

ISSN 2226-3209 (Print)
ISSN 2409-0506 (Online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF CULTURE AND STRATEGIC COMMUNICATIONS OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ

АКАДЕМІЇ

КЕРІВНИХ

КАДРІВ

КУЛЬТУРИ

І МИСТЕЦТВ

NATIONAL

ACADEMY OF

MANAGERIAL

STAFF OF

CULTURE

AND ARTS

HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

2'2025

Київ – 2025

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2025. № 2. 564 с.

У щоквартальнику Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюють актуальні питання мистецтвознавства та культурології. Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто прагне набутися ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

Редакційна колегія

Денисюк Ж. З., д. культ. (головний редактор); *Литвин С. Х.*, д. і. н., професор (заст. головного редактора); *Афоніна О. С.*, д. мист., професор (відповідальний секретар); *Бітасєв В. А.*, д. філос. н., професор, член-кор. НАМ України; *Волков С. М.*, д. культ., професор; *Донченко Н. П.*, засл. діяч мистецтв України, професор; *Езкуерро А.*, д. філос. (Іспанія); *Жуковін О. В.*, к. мист. доцент; *Зосім О. Л.*, д. мист., професор; *Каппелліні В.*, д. філос., професор (Італія); *Каталінік В.*, д. філос. (Хорватія); *Кайл К.*, д. філос. (Німеччина); *Кнаут М.*, д. філос., професор (Німеччина); *Льоос Х.*, д. філос., професор (Німеччина); *Овчарук О. В.*, д. культ., професор; *Пастерняк В.*, д. габілітований, професор (Польща); *Ростіролла Д.*, д. філос. (Італія); *Сапєнько Р.*, д. габілітований, професор (Польща); *Хемслі Д.*, д. філос. (Великобританія); *Чернець В. Г.*, д. філос., професор; *Шванднер Г.*, д. філос., професор (Німеччина); *Штанке Г.*, д. філос., професор (Німеччина); *Юренієне В.*, д., професор (Литва); *Яковлев О. В.*, д. культ., професор

Статті, подані до редакції журналу, рецензують члени редакційної колегії

Журнал включено до **Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б»)** зі спеціальностей: 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація; 024 Хореографія; 025 Музичне мистецтво; 026 Сценічне мистецтво; 034 Культурологія відповідно до Наказу МОН України від 02.07.2020 № 886 (додаток 4).

Науковий журнал "Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв" індексується в міжнародних наукометричних базах даних: EBSCO; International Impact Factor Services; Research Bible; Open Academic Journals Index; CiteFactor; Google Scholar; Directory of Open Access Scholarly Resources; CEEOL (Central and Eastern European Online Library); Index Copernicus

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 19 від 30.06.2025)

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Ідентифікатор медіа – R30-03468

Рішення Національної ради України з питань
телебачення та радіомовлення № 781,
протокол № 10 від 14.03.2024

© Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, 2025

© Автори

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 821.16(477):316.7:008

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338808`

Цитування:

Марченко В. В., Ховпун О. С., Степаненко Л. М. Сучасний український ретродетектив як засіб формування історичної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 3–9.

Marchenko V., Khovpun O., Stepanenko L. (2025). Contemporary Ukrainian Retro-Detective as a Means of Forming Historical Identity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 3–9 [in Ukrainian].

Марченко Валерій Віталійович,

кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
ректор Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-7592-5740>
v.marchenko@dakkkim.edu.ua

Ховпун Олексій Сергійович,

доктор юридичних наук, доцент,
проректор з міжнародної
та науково-педагогічної роботи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5753-966X>
Khovpun3322@gmail.com

Степаненко Людмила Михайлівна,

доктор педагогічних наук, доцент,
перший проректор
з науково-педагогічної роботи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України
<https://orcid.org/0000-0002-5508-237>
stepanenkolm@gmail.com

**СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ РЕТРОДЕТЕКТИВ
ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ІСТОРИЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

Мета роботи – визначити, як сучасні українські літературні твори в жанрі ретродетективу можуть впливати на формування історичної національної ідентичності. **Методологія роботи** – історичний та компаративний методи; культур-герменевничний підхід, що дозволяє зробити культурологічні узагальнення літературного матеріалу. **Наукова новизна** роботи полягає в аналізі ключових періодів та проблем, опис яких з'являється в сучасних українських ретродетективах у контексті формування історичної ідентичності. **Висновки.** Ретродетектив можна розглядати як один із жанрів, максимально придатних до ненав'язливого формування історичної ідентичності читача шляхом створення емоційно виразної та історично адекватної картини минулого України. Окрім власне кримінальної фабули, у цьому жанрі тією чи іншою мірою наявні реальні події та особи. Зображено, а інколи й глибоко проаналізовано загальну атмосферу, проблеми та суперечності певного періоду, можуть бути проведені паралелі із сучасністю. Нерідко в центрі уваги авторів опиняється історія конкретного міста чи місцевості. Перспективною темою є зображення політичного життя української діаспори та політичних організацій в екзилі. Велике просвітницьке та виховне значення може мати висвітлення доль яскравих історичних особистостей, зокрема недостатньо або однобічно схарактеризованих в історичних працях. З урахуванням затребуваності жанру можна очікувати розширення хронологічних, географічних та сюжетних меж ретродетективів. Оскільки жанр перебуває на піку свого розквіту, цей процес заслуговує на подальше вивчення.

Ключові слова: історична ідентичність, російсько-українська війна, ретродетектив, українська література.

Marchenko Valerii, Candidate of Art History, Professor, Honoured Artist of Ukraine, Rector of the National Academy of Culture and Arts Management; *Khovpun Oleksiy*, Doctor of Law, Associate Professor, Vice-Rector for International and Scientific and Pedagogical Work, National Academy of Culture and Arts Management; *Stepanenko Lyudmila*, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Honoured Worker of Culture of Ukraine, First Vice-Rector for Scientific and Pedagogical Work, National Academy of Culture and Arts Management

Contemporary Ukrainian Retro-Detective as a Means of Forming Historical Identity

The purpose of the article is to determine how modern Ukrainian literary works in the retro-detective genre can influence the formation of historical national identity. **The research methodology.** The authors used historical and comparative methods, the cultural-hermeneutic approach that allows for cultural generalisations of the literary material. **The scientific novelty** of the work lies in analysing key periods and problems, the description of which appears in modern Ukrainian retro-detectives in the context of the formation of historical identity. **Conclusions.** Retro-detective is one of the genres most suitable for unobtrusively forming the reader's historical identity by creating an emotionally expressive and historically adequate picture of Ukraine's past. In addition to the actual criminal plot, the novels of this genre to one degree or another contain depictions of real events and individuals. The general atmosphere, problems, and contradictions of a certain period are depicted, and sometimes deeply analysed, and parallels with the present day may be drawn. Often, the authors focus on the history of a particular city or area. A promising topic is the depiction of the political life of Ukrainian diaspora and political organisations in exile. The coverage of the fates of prominent historical figures, including those insufficiently or one-sidedly characterised in historical works, can have great educational and educational significance. Given the demand for the genre, we can expect an expansion of the chronological, geographical, and plot framework of retro-detectives. Since the genre is at the peak of its heyday, this process deserves further study.

Keywords: historical identity, Russian-Ukrainian war, retro-detective, historical fiction, Ukrainian literature.

Актуальність теми дослідження. Формування та постійне підтвердження історичної ідентичності є обов'язковим для існування будь-якої незалежної держави. Це завдання висувається на перший план у тих випадках, коли йдеться про етнос з колоніальним минулим, або ж про той, який перебуває в ситуації відстоювання власного автономного буття від ворожого тиску. Обидва варіанти є релевантними для сучасної України, яка на теперішній момент перебуває в стані широкої війни. А отже, проблеми ідентичності залишаються одними з ключових для діячів культури – як теоретиків, так і практиків.

Одним з найбільш дієвих засобів формування ідентичності, зокрема історичної, є мистецтво. Усвідомлення людиною власної ідентичності включає в себе як раціональне знання, так й емоційне переживання. Тому, з одного боку, конче потрібні конкретні правдиві знання про минуле: про етнічну та національну спадщину, про особливості ментальності, про проблеми та досягнення предків і попередників, про досвід історичних помилок та про ті успіхи та позитивні традиції, на які варто спиратися, будуючи майбутнє. З іншого боку, осмислення історії повинно мати емоційну складову, інакше воно залишиться лише сферою професійної діяльності спеціалістів-науковців. Тому велике значення для формування та ствердження ідентичності мають художні твори, які репрезентують надбання етносу нації в яскравій, естетичній формі. Це може мати місце в будь-якому виді мистецтва, зокрема, у теперішній момент дуже виразними є

національні мотиви в кінематографі та музиці. Велике значення мають народні мистецтва та ремесла, такі як вишивка, причому традиційність у них поєднується з інноваційністю, оскільки метою є не занурення в минуле, а творчий розвиток традицій сучасною динамічною нацією в умовах складного, нестабільного світу.

Література є видом мистецтва, який найбільш повно поєднує раціональну та емоційну складові. А отже, вона має особливий потенціал для впливу на відчуття ідентичності реципієнтів. Прикметно, що нова українська література розкривала відповідну проблематику, починаючи з виникнення історичного жанру в XIX ст. У наш час помітним явищем стає вже не просто історичний роман, а така «гібридна» форма, як історичний детектив та ретродетектив (вони мають певні відмінності, але надалі ми розглядаємо їх разом). Сьогодні він є одним з найпопулярніших жанрів як за кордоном, так і в Україні. У різних країнах його ідейні підтексти можуть варіювати. У нашій країні він значною мірою сприяє переосмисленню імперського нарративу та ствердженню українського погляду на певні ключові історичні періоди, події та постаті.

Слід зазначити, що історична ідентичність особистості є складноструктурованою. Окрім уявлення про належність до нації загалом, вона може включати ідентифікацію людини з історією родини та роду, регіону та його конкретної місцевості. Отже, при аналізі мистецьких творів варто брати до уваги й цей регіональний аспект. Адже загальна історія

України в художній літературі розкривається через індивідуальне, унікальне, почуттєво забарвлене. При цьому для частини реципієнтів такий текст сприймається як присвячений місцям та подіям, які вже ідентифікуються як «свої» і тому мають особливу емоційну цінність. Для інших читачів цей твір знайомить з тими феноменами, які, можливо, до цього часу не були об'єктами емоційного зацікавлення, і таким чином розширює сферу «свого». Так із сукупності різних творів (далеко не тільки обраного нами для аналізу жанру) складається картина історичного та культурного буття України загалом.

Аналіз досліджень і публікацій. Поняття ідентичності є одним з провідних у сучасних гуманітарних дисциплінах. Воно розглянуте в різних аспектах: національному, расовому, гендерному, культурному тощо. До тематики нашої статті найближчими є праці таких зарубіжних вчених, як М. Гарсія-Олп, І. Росселліні, М. Т. Фромм. Серед українських авторів слід назвати таких авторів, як Є. Бистрицький, О. Білий, Л. Іванова, О. Казакевич, Н. Ковтун, М. Козловець, В. Кремень, І. Лисий, О. Лозова, А. Мартинов, Л. Нагорна, М. Обушний, М. Степико, В. Ткаченко, Г. Філіпчук, Л. Хашиєва. Проблеми історичної пам'яті висвітлено в працях Л. Зашкільняка та О. Стасевської. Тематиці історичної ідентичності присвячені твори деяких провідних сучасних українських науковців. Ж. Денисюк [3], П. Герчанівська [1] та О. Стасевська [11] аналізують сутність поняття «історична ідентичність» та «національно-культурна ідентичність» в контексті трансформацій сучасного глобалізованого світу. А. Мартинов розглядає безпосередньо українську історичну ідентичність, порівнюючи її із загальноєвропейськими варіантами [6]. Р. Демчук висвітлює роль міфологем у формуванні та підтриманні української ідентичності, починаючи від Київської Русі до сьогодення [2].

Питання жанрової визначеності історичних та ретродетективів вивчали М. Вольський, Г. Ключко, В. Мясников, М. Черняк. Для нашої теми методологічне значення мали роботи О. Колесник щодо інтерпретації історії у творах відповідного жанру [4; 5].

Метою роботи є визначити, як сучасні українські літературні твори в жанрі ретродетективу можуть впливати на

формування історичної національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. У XIX ст. виникають історичний жанр та детектив. Історичний роман за походженням пов'язаний з таким загальнокультурним напрямом, як романтизм із його цікавістю до неповторності минулого та до унікальності кожного етносу. Ця проблематика була дуже важливою для українців, а тому вона присутня із самого початку новітньої української літератури. Зокрема, це помітно у творчості І. Котляревського. Його «Енеїду» відрізняє від інших пародій на Вергілія той факт, що перед нами не просто травестія відомого твору. В українській «Енеїді» йдеться про долю запорізьких козаків після руйнування Січі, а троянський сюжет постає як міфологічний зразок. Ця паралель, окрім іншого, додає поемі смисловий рівень, який у тексті відкрито не прописаний, а саме те, що в Енея та його товаришів є своя історична місія. Звідси не сміхове, а романтичне сприйняття «Енеїди» українськими читачами [10, 51].

Другий жанр, який формується в XIX ст., – детектив. Він теж пов'язаний з романтичними умонастроями, але в дещо іншому аспекті. Незвичайним та екзотичним тут виступають не минулі часи, а таємниці сучасності. Прикметами жанру є чітка фабула, яка поєднує раціональний елемент (логічна реконструкція подій за їхніми наслідками) та емоційне напруження (жахливий злочин, гостре протистояння сил добра і зла).

У XX ст. формуються історичний детектив та ретродетектив, який поєднує кримінальну або шпигунську інтригу й увагу до реальних фактів, постатей та атмосфери певної епохи. Цей жанр є привабливим для читачів і водночас дуже придатним для просвітницьких цілей – глибшого пізнання та переосмислення минулого, формування історичної ідентичності. У різних національних літературах історичний детектив може виконувати дещо відмінні функції. Наприклад, класичний постмодерністський роман У. Еко «Ім'я рози», близький до цього жанру, досліджує такі теми, як авторитарність влади та бунт проти неї, соціальна сутність сміхової культури тощо. Для українських ретродетективів характерною проблематикою є дослідження та осмислення переламних моментів національної історії.

Власне детектив на теренах України виникає в 1920-ті, хоча ці ранні твори донедавна залишалися маловідомими. Ситуацію дещо виправив вихід друком збірки

«Постріл на сходах», яка включає в себе твори чотирьох авторів, один з яких – Ю. Шовкопляс – писав у жанрі класичного детективу [9]. Однак ця лінія розвитку в радянські часи перервалася.

У незалежній Україні ретродетектив переживає свій розквіт. При цьому він може поєднуватися з іншими жанрами (містика, фентезі, антиутопія тощо).

Увагу авторів привертають різні історичні періоди. Однак найбільша кількість творів присвячена другій половині XIX – першій половині XX ст., а отже, періоду перебування українських земель під владою спочатку Російської імперії, згодом – Радянського Союзу. Такий вибір перебуває цілком у межах західноєвропейських тенденцій. Водночас, в Україні звернення до саме цього проміжку часу пов'язано з намаганням реконструювати істинну картину українського буття в цей період, відміну від схеми, яка надавалася як єдино правильна в радянські часи і, тим більш від тієї, яку просувають сучасні російські ідеологи.

Доволі цікавим є географічний аспект історичних детективів. Є міста, які притягують увагу авторів. Це зумовлено як яскравими характеристиками самого міста, так і його специфічною роллю в історії України. До таких привабливих для письменників локацій відносяться Київ, Львів, Харків та Одеса. Деякі автори присвячують свою творчість переважно якомусь одному із цих міст, тоді як інші можуть переносити дію в різні місцевості або ж створювати різні цикли з відмінними географічними прив'язками.

Детективна інтрига нерідко перетинається з фантасткою та містикою. Наприклад, серед книг, присвячених Києву, однією з перших був роман Лади Лузіної «Меч і Хрест» (2005) із циклу «Київські відьми». Ці книги є суперечливими за низкою характеристик (російськомовність, авторська позиція щодо історії, релігійна неоднозначність тощо). Однак це чи не перший зразок нової української літератури, де дія не просто відбувається в Києві, а саме місто з його історією та культурною атмосферою виступає як дійова особа. У центрі сюжетів опиняються діячі культури, чия доля була пов'язана з Києвом (від В. Котарбінського до С. Бернар). Привернено увагу до суто українських, інколи – регіональних традицій, таких як «брикси», які розглядають у неоязичницькому та феміністичному ключі. Ще один приклад складного жанрового синтезу – «Пан

малодобрий» (2024) Володимира Арєнєва, де дія відбувається в альтернативному XVII ст. Ця повість відноситься до історичного фентезі, але має детективну фабулу. Серед творів, у яких детектив поєднується з містикою, можна назвати роман Є. Ільїна «Реліквія» (2024), сюжет якого розгортається в сучасності, але пов'язаний з історією Анни, доньки Ярослава Мудрого.

Що стосується власне жанрових ретродетективів, то, як було зазначено вище, сучасних українських авторів приваблюють передусім XIX та XX ст. Це час, коли традиційне українське суспільство доволі болісно пристосовувалося до нових державних та світових реалій. Це стосується таких соціальних змін, як фактична ліквідація козацтва та закріпачення українських селян, зросійщення еліти, розвиток товарного виробництва та промисловості, які призвели до відриву багатьох людей від малої батьківщини й традицій. Суттєві зміни відбувалися одночасно в усіх галузях – економічній, політичній, культурній. Тому часи Російської імперії в українських історичних творах, зокрема ретродетективах, не мають ідилічний вигляд, як це буває в російських текстах аналогічного жанру.

Період, який викликає найбільший інтерес сучасних письменників, – від початку до середини XX ст. Це час великих потрясінь для всього світу й України також. Розглянемо докладніше, як саме відомі сучасні українські письменники ставлять смислові акценти у своїх творах.

Самому початку XX ст. – часам до Першої світової війни – присвячені дві книжкові серії, які вийшли майже одночасно. Це серії Андрія Кокотюхи «Київська сищиця» (три книги, 2021–2023) та Лори Підгірної «Інеса Путс. Панянка-детектив з Проскурова» (дві книги, 2023). Такий збіг, імовірно, пояснюється як великою кількістю жінок серед читацької аудиторії детективів, так і тими доленосними соціальними зсувами в статусі жінок, які відбувалися саме на початку XX ст. Обидва автори порушують такі теми, як гендерна та соціальна рівність, національно-культурна ідентичність, політичні зміни. Кожна із серій є чітко прив'язаною до конкретної місцевості, що зазначено вже в назвах, де виділені, відповідно, столичний Київ та провінційний на той час Проскурів (з 1954 р. – м. Хмельницький).

Деякі книжкові цикли охоплюють проміжок часу, достатньо значний для того, щоб показати кризу та злам старої імперської системи і формування на її уламках нового

державного утворення. Цей переламний період – від далеко не безпроблемного, але мирного життя до Першої світової і далі. Інколи дія безпосередньо починається в часи війни, в інших випадках цикл охоплює ширший проміжок часу, демонструючи, як саме політичні зміни впливають на долі людей.

Вже згаданий плодovitий автор А. Кокотюха присвятив цьому періоду роман «Ва-банк у Харкові» (2024), де дія відбувається в 1916 р., та два цикли. Перший з них, «Пригоди Кліма Кошового» (сім книг, 2014–2017), охоплює період 1908–1918 років та присвячений Львову. При цьому головний герой є киянином, що, по-перше, символізує єдність України, а по-друге, дозволяє автору використати прийом відсторонення, коли ми знайомимося з містом разом з центральним персонажем. Львів не просто виступає місцем дії, а й має власну історико-інформаційну, сюжетну та естетичну цінність. Цикл «Вигнанець» (п'ять книг, 2019–2021), головним героєм якого є колишній київський слідчий Платон Чечіль, присвячений цьому самому гранично складному для України періоду 1909–1919 років. Але в цьому випадку автор ставить перед собою інше історично-інформаційне завдання, охоплюючи широку географію – Київ, Полтава, Харків, Чернігів, Катеринославщина. Відповідно, окрім історичних подій, у кожному томі розкривається місцевий колорит, особливості та проблеми.

Той самий прийом – охоплення різних міст у межах одного циклу – використовує Владислав Івченко в серії «Найкращий сищик імперії» (вісім книг, 2011–2022). Його герой, Іван Карпович Підпригора, опиняється в різних місцях (не лише в Україні) та ситуаціях, хронологічно від початку ХХ ст. і до 1917–1918 років. Про історико-політичний контекст детективних сюжетів свідчать вже назви: «Стовп самодержавства або 13 справ Івана Карповича Підпригори», «Найкращий сищик імперії на Великій війні», «Найкращий сищик та падіння імперії» та ін. Окрім історичних фактів, автор використовує перекази та легенди, а також залучає літературних персонажів, зокрема, в книзі про Одесу фігурує герой оповідань І. Бабеля Беня Крик. У серії помітна жанрова розмаїтість – від класичного детективу до текстів фантастичного, містичного та іронічно-пародійного характеру, що виділяє її з-поміж більшості інших українських ретродетективів.

До класичних детективів, де дія відбувається в Києві, відноситься цикл

О. Красовицького та Є. Кужавської про слідчого у відставці Тараса Галушка. Дія першого роману серії розгортається в 1916 році, під час Першої світової війни, а отже, автори дають читачам можливість простежити за тим, як саме відбувалися драматичні події, які могли привести до незалежності України, але виявилися втраченим шансом. Велику увагу приділено ролі Києва як значного культурного центру. Зокрема, у першому романі циклу надано інформацію про авангардні експерименти в галузі балету. У наступних книгах серії дія виходить за межі столиці та окреслює ситуацію в інших українських містах.

Часам радянсько-української війни (1917–1921) присвячені романи А. Куркова про слідчого Самсона Колечка (три книги, 2019–2025).

Історичну специфіку Галичини розкриває Б. Коломійчук у серії «Лемберг» (сім романів та оповідання, 2014–2021). Автор досягає повного занурення читача в атмосферу Львова 1902–1920 років, зокрема за рахунок топографічної точності та великої кількості побутових прикмет часу. Львів належав до Австро-Угорської імперії, що відбилося на проблематиці та атмосфері роману, які відмінні від текстів, що описують буття України в Російській імперії. Але й тут показано, що українська ідентичність є проблематичною. Так, головний герой, Адам Вістович, є єдиним українцем на значних посадах у львівській поліції. Книги Коломійчука вирізняє широкий міжнародний контекст: так само переконливо, як і Львів, у них описані Венеція, Берлін та інші європейські міста.

Своєрідним продовженням художньої історії Львова можна розглядати цикл Ю. Винничука «Нічний репортер» (чотири книги, 2019–2023). Головний герой, Марко Крилович, є не слідчим, а журналістом, а згодом також подвійним агентом спецслужб. Романи написані надзвичайно колоритною мовою, із широким використанням суто львівських зворотів та реалій. При цьому дія не замикається у Львові, а виходить за межі України, у країни Європи й навіть Африки («Алмази з Танжера»). Події відбуваються в 1938–1939 роках, а отже, у тексті відтворено стан передчуття великої війни, а також ті великі зміни, які починають відбуватися у Львові (який надовго стане радянським) та в світі загалом. Фабули романів складні, сполучають кримінальні та шпигунські лінії.

Тема, яка єднає класичний детектив зі шпигунським романом, – боротьба розвідок. У радянські часи в цьому жанрі йшлося переважно про радянську та нацистську розвідки в контексті Другої світової війни. Сучасні українські письменники відкривають інші теми. Зокрема, Л. Підгірна в циклі ORIENT (три книги, 2023–2025) пише про протистояння унерівських екзильних та радянських спецслужб у Стамбулі в 1929 році. Привертає увагу, що головною героїнею є реальна історична особа – Марія Пчелинська, діяльність якої була довго недооцінена. Саме Лора Підгірна відновила її біографію та досягнення спочатку в теоретичних розвідках, а згодом – у художній формі. Це той не частий випадок, коли літературний твір виникає внаслідок не просто вивчення історичної інформації, але й самостійного новаторського дослідження [8].

Окрім цієї серії, Лора Підгірна є авторкою циклу «Пригоди Марка Шведа» (чотири книги, 2019–2020). Ця серія позиціонується як «український історичний вестерн», а по суті теж дотична до жанру історичного детективу. Дія відбувається протягом великого проміжку часу – 1919–1938 роки, а отже, охоплює події в Україні та в Європі загалом у період від Першої до Другої світової війн.

Ірина Лобусова в «Одеських хроніках» досліджує у своїх детективах період 1916–1930 років, епоху «легендарних» банд. При цьому авторка спирається на кримінальні архіви, але підкреслює, що сюжети її творів є витвором фантазії, а не історичною реконструкцією [7]. При цьому її книги дають достатньо точне уявлення про специфіку одеської кримінальної субкультури того часу. Головним героєм циклу є слідчий Володимир Сосновський, який потрапляє в Одесу майже випадково і який (подібно до Кліма Кошового в А. Кокотюхи) виступає своєрідним «представником» читача, через сприйняття якого описується нове й доволі екзотичне місто. Ця ж авторка продовжує художню історію Одеси в наступному циклі, героїнею якого є лікарка Зінаїда Крестовська. Хронологічні межі тут – 1936–1945 роки.

Приблизно той самий період висвітлює Ірина Потаніна, чия серія про Володимира Морського (п'ять книг, 2018–2021) присвячена Харкову 1930–1950-х років. «Перша столиця» зображена як значний культурний центр, велике місце в сюжеті посідають яскраві історичні особистості, чії біографії пов'язані із цим містом. Прикметно, що головний герой, як і героїня І. Лобусової, не є професійним

слідчим, що відображає дистанціювання авторок та персонажів від радянських органів влади. Володимир Морської є журналістом та театральним критиком, що відбиває культурні акценти творів і водночас ставить питання про долю гуманітарія в часи сталінізму.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що в наш час помітно зріс інтерес публіки до жанру ретродетективу. Він поєднує раціональне – побудова сюжету та адекватне зображення минулого, антуражу, фактів, доль, конфліктів, та емоційне – живі образи, долі, яскраві події, гострі суперечності. Ретродетектив може розглядатися як один із жанрів, максимально придатних до ненав'язливого формування історичної ідентичності читача шляхом створення емоційно виразної та історично адекватної картини минулого України. Окрім власне кримінальної фабули в цьому жанрі певною мірою наявні реальні події та особи. Зображено, а інколи й глибоко проаналізовано загальну атмосферу, проблеми та суперечності певного періоду, можуть бути проведені паралелі із сучасністю. Нерідко в центрі уваги авторів опиняється історія конкретного міста чи місцевості, причому це стосується вже не тільки таких традиційно цікавих для митців центрів, як Київ та Львів. Перспективною темою є зображення політичного життя української діаспори та політичних організацій в екзилі. Велике просвітницьке та виховне значення може мати висвітлення доль яскравих історичних особистостей, зокрема недостатньо або однобічно схарактеризованих в історичних працях. З урахуванням затребуваності жанру можна очікувати розширення хронологічних, географічних та сюжетних меж ретродетективів. Оскільки жанр перебуває на піку свого розквіту, цей процес заслуговує на подальше вивчення.

Література

1. Герчанівська П. Е. Історична ідентичність у системі координат світового розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 4. С. 3–7.
2. Демчук Р. Українська ідентичність у модусі міфологем. Київ : Стародавній Світ, 2014. 236 с.
3. Денисюк Ж. З. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації : монографія. Київ : НАКККиМ, 2016. 224 с.
4. Колесник О. С. Історичний детектив та історія як детектив: до питання міжжанрового синтезу. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2023. Т. 6. С. 39–44.

5. Колесник О. С. Історичний детектив як літературна форма інтерпретації історії та культури. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 20–27.

6. Мартинов А. Українська історична ідентичність у загальноєвропейському контексті: спільні риси та особливості. *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки*. 2012. № 21. С. 314–331.

7. Письменниця Ірина Лобусова – про історичну Одесу, незвичних фанатів і поради для авторів-початківців. URL: <https://blog.yakabo.ua/lobusova/> (дата звернення: 26.06.2025).

8. Підгірна Лора. Українка-розвідниця Марія Пчелінська. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2022/04/8/161176/> (дата звернення: 26.04.2025).

9. Постріл на сходах. Антологія детективної прози 20–30-х років XX століття. Київ : Темпора, 2016. 528 с.

10. Семків Р. Пригоди української літератури (від романтизму до постмодернізму). Київ : Темпора, 2023. 688 с.

11. Стасевська О. А. Історична ідентичність як теоретичний конструкт соціально-гуманітарного знання. *Вісник НІУВ імені Ярослава Мудрого. Філософія, філософія права, політологія, соціологія*. 2020. № 2 (45). С. 209–229.

References

1. Herchanivska, P. E. (2022). Historical Identity in the Coordinate System of World Development. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 4, 3–7 [in Ukrainian].

2. Demchuk, R. (2014). *Ukrainian Identity in the Modus of Mythology*. Kyiv [in Ukrainian].

3. Denysiuk, Zh. Z. (2016). Mass Culture and National-Cultural Identity in the Times of Globalisation. Kyiv [in Ukrainian].

4. Kolesnyk, O. S. (2023). Historical Detective and History as a Detective: To the Question of Intergenre Synthesis. *NaUKMA Research Papers. History and Theory of Culture*, 6, 39–44 [in Ukrainian].

5. Kolesnyk, O. S. (2022). Historical Mystery. Detective as a Literary Form of Artistic Interpretation of History and Culture. *Culture and Contemporaneity*, 1, 20–27 [in Ukrainian].

6. Martynov, A. (2012). Ukrainian Historical Identity in the Pan-European Context: Common and Specific Traits. *International Relations of Ukraine: Scientific Searches and Findings*, 21, 314–331 [in Ukrainian].

7. Author Iryna Lobusova on Historical Odesa, Unusual Fans and Tips for Beginner Authors. (n.d.). Retrieved from: <https://blog.yakabo.ua/lobusova/> [in Ukrainian].

8. Pidhirna, L. (n.d.). Ukrainian Intelligence Agent Mariia Pchelinska. Retrieved from <https://www.istpravda.com.ua/articles/2022/04/8/161176/> [in Ukrainian].

9. Shot on the Stairs. *Anthology of Detective Fiction from the 1920s and 1930s*. (2016). Kyiv [in Ukrainian].

10. Semkiv, R. (2023). *Adventures of Ukrainian Literature (From Romanticism to Postmodernism)*. Kyiv [in Ukrainian].

11. Stasevska, O. A. (2020). Historical Identity as a Theoretical Structure of Socio-Humanitarian Knowledge. *The Bulletin of Yaroslav Mudryi National Law University. Series Philosophy, Philosophies of Law, Political Science, Sociology*, 2 (45), 209–229 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 16.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.06.2025
Прийнято до друку 25.06.2025*

Цитування:

Биркович Т. І. Особливості управління бібліотекою як соціальним інститутом: соціокультурні аспекти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 10–18.

Byrkovych T. (2025). Features of Library Management as a Social Institution: Socio-Cultural Aspect. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 10–18 [in Ukrainian].

Биркович Тетяна Іванівна,
доктор наук з державного управління,
кандидат юридичних наук, професор,
професор кафедри філософії і педагогіки
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3276-2029>
byrkovychtetiana@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ УПРАВЛІННЯ БІБЛІОТЕКОЮ ЯК СОЦІАЛЬНИМ ІНСТИТУТОМ: СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ

Мета статті – розглянути бібліотеку як соціальний інститут у державно-управлінському аспекті, яка відіграє ключову роль у формуванні та реалізації державної політики у сфері культури, освіти та інформації. **Методологія дослідження** передбачає застосування міждисциплінарних наукових методів, а саме: аналізу – для дослідження поняття бібліотеки як соціального інституту; синтезу – для відображення бібліотеки як цілісної установи в системі управління; діалектичного методу – для з'ясування сутності функцій бібліотеки; індукції – для формування висновків; дедукції – для формування напрямів державно-управлінського рішення щодо розвитку та підтримки бібліотечної діяльності в системі державного управління України; системного й управлінського аналізу – для зазначення того, що бібліотека й бібліотечна діяльність є невід'ємним складником системи державного управління. **Наукова новизна** роботи полягає в осмисленні ролі та місця бібліотеки в системі державного управління сферою культури. **Висновки.** Сьогодні система управління бібліотеками в Україні має безперервний циклічний процес, що відіграє важливу роль у формуванні та управлінні сферою культури. Доведено, що державне управління бібліотеками здійснюється з використанням сучасних соціальних, культурних, інформаційних, освітніх, правових, управлінських чинників та бізнес-інструментів, має збалансовану систему індикаторів державного управління бібліотечною сферою з урахуванням особливостей її діяльності. Підкреслено, що бібліотека як соціальний інститут у сучасному державотворенні успішно реалізовує програми, котрі сприяють розвитку та зміцненню українського суспільства, збереженню культури, забезпеченню доступу до інформації, покращенню якості освіти та є осередком збереження культурної пам'яті України. Меморіальна, культурна, освітня функція бібліотеки може і не змінюватись, але в конкретних проявах бути зовсім іншою, оскільки часто змінюються не самі функції, а їх наповнення. Упровадження електронної системи управління бібліотеками та створення Платформи Єдиного електронного ресурсу бібліотечних ресурсів дозволить людям швидше знаходити книги, журнали, публікації, рукописні матеріали та інші ресурси, оскільки вони будуть об'єднані в єдину пошукову систему. Все це покращить доступ до інформації, особливо для тих, хто живе далеко від бібліотек або має обмежені можливості для відвідування. Електронні системи управління дозволять фіксувати звернення користувачів та історію запитів, аналізувати звернення за періодами, відділами та видами послуг, що дозволить покращити якість бібліотечного сервісу та врахувати потреби громадян конкретної бібліотеки й бібліотечної справи взагалі. Все це потребує підтримки на державному і регіональному рівнях.

Ключові слова: бібліотека, функції бібліотеки, бібліотечна діяльність, державотворення, державне управління, електронні системи управління бібліотекою, бібліотечна платформа, єдиний електронний ресурс бібліотечних ресурсів.

Byrkovych Tetyana, Doctor of Public Administration, Candidate of Law, Professor, Professor at the Department of Philosophy and Pedagogy, Kyiv National University of Culture and Arts

Features of Library Management as a Social Institution: Socio-Cultural Aspect

The purpose of the article is to consider the library as a social institution in the state and administrative aspect, which plays a key role in supporting and implementing state policy in the field of culture, education, and information. **The research methodology** involves the use of interdisciplinary scientific methods, namely: analysis – to study the concept of a library as a social institution; synthesis – to reflect the library as an integral institution in the management system; dialectical method – to clarify the essence of the library's functions; induction – to form conclusions; deduction – to form directions of a state management decision regarding the development and support of library activities in the

public administration system of Ukraine; systemic and management analysis – to indicate that the library and library activities are an integral part of the public administration system. **The scientific novelty** of the work lies in understanding the role and place of the library in the system of state management of the sphere of culture. **Conclusions.** Today, the library management system in Ukraine has a continuous cyclical process that plays an important role in the formation and management of the cultural sphere. It is proven that state management of libraries is carried out using modern social, cultural, informational, educational, legal, managerial factors and business tools, has a balanced system of indicators of state management of the library sphere, taking into account the peculiarities of its activities. It is emphasised that the library, as a social institution in modern state-building, successfully implements programs that contribute to the development and strengthening of Ukrainian society, the preservation of culture, ensuring access to information, improving the quality of education, and is a centre for preserving the cultural memory of Ukraine. The memorial, cultural, and educational function of the library may not change, but in specific manifestations it may be completely different, since it is often not the functions themselves that change, but their content. The implementation of an electronic library management system and the creation of a Single Electronic Resource Platform for Library Resources will allow people to find books, magazines, publications, manuscripts and other resources faster, as they will be combined into a single search system. All this will improve access to information, especially for those who live far from libraries or have limited opportunities to visit. Electronic management systems will allow you to record user requests and the history of requests, analyse requests by periods, departments and types of services, which will improve the quality of library service and take into account the needs of citizens of a particular library and librarianship in general. All this requires support at the state and regional levels.

Keywords: library, library functions, library activities, state building, public administration, electronic library management systems, library platform, single electronic resource of library resources.

Актуальність теми дослідження. Бібліотеки України є складовою частиною інформаційної системи держави, органічно входять у всі галузі та етапи життя людини і, як інституту суспільства, близька «націоналізуюча місія» та їхня особлива роль у збереженні культурної спадщини, особливо в умовах війни.

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України є центральним органом виконавчої влади в управлінні бібліотечною справою. Міністерство розробляє та реалізує державні програми в межах своєї компетенції та програми розвитку бібліотечної справи; організує підготовку та перепідготовку бібліотечних кадрів, підвищення їх кваліфікації; здійснює контроль за діяльністю бібліотек, що є у державній і комунальній власності, збереженням ними бібліотечного фонду України; сприяє науковим дослідженням, методичному забезпеченню бібліотечної справи; заохочує працівників бібліотечних закладів тощо [6]. Все це загалом підтверджує соціальну роль, соціальні функції та соціальну місію бібліотек.

Досліджуючи бібліотеку як соціальний інститут зазначаємо, що бібліотека це місце для зберігання документів, книг, рукописів, журналів, газет, брошур, плакатів, карт, нот, листівок та інших матеріальних та духовних предметів, які зберігаються століттями. Вона стає своєрідним дзеркалом життя суспільства, його історичною пам'яттю. Основною місією бібліотек є – захист та збереження культурних особливостей українців та етнічних меншин, які вийшли на перший план та стали основним

моментом національного самовираження та збереження державності [1, 44–45].

Тому актуальність теми є очевидною, оскільки особливо важливою для управління державою та покращення її культурної політики у воєнний період, є створення ефективної системи задоволення інформаційних, освітніх, культурних правових та інших потреб громадян, громадських структур та органів державної влади всіх рівнів. Саме бібліотека як соціальний інститут сьогодні успішно виконує цей взаємозв'язок, забезпечуючи рівний доступ до бібліотечного ресурсу, незалежно від соціального статусу, віку або регіону проживання людини, сприяючи розвитку засобів поширення управлінської та правової інформації, що є важливим у забезпеченні ефективного функціонування системи інформування бібліотечних користувачів, які є частиною інформаційної системи держави.

Аналіз досліджень і публікацій. Зазначене питання є досить широким, оскільки бібліотека як соціальний інститут виступає сукупністю соціальних функцій, які визначаються потребами людей і діє в їх інтересах. Бібліотеку як соціальний інститут варто досліджувати на основі теоретичного та практичного аналізу.

Аналіз публікацій за останні роки засвідчив, що сучасні підходи, щодо розвитку ефективних систем управління бібліотечною сферою репрезентують у своїх роботах вчені з різних галузей знань як: бібліотекознавство, культурологія, державного управління, педагогіки, філософії, економіки, права. Проаналізовано праці таких науковців:

Т. Биркович, О. Бруй, І. Вільчинська, О. Великосельська, Л. Кравець, Н. Кунанець, В. Курило, Л. Лук'яненко, П. Макаренко, О. Матвійчук, Ю. Палеха, Т. Побережна, Л. Прокопович, А. Ржеуський, Ж. Самохіна, М. Степченко, В. Шевченко, А. Химинець та ін. З урахуванням трансформаційних процесів, пов'язаних з дигіталізацією усіх сфер життя людини, майже відсутні дослідження про необхідність змін системи управління бібліотечною справою на державному та регіональному рівнях.

Мета статті – розглянути бібліотеку як соціальний інститут у державно-управлінському аспекті, яка відіграє ключову роль у формуванні та реалізації державної політики у сфері культури, освіти та інформації.

Виклад основного матеріалу. Бібліотека – один із важливих продуктів розвитку людської цивілізації. Бібліотеки, будучи складовою сфери культури, мають стратегічне значення для ефективного державного управління даною сферою. Сфера культурна є основою держави, що визначається різноманітністю соціальних інститутів, їх розвинутістю та здатністю системно, надійно, стійко та професійно задовольняти різноманітні потреби окремих осіб та соціальних спільнот. Сьогодні бібліотеки як соціальні інститути часто виступають платформами для створення та розвитку сучасних цифрових ініціатив молодіжних центрів, забезпечуючи їх необхідною інфраструктурою, надаючи доступ до техніки та ресурсів, сприяють розвитку цифрової грамотності як молоді, так і літніх людей.

Сучасне управління бібліотеками потребує трансформацій на державному та регіональному рівнях, зміни в локальному управлінні, організації, функціонуванні та послугах бібліотек, що викликано різними факторами, такими як: розвиток технологій, зміна потреб користувачів, економічні, соціальні, політичні чинники. Зокрема, досліджуючи стратегію розвитку як основу управління бібліотеками, О. Бруй підкреслює про важливість стратегічного управління бібліотекою, яке направлено на успішність її в довготерміновій перспективі. Для успішності впровадження стратегії важливо залучати до її розроблення широке коло працівників і постійно проводити стратегічну комунікацію з колективом бібліотеки [4, 39].

Відомо, що соціальна функція держави полягає в належній інформаційній культурі суспільства.

Інформаційна культура, яка є складовою загальної культури суспільства, посідає особливе місце у інформаційному просторі держави, виступає чинником розвитку суспільних відносин, а формування інформаційної культури населення потребує від держави виваженої інформаційної політики, ефективної системної роботи кібервійськ, достатність всебічних повноважень у роботі контррозвідального захисту та інших дій, які забезпечать державні та приватні інтереси у сфері інформаційної безпеки у воєнний період [3]. До складників інформаційної культури бібліотеки можна віднести культуру пошуку та опрацювання інформації, техніко-технологічну культуру та культуру управління інформаційною установою [11].

В умовах війни соціальні (меморіальна, культурна, освітня, інформаційна) функції бібліотек визначаються самою сутністю бібліотек та її соціальною роллю відповідно до певного періоду розвитку та потреб суспільства. Соціальні функції бібліотек трансформуються відповідно до потреб українського суспільства. Інколи деякі з них стають першочерговими, відповідно інші – стають не актуальним чи відходять на другий план. Важливість та значення тієї чи іншої бібліотечної функції змінюється в залежності від зовнішніх чинників, відповідно до цих чинників і змінюються форми їх прояву та реалізації.

Відповідно функції сучасних бібліотек повинні бути набагато ширші, ніж просто зберігання та надання доступу до інформації. Кілька ключових аспектів, які ілюструють значення бібліотек як соціальних інститутів:

1. Освітній аспект: сприяють поширенню знань, підтримують навчальний процес та надають ресурси для самоосвіти; забезпечують доступ до книг, наукових праць, електронних ресурсів та інших джерел інформації.

2. Культурний розвиток: зберігають культурну спадщину націй; популяризують літературні традиції та підтримують творчі ініціативи через організацію культурних заходів та виставок.

3. Інклюзія або інформаційна рівність: забезпечують доступ до інформації для всіх верств населення, зокрема для людей з обмеженими можливостями, людей похилого віку та економічно незахищених груп.

4. Соціальна інтеграція: як громадські простори, бібліотеки сприяють комунікації, взаємодії та згуртованості суспільства.

Бібліотеки часто стають місцем для діалогу та вирішення суспільно важливих питань.

5. Підтримка громадських ініціатив: бібліотеки часто співпрацюють з громадськими організаціями та підтримують соціальні проєкти, спрямовані на покращення життя громади.

Отже, сучасні бібліотеки як соціальні утворення, здатні системно задовольняти різноманітні потреби окремих осіб та соціальних спільнот. Є не лише центрами надання інформації, а й важливими елементами суспільної інфраструктури, спрямованими на інтеграцію, розвиток та підтримку суспільства, де велика увага, в умовах війни, повинна приділятися забезпеченню належній інформаційній безпеці. Про що також наголошує у своїй науковій статті А. Ржеуський: «інформаційна безпека є важливою складовою діяльності бібліотек» [14, 10].

Тому, забезпечення безпеки інформації в бібліотеці має бути системним процесом, який вимагає постійного моніторингу, оцінки та впровадження нових технологій та методів захисту. Гарантування безпеки інформації в бібліотеці є ключовим для забезпечення довіри користувачів до бібліотеки як надійного джерела інформації.

О. Великосельська, досліджуючи наукову бібліотеку в інформаційному суспільстві зазначає що: «соціальна місія бібліотеки має два аспекти: збереження накопиченої людством культурної спадщини та передача її шляхом формування та задоволення суспільних потреб в інформації та знаннях» [5]. В цьому ж дослідженні авторка підкреслює що: «в деякій мірі наукові бібліотеки можуть впливати на свою роль в інформаційному суспільстві. Для цього їм потрібно: завжди бути готовими до постійних змін; передбачати інформаційні потреби користувачів; шукати будь-який зручний випадок для впровадження інновацій; притримуватися розробки відкритих систем; створювати інфраструктуру мультимедіа та високошвидкісних мереж; перевіряти готовність персоналу до роботи з інформаційними технологіями; співпрацювати з іншими бібліотеками і організаціями; думати в національному масштабі, як глобальному, так і локальному; надавати віддалений доступ до бібліотечних послуг; конвертувати всю унікальну інформацію в машиночитану форму для електронного опублікування» [5].

В. Шевченко досліджуючи бібліотеки у час формування громадянського суспільства

зазначає: «існує певний ланцюг, а саме: інформація – комунікація – держава. Бібліотека посідає певне місце в цьому ланцюгу і її діяльність сприяє гармонізації більшості видів та форм поширення інформації та знань. Користувачі бібліотеки прямо або опосередковано є учасниками еволюційного розвитку громадянського суспільства» [17, 109].

Розроблення і впровадження електронних систем управління, дозволить фіксувати звернення користувачів та історію запитів, аналізувати звернення за періодами, відділами та видами послуг тощо, що дозволить покращити якість бібліотечного сервісу, врахувати потреби користувачів конкретної бібліотеки та бібліотечної галузі загалом.

Розвиваючись, трансформуючись і адаптуючись, бібліотека залишається культурно-цивілізаційним феноменом з функціями суспільного інституту, володіючи універсальною компетенцією, яка включає всі досягнення культури та цивілізації. Бібліотека як результат діяльності людини і як місце збереження інформації про результати її діяльності, безперечно є культурним соціальним інститутом і виконує в суспільстві освітньо-виховну місію [10]. Розвиток бібліотечної справи базується на сучасних знаннях про управління інформаційними ресурсами, організацію бібліотек, їх роль у суспільстві, і вивчення практик інших країн.

Бібліотеки як соціальні інститути сприяють розвитку та збереженню української культури, освіти, інклюзивної рівності у доступі до інформації та бібліотечних ресурсів, та мають ряд особливостей, які можна умовно поділити за специфічними ознаками, такими як: *накопичення*: бібліотечні фонди постійно збільшуються; *довговічність*: бібліотечні фонди є нематеріальною культурною спадщиною, інструментом збереження української нації; *можливість безперервного використання*: бібліотечні фонди (інформаційні ресурси бібліотек) можуть використовуватися без обмеження; *чутливість до / соціальність*: бібліотечні фонди можуть бути як суспільним так і особистим благом.

Досліджуючи електронні бібліотечно-інформаційні ресурси НБУВ з питань державотворення в Україні, М. Степченко зазначає що у Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського створені та активно наповнюються спеціалізовані тематичні бази даних із питань держави і права в Україні

(бібліографічні, реферативні, повнотекстові та мультимедійні), які разом становлять комплекс джерел із розвитку державотворення в незалежній Україні та презентують історичну ретроспекцію державотворчих процесів [16, 27].

Принципи діяльності публічних бібліотек Поділля в умовах воєнного стану описує у своєму дослідженні Т. Побережна як: «людиноцентричність сьогодні є базовим принципом організації діяльності українського бібліотечного соціального інституту, зорієнтованого на безпеку і здоров'я всіх категорій користувачів, який продовжує успішно прогресувати як форпост національної культури, як дієвий освітній заклад, що продуктивно сприяє всебічному саморозвитку і самоосвіті громадян та ефективно функціонувати як інформаційний центр у надскладний час» [12, 61]. Інформаційно-комунікативну діяльність бібліотек України в умовах війни досліджують у своїй праці І. Вільчинська і Т. Биркович. Авторки підкреслюють що бібліотека: «відіграє ключову роль у донесенні до населення таких пріоритетів: європейських цінностей, важливості захисту незалежності та територіальної цілісності держави, особистої відповідальності громадянина перед своєю державою, зміцнення армії, системної та прозорої роботи органів державної, місцевої влади та територіальних громад, що гарантує стабільність і мир та є чинником стійкості тилу» [2, 46]. Л. Кравець, репрезентуючи еволюцію соціальної функції бібліотек України в умовах російсько-української війни, констатує, що «в час російсько-української війни найзначніших трансформацій зазнала і посіла лідуючі позиції власне соціальна функція бібліотек саме через врахування загальнолюдських та національних пріоритетів в умовах нагальної необхідності захисту Української Держави і зміцненні національної ідентичності, збереження духовного та фізичного стану громадян через утворення соціалізуючого середовища. [7, 196].

Відтак А. Химинець та Л. Прокопович, вивчаючи діяльність Наукової бібліотека Мукачівського державного університету в період війни, підкреслюють: «бібліотека систематично аналізує свою роботу і зосереджує всі сили на те, щоб всі процеси, які відбуваються в бібліотечному середовищі, були адаптовані до інтересів читацької аудиторії та вимог воєнного часу» [18, 99].

Тобто, бібліотеки як соціальні інститути під час війни відіграють ключову роль у підтримці суспільства. Вони є

інформаційними, освітніми, культурними осередками, відображають культуру українського народу, її потреби, усвідомлюють себе частиною українського суспільства та стоять на захисті культурної спадщини.

Головне – бібліотеки в умовах війни та непередбачуваних катастроф є однією із гарантій відродження суспільства та державності.

У період воєнного стану дотримання Державних соціальних нормативів забезпечення населення публічними бібліотеками в Україні, затверджених цією постановою [13], на територіях, на яких ведуться бойові дії, включених до переліку територій, на яких ведуться (велися) бойові дії або тимчасово окупованих Російською Федерацією, затвердженого Міністерством розвитку громад та територій, для яких не визначена дата завершення бойових дій (дата припинення можливості бойових дій), здійснюється з урахуванням безпекової ситуації та спроможності забезпечення ефективного функціонування публічних бібліотек відповідними органами місцевого самоврядування або військовими адміністраціями» [13].

У період воєнного стану з населених пунктів, які належать до територій, на яких ведуться бойові дії, включених до переліку територій, на яких ведуться (велися) бойові дії або тимчасово окупованих Російською Федерацією, затвердженого Мінрозвитку, для яких не визначена дата завершення бойових дій (дата припинення можливості бойових дій), публічні бібліотеки можуть бути переміщені на безпечну територію за рішенням відповідних органів місцевого самоврядування або військових адміністрацій [13].

Відповідно, бібліотека є важливим осередком культури, що надає користувачам не лише інформаційні послуги, але й сприяє розвитку інтелектуального та творчого потенціалу особистості, організації спілкування, відпочинку та розваг. Забезпечує збереження та донесення до соціуму інтелектуального, культурного, освітнього та іншого надбання людства, що й формує новий імідж бібліотеки у суспільстві, що підкреслює важливість соціальної інформаційно-комунікативної функції бібліотек.

Так, інформаційно-комунікативну функцію бібліотек описують у своїх дослідженнях Л. Лук'яненко [8], П. Макаренко [9], Ж. Самохіна [15].

Бібліотеки, які активно впроваджують інформаційно-комунікаційні технології в усі процеси діяльності, намагаються значно розширювати представлені колекції документів на електронних носіях, створюють власні електронні ресурси і навіть електронні бібліотеки. Та насамперед, роль бібліотеки в інформаційному суспільстві визначатиметься її можливостями кумуляції, опрацювання й поширення масивів електронних даних, зокрема електронних журналів для інформаційного забезпечення потреб користувачів, а також впровадженням нових засобів зберігання і накопичення інформації [8].

Безперечно, підвищується роль бібліотек в комунікаційній інфраструктурі інтелектуальної власності й в напрямі інформаційно-бібліотечного забезпечення діяльності в цій сфері. До інформаційного забезпечення суб'єктів інтелектуальної власності слід віднести усі види комунікаційних зв'язків. Бібліотека як особливий канал комунікації сприяє соціалізації правових знань у мережевому просторі, встановленню тісних взаємозв'язків між усіма складниками сфери інтелектуальної власності; створює умови відповідного подання юридичної інформації на результатів дослідження інтелектуальної власності [9].

Тобто бібліотека є центром для обміну знаннями та досвідом, сприяє розвитку критичного мислення та аналітичних навичок у користувачів, є частиною культурного середовища що є важливим у соціальному розвитку, сприяючи освіті та культурному обміну.

Сьогодні трендом є задоволення потреб користувачів, які не мають можливості відвідувати бібліотеки особисто, пріоритетом стає розвиток електронних інформаційних ресурсів бібліотек та віддалених послуг [15].

Тому інформативно-комунікативні функції бібліотек охоплюють зміни, що відбуваються в житті людей, громад та суспільства, сприяють рівності, інклюзивності та соціальній інтеграції, підтримують демократичні процеси через доступ до інформації, стимулюють інновації та економічне зростання, а також підтримують культурне різноманіття та збереження історичної спадщини. Однак, це аж ніяк не означає, що вони пов'язані лише з минулим, вони також є основою для інновацій та культурного розвитку, використовуючи усі сучасні інформаційно-комунікативні ресурси та залучення різних верств населення.

Для цього варто на державному рівні розробити механізм управління бібліотечною справою. А саме, доцільно розглянути створення платформи *Єдиного електронного ресурсу бібліотечних ресурсів*. Цей ресурс є актуальним і необхідним. Він дозволить створити систему «міжбібліотечний абонемент» як сучасну форму бібліотечного обслуговування (бібліотечну послугу), що буде базуватися на взаємному використанні бібліотечних фондів та довідково-пошукового апарату різних бібліотек. Це дозволить користувачам отримувати доступ до матеріалів, яких немає у конкретній бібліотеці, якою вони користуються, а бібліотекам розширити свої послуги із внутрішніх до зовнішніх.

Для цього Міністерству культури та стратегічних комунікацій України яке є центральним органом виконавчої влади в управлінні бібліотечною справою необхідно: виділити фінансування для розробки та впровадження платформи *Єдиного електронного ресурсу бібліотечних ресурсів*; внести зміни в чинне законодавство.

Бібліотека як соціальний інститут є складним механізмом формальних і неформальних правил, принципів, норм і настанов, які регулюють відносини у бібліотечній справі. Бібліотечна справа в Україні регулюється відповідно до Конституції України. Виділяють наступні закони котрі регулюють бібліотечну справу в країні:

1. «Про бібліотеки і бібліотечну справу» від 27.01.1995 № 32/95-ВР;

2. «Про Основні засади розвитку інформаційного суспільства в Україні на 2007–2015 роки» від 09.01.2007 № 537-V;

3. «Про Національну програму інформатизації» від 04.02.1998 № 74/98-ВР;

4. «Про особливості регулювання діяльності юридичних осіб окремих організаційно-правових форм у перехідний період та об'єднань юридичних осіб» від 09.01.2025 № 4196-IX;

5. «Про електронні комунікації» від 16.12.2020 № 1089-IX;

6. «Про електронний документ та електронний документообіг» від 22.05.2003 № 851-IV;

7. «Про інформацію» від 02.10.1992 № 2657-XII;

8. «Про авторське право і суміжні права» від 01.12.2022 № 2811-IX;

9. «Про захист інформації в інформаційно-телекомунікаційних системах» від 05.07.1994 № 80/94-ВР та ін.

Підзаконні акти України, що регулюють бібліотечну діяльність:

- Указ Президента України «Про заходи щодо розвитку національної складової глобальної інформаційної мережі Інтернет та забезпечення широкого доступу до цієї мережі в Україні» від 31.07.2000 № 928/2000;

- Постанова Верховної Ради України «Про Рекомендації парламентських слухань на тему: «Реформи галузі інформаційно-комунікаційних технологій та розвиток інформаційного простору України»» від 31.03.2016 № 1073-VIII.

Постанови Кабінету Міністрів України:

1. «Про внесення змін до постанови Кабінету Міністрів України від 19 квітня 2022 р. № 472 та затвердження Порядку використання коштів з рахунка для задоволення потреб культури, мистецтв, креативних індустрій, охорони і збереження культурної спадщини, культурних цінностей, підтримки суб'єктів у сфері медіа» від 17.05.2022 № 616;

2. «Про затвердження Державних соціальних нормативів забезпечення населення публічними бібліотеками в Україні» від 06.02.2019 № 72;

3. «Про внесення змін до постанови Кабінету Міністрів України від 6 лютого 2019 р. № 72» від 30 травня 2025 р. № 632;

4. «Про затвердження Порядку створення резерву працівників сфери культури та інформаційної сфери для роботи на деокупованих територіях України» від 20.08.2024 № 942;

5. «Програма Про затвердження Державної цільової національно-культурної програми створення єдиної інформаційної бібліотечної системи «Бібліотека – XXI»» від 17.08.2011 № 956;

6. «Положення про Національний реєстр електронних інформаційних ресурсів» від 17 березня 2004 р. № 326 та інші.

Розпорядження Кабінету Міністрів України:

1. «Про схвалення Стратегії розвитку інформаційного суспільства в Україні» від 15.05.2013 № 386-р;

2. «Про схвалення Концепції розвитку електронного урядування в Україні» від 13.12.2010 № 2250-р;

3. «Про затвердження плану заходів з виконання завдань, передбачених Законом України «Про Основні засади розвитку

інформаційного суспільства в Україні на 2007–2015 роки» від 15.08.2007 № 653-р;

4. «Про схвалення Стратегії розвитку читання на період до 2032 року «Читання як життєва стратегія» та затвердження операційного плану її реалізації на 2023–2025 роки» від 03.03.2023 № 190-р;

5. «Про схвалення Стратегії розвитку бібліотечної справи на період до 2025 року «Якісні зміни бібліотек для забезпечення сталого розвитку України»» від 23.03.2016 № 219-р;

6. «Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025-2027 роках» від 28.03.2025 № 293-р та ін.

Наказ МКІП:

1. «Про затвердження Положення про Українську цифрову бібліотеку» від 08.08.2018 № 684;

2. «Про затвердження Порядку використання документів через обмінні бібліотечні фонди» від 31.10.2017 № 1131;

3. «Про затвердження Методичних рекомендацій щодо запровадження та функціонування розмовних клубів з української мови на базі бібліотечних закладів» від 02.08.2024 № 536;

4. «Про внесення змін до Типових правил користування бібліотеками в Україні» від 19.04.2017 № 340;

5. «Про затвердження Порядку відбору рукописних книг, рідкісних і цінних видань до Державного реєстру національного культурного надбання» від 14.06.2016 № 437;

6. «Про затвердження Порядку формування зведеного каталогу оцифрованих видань» від 25.05.2016 № 360;

7. «Типові правила користування бібліотеками в Україні» від 05.05.1999 № 275;

8. «Про затвердження Методичних рекомендацій щодо розроблення стратегічних і програмних документів стосовно розвитку культури на регіональному та місцевому рівні» від 31.05.2023 № 306 та ін.

Наказ Мінсоцполітики України «Про затвердження Методичних рекомендацій з розроблення положень про структурні підрозділи з питань соціального захисту населення місцевих державних адміністрацій та організації діяльності територіальної громади у сферах соціального захисту населення та захисту прав дітей» від 31.07.2023 № 263-Н.

Наказ Укрдержархів «Про затвердження та впровадження Методичних рекомендацій з

підготовки Положення про архівний підрозділ державної наукової установи, музею та бібліотеки» від 31.07.2019 № 68».

Усі вищезгадані нормативно-правові акти охоплюють усі напрями діяльності бібліотеки як соціального інституту, слугують розвитку і підтримки законності і правопорядку у бібліотечній галузі. Передбачають відкритий доступ до інформаційно-бібліотечних ресурсів, захист авторських прав у системах пошуку документів, створення та розвиток інформаційно-бібліотечних ресурсів в інформаційному суспільстві. Вони також є основою для підтримки освіти та науки, збереження культурної спадщини та розвитку громади.

Наукова новизна роботи полягає в осмисленні ролі та місця бібліотеки в системі державного управління сферою культури.

Висновок. В умовах війни, функції бібліотеки як соціального інституту визначаються потребами суспільства, залежать від потреб суспільства та працюють для суспільства. Бібліотеки повинні забезпечити повну реалізацію прав громадян на оперативне отримання інформації та організації доступу до інформації, оптимально враховуючи інтереси окремої особи, соціальних груп та суспільства в цілому. Бібліотеки виступають інструментом реалізації державної стратегії, спрямованої на підвищення якості життя, освіти та культурного розвитку суспільства.

Запровадження на загальнодержавному рівні платформу Єдиного електронного ресурсу бібліотечних ресурсів, або «єдиний бібліотечний електронний ресурс» дозволить бібліотечній галузі трансформувати усі сегменти своєї діяльності, що призведе до розширення спектра бібліотечних ресурсів, продуктів та послуг для потреб користувачів, які не виходячи за межі однієї бібліотеки зможуть переглядати бібліотечні фонди інших бібліотек та користуватися ними. Відбудеться дотримання принципу загальнодоступності до бібліотечних фондів та трансформація бібліотечного обслуговування користувачів із внутрішнього до зовнішнього.

Література

1. Биркович Т. І. Бібліотеки у сучасному державотворенні. *Інформація, комунікація та управління знаннями в глобалізованому світі* : зб. матеріалів Восьмої міжнар. наук. конф., м. Київ, 15–17 трав. 2025 р. Київ : Вид. центр КНУКиМ, 2025. Ч. 1. С. 44–45.

2. Биркович Т., Вільчинська І. Інформаційно-комунікативна діяльність бібліотек України в умовах війни. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 4. С. 42–48.

3. Биркович Т. І., Курило В. І., Биркович О. І. Роль держави у формуванні інформаційної культури населення в умовах війни. *Інтернаука. Юридичні науки*. 2022. № 12. DOI: <https://doi.org/10.25313/2520-2308-2022-12-8453>.

4. Бруй О. Стратегія розвитку як основа управління бібліотекою. *Вісн. Кн. палати*. 2018. № 3. С. 36–40.

5. Великосельська О. М. Наукова бібліотека в інформаційному суспільстві. *Бібліотека в освітньому просторі. Інформаційне суспільство. Формування інформаційної культури* : інформ. бюл. для працівників бібліотек ВНЗ III–IV рівнів акредитації державної форми власності Хмельницької області. Хмельницький : ХНУ, 2011. №11. 68 с.

6. Про бібліотеки і бібліотечну справу : Закон України. *Відомості Верховної Ради України*. 1995. № 7. Ст. 45. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/32/95-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: лютий 2025).

7. Кравець Л. О. Еволюція соціальної функції бібліотек України в умовах російсько-української війни. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції аспірантів, здобувачів, магістрів (7–8 квітня 2023 р.). Київ : Вид. центр КНУКиМ, 2023. С. 193–197.

8. Лук'яненко Л. В. Електронний журнал як новий засіб наукової комунікації: бібліотечно-прикладний аспект. *Імперативи розвитку електронних бібліотек: pro et contra*. URL: <https://dspace.nlu.edu.ua/handle/123456789/5525> (дата звернення: лютий 2025).

9. Макаренко П. Д. Бібліотека та інтелектуальна власність. *Імперативи розвитку електронних бібліотек: pro et contra*. 2014. № 8. <https://dspace.nlu.edu.ua/bitstream/123456789/5714/1/Imperatives.pdf> (дата звернення: лютий 2025).

10. Матвійчук О. Є. Бібліотека як соціокультурний інститут: освітньо-виховна місія. *Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія*. 2010. №2. С. 155–160. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnau_f_2010_2_34 (дата звернення: лютий 2025).

11. Палеха Ю. І. Інформаційна культура бібліотеки як відображення рівня її діяльності. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. 2019. Вип. 56. С. 201–206.

12. Побережна Т. І. Трансформація діяльності публічних бібліотек Поділля в умовах воєнного стану. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 4. С. 56–62.

13. Про внесення змін до постанови Кабінету Міністрів України від 6 лютого 2019 р. № 72 : Постанова КМУ від 30.05.2025 № 632. URL:

<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/632-2025-%D0%BF#Text> (дата звернення: лютий 2025).

14. Ржеуський А. В., Кунанець Н. Е. Роль бібліотеки як соціального інституту в розвитку інформаційної безпеки. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 3. С. 5–12.

15. Самохіна Ж. Елементи інформаційного маркетингу в системі електронних комунікацій. *Бібліотечний вісник*. 2025. № 1. С. 58–68.

16. Степченко М. Електронні бібліотечно-інформаційні ресурси НБУВ з питань державотворення у Україні: особливості формування. *Вісник Книжкової палати*: науково-практичний журнал. 2015. №1. С. 25–28.

17. Шевченко В. Б. Бібліотека у час формування громадянського суспільства. Книга в динаміці суспільних, політичних та ідеологічних процесів. 12: 109.

18. Химинець А. М., Прокопович Л. С. Там, де книга, там і моя держава"(волонтерська робота Наукової бібліотеки МДУ), 2023.

References

1. Byrkovych, T. I. (2025). Libraries in Modern State Building. Information, Communication and Knowledge Management in a Globalised World: Proceedings of the 8th International Scientific Conference, Kyiv, (15–17 May 2025). Kyiv, 44–45 [in Ukrainian].

2. Byrkovych, T., & Vilchynska, I. (2023). Information and Communication Activities of Libraries of Ukraine in the Conditions of War. Library Science. Documentation Science. Informology, 4, 42–48 [in Ukrainian].

3. Byrkovych, T. I., Kurylo, V. I., Byrkovych, O. I. (2022). Role of the State in Shaping the Information Culture of the Population in Wartime. International Scientific Journal 'Internauka'. Series: Legal Sciences, 12. <https://doi.org/10.25313/2520-2308-2022-12-8453> [in Ukrainian].

4. Brui, O. (2018). Development Strategy as the Basis of Library Management. Bulletin of the Book Chamber, 3, 36–40 [in Ukrainian].

5. Velykoselska, O. M. (2011). Scientific Library in Information Society [in Ukrainian].

6. Law of Ukraine 'On Libraries and Library Work'. (1995). Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/32/95-%D0%B2%D1%80#Text> [in Ukrainian].

7. Kravets, L. O. (2023). Evolution of Social Function of Ukrainian Libraries in the Context of the Russian-Ukrainian War. Topical Issues, Problems and Prospects for the Development of the Humanities in the Modern Socio-Cultural Space: Proceedings of the II All-Ukrainian Scientific and Practical Conference of

Postgraduate Students, Applicants, Masters (7–8 April 2023). Kyiv, 193–197 [in Ukrainian].

8. Lukianenko, L. V. (n.d.). Electronic Journal as a New Means of Scientific Communication: Library and Applied Aspect. Imperatives of Digital Library Development: Pro et Contra. Retrieved from <https://dspace.nlu.edu.ua/handle/123456789/5525> [in Ukrainian].

9. Makarenko, P. D. (2014). Library and Intellectual Property. Imperatives for the Development of Electronic Libraries: Pro et Contra, 8 [in Ukrainian].

10. Matviichuk, O. Ye. (2010). Library as a Socio-Cultural Institute: Educational and Upbringing Mission. Bulletin of the National Aviation University. Philosophy. Culturology, 2, 155–160. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnau_f_2010_2_34 [in Ukrainian].

11. Palekha, Yu. I. (2020). Information Culture of the Library [in Ukrainian].

12. Poberezhna, T. I. (2023). Transformation of the Activities of Public Libraries of Podillia under Martial Law. Library Science. Documentation Science. Informology, 4, 56–62 [in Ukrainian].

13. Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 632 of 30 May 2025 'On Amendments to the Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 72 of 6 February 2019'. (2025). Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/632-2025-%D0%BF#Text> [in Ukrainian].

14. Rzhеuskyi, A. V., & Kunanets, N. E. (2023). Role of the Library as a Social Institution in the Development of Information Security. Library Science. Documentation Science. Informology, 3, 5–12 [in Ukrainian].

15. Samokhina, Zh. (2025). Elements of Information Marketing in the System of Electronic Communications. Library Bulletin, 1, 58–68 [in Ukrainian].

16. Stepchenko, M. (2015). Electronic Library and Information Resources of the NBUV on State Building in Ukraine: Features of Formation. Bulletin of the Book Chamber, 1, 25–28 [in Ukrainian].

17. Shevchenko, V. B. (2018). Library in the Time of Formation of Civil Society. The Book in the Dynamics of Social, Political and Ideological Processes. Kyiv [in Ukrainian].

18. Khymynets, A. M., & Prokopovych, L. S. (2023). Where the Book Is, There Is My State (Volunteer Work of the Scientific Library of Mukachevo State University) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 19.06.2025

Цитування:

Haiuk I. (2025). Some Peculiarities of Cultural Landscape of Armenians in Bukovina. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 19–24 [in English].

Гаюк І. Я. Щодо деяких особливостей культурного ландшафту вірмен Буковини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 19–24.

Haiuk Iryna,

Doctor of Cultural Studies, Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of the Management of Arts,
Lviv National Academy of Arts
orcid.org/0000-0002-1296-0872
irinahayuk@gmail.com

SOME PECULIARITIES OF CULTURAL LANDSCAPE OF ARMENIANS IN BUKOVINA

The purpose of the study is to identify the characteristic features of the socio-cultural landscape of Armenian migrants in Bukovina and the main factors that shaped it. **The research** is based on cultural, historical, and sociological approaches, in particular, methods of document content analysis, historical reconstruction, analysis and synthesis, biographical, and comparative. **The scientific novelty** of the study lies in highlighting the cultural aspect of the life of Armenians in Bukovina, which was done mainly on the basis of archival documents found by the author and introduced into academic circulation for the first time. **Conclusion.** The formation of the historical and cultural landscape of the Bukovinian Armenians demonstrates its transcultural and, at the same time, quite holistic character. The functioning of its public and private institutions shows that, being quite effectively incorporated into the new socio-cultural landscape, they simultaneously formed their own autonomous religious and cultural community, which had specific features related to the new socio-cultural environment and at the same time showed a will to preserve the historical cultural memory and traditions that uniquely connected them to their historical homeland. The multicultural nature of the Armenian community in Bukovyna is evidenced by the linguistic situation: the Armenians of Bukovyna were trilingual — they spoke German, Ukrainian, and Yiddish/Polish/Romanian. While working in German higher education institutions, studying in German / Polish / Romanian (depending on the period) schools, they also created their own educational institutions, usually with a distinct charitable component (for orphans, children from poor Armenian families), and cultural and educational societies, whose names and activities showed a will to preserve their historically primary basic ethno-cultural identity, cultural memory and maintain ties with their historical homeland.

Keywords: architect, Armenians, community, culture, identity, musician.

Гаюк Ірина Яківна, доктор культурології, доцент, доцент кафедри менеджменту мистецтв Львівської національної академії мистецтв

Щодо деяких особливостей культурного ландшафту вірмен Буковини

Метою дослідження є визначення характерних рис соціокультурного ландшафту вірменських мігрантів Буковини та чинників, які вплинули на його формування. **При дослідженні використано** культурологічні, історичні та соціологічні підходи, зокрема, методи контент-аналізу документів, історичної реконструкції, аналізу та синтезу, біографічний та компаративістський. **Наукова новизна** дослідження полягає у висвітленні культурного аспекту життєдіяльності вірмен на Буковині, який виконано в основному на базі знайдених автором архівних документів, уперше введених у науковий обіг. **Висновки.** Формування історико-культурного ландшафту буковинських вірмен засвідчує його транскультурний і, водночас, цілком холистичний характер. Функціонування його державних та приватних установ показує, що, будучи досить ефективно інтегрованими в новий соціокультурний ландшафт, вони одночасно створювали власну автономну релігійно-культурну спільноту, яка мала специфічні риси, пов'язані з новим соціокультурним середовищем, і водночас демонструвала прагнення зберегти історичну культурну пам'ять і традиції, що унікальним чином пов'язували їх з історичною батьківщиною. Переконливим свідченням мультикультурного характеру вірменської діаспори на Буковині є мовна ситуація: вірмени регіону були тримовними — розмовляли німецькою, українською та їдиш/польською/румунською мовами. Працюючи в німецьких вищих навчальних закладах, навчаючись у німецьких/польських/румунських (залежно від періоду) школах, вони одночасно створювали власні навчальні заклади, зазвичай з яскраво вираженою благодійною складовою (для сиріт, дітей з бідних вірменських сімей), та культурно-освітні товариства, назви та діяльність яких свідчили про прагнення зберегти свою історично первинну базову етнокультурну ідентичність, культурну пам'ять та підтримувати зв'язки з історичною батьківщиною.

Ключові слова: архітектор, вірмени, громада, ідентичність, культура, музикант.

Relevance of the research topic. Migration processes have played and continue to play an important role in shaping the socio-cultural landscape of most countries of the world, including Ukraine. Understanding the current problems of the development of Ukrainian culture is impossible without taking into account the ethno-national multicultural diversity that has been formed in our land over the centuries. At the same time, due to the complexity of our political history (the history of Ukrainian statehood), Ukrainian lands represent a complex set of peculiar local multicultural patterns, where the uniting factor was the presence of a quantitatively dominant (except for Crimea) autochthonous Ukrainian population, which intensively interacted with various ethno-cultural enclaves, the density and activity of which depended heavily on political power. The study of each such multicultural locus in Ukraine provides invaluable material for understanding the mechanisms of inclusion of ethno-national minorities in the general cultural field of Ukraine. At the same time, this is an important political / electoral factor, an adequate assessment of which is necessary for the formation of effective state domestic and foreign policy.

Analysis of key studies and publications. Despite a quite significant number of studies of the Armenian colonies in Ukraine, the local history of the Armenians of Bukovyna has been studied very little. A small number of studies on this theme concern some economic aspects of the development of Armenian communities, in particular, the works of O. Osypian [6; 7]. Some studies deal with the musical heritage of the famous Armenian artist Karol von Mikuli [3; 8] and the religious life of the Armenians of Bukovyna — the latter are included in studies of a more general / wider character on the Armenians of Western Ukraine [35]. The biographical studies of Polish scholars, which highlight the peculiarities of historical memory and the perception of the pre-war life (World War II) of the Armenians in the region, stand out [37; 38].

The purpose of the study is to identify the main factors that shaped the cultural landscape of Bukovyna and the place of Armenian migrants in the socio-cultural environment of the region.

The scientific novelty of the research is to highlight the activities of the Armenians of Bukovyna in creating the cultural landscape of Bukovyna, based mainly on archival sources found by the author and introduced into academic circulation for the first time.

Presentation of the main material. The concept of 'cultural landscape', albeit in a purely

geographical sense, appeared in scientific circulation at the turn of the 19th and 20th centuries, referring to the adaptation of people to the relevant landscape in the process of forming a particular ethnic group, with the emphasis usually placed primarily on the economic and production side. However, it is obvious that when a certain number of representatives of some ethnic group move to a new country, the nature of the changes that occur to them differs from the phenomena and processes that occur to a group of people in the process of ethnogenesis. Firstly, migration processes occur with an already formed ethnic group (or part of it), so migrants have a corresponding set of ethnic characteristics / traits (their own cultural and religious history and memory, traditions, customs, economic skills), which they try to reproduce in the new land, especially in the first period of adaptation. This affects the nature of the selection of the settlement region, which, if possible, should be similar to the landscapes of the mother country or allow migrants to reproduce traditional economic and production practices. Secondly, migration processes are a dynamic factor that introduces tangible changes in the host cultural landscape. Migrants must adapt not only to the new natural but also to the new cultural landscape, which is another important factor in choosing a new country of residence. The existence of the Armenian diaspora in Ukraine is a vivid example of this.

The turbulent political history of Bukovyna, which in recent centuries was ruled by the Principality of Moldova, the Polish-Lithuanian Commonwealth, Austria / Austro-Hungary, and Romania, has led to an incredible ethno-cultural variety of life in the region and formed an original model of coexistence between different nations, the nature of which was influenced by the political interests of the state authorities and, at the same time, by their own historical ethno-cultural traditions of organisation of the internal socio-cultural space and its interaction with the external environment, which allows us to speak about the formation of certain local specifics of the environment over the centuries. One of the priorities of Austro-Hungary's internal policy was to weaken the cultural influence of the Polish nation, which was politically dominant in the Polish-Lithuanian Commonwealth, by a kind of opposition with other ethnic communities. This was done in several ways: by intensifying the resettlement of Germans from different regions of Germany and Austria to Bukovyna and providing them with economic benefits; by intensifying the cultural life of all ethnic communities in the

country by giving them the right and opportunity to create various societies that were not only cultural but also sporting and professional in nature; and by promoting, including financially, the religious life of ethnic communities, but at the same time, limiting the sphere of influence of the Church on the socio-political life of the country.

No wonder people in Chernivtsi have said that even fish speak five languages here: Ukrainian, German, Polish, Jewish / Yiddish, and Romanian. A perfect example of this is the materials of all the cases that include information on the personal data of Bukovyna residents, such as the personal file of the judicial officer Armenian Catholic Theodor Donabidovych (was born in Banyliv Ruskyi 23.02.1878). He spoke and wrote German and Polish and spoke Ruthenian / Ukrainian and Romanian. A similar situation is observed in the vast majority of other residents of Bukovyna, who spoke at least three languages — German and Ukrainian at all times, and the third could be Polish, Romanian or Yiddish [31]. This was one of the results of the long-term intercultural interaction of the main ethnic communities — Ukrainians, Poles, Germans, Jews and Armenians, as well as the frequent change of political power.

The Austrian law of 15 November 1867 on 'Company Law' / 'Vereinsrecht', which allowed all citizens of the Austrian Empire to freely form various societies and unite in various public organisations. This law became the foundation for the successful self-government of all national communities in Bukovyna [5, 38]. Archival documents show an incredible number of different societies based on professional, religious, and ethno-cultural characteristics. In the late 19th — early 20th centuries, the Armenian 'Archbishop Isakovych Boarding School for Armenian Catholics in Chernivtsi' functioned in the city [31]. The institution was opened in 1897, and its main patron was the 'Armenian Chrysostom' — Lviv Armenian Catholic Archbishop-Metropolitan Isaak Isakovych (1824–1901, Lviv) [31]. Until 1900, the head of the institution was a member of the Armenian community of the city, a large landowner, a deputy of the Reichsrat and Landtag from landowners Dr Stefan Stefanovych (†28.09.1900). After his death, the Society was headed by Jakob Ritter Symonovych [31].

On 9 December 1902, Chernivtsi officially registered the creation of the 'Society of Armenian Women of Bukovyna', which was headed by Olha Prunkul in 1902–1903. The society was mainly engaged in charity work, women's education. A letter to the Regional Government regarding the establishment of the

society was signed by Olha Prunkul, Kataryna Moisa, and Rypsima Gaina [31]. In 1885–1903, the Armenian society 'Ani' worked in Suceava, headed by Valerian von Prunkul [18].

In 16–17.07.1907 a meeting of the Armenian community in Chernivtsi decided to establish the National Literary Society 'Hayastan'. The meeting was convened by university student Christian Allach and court adviser Hryhor Markevych 'to establish an Armenian humanitarian and literary society, the main purpose of which is to preserve the Armenian language and literature, support the social life of the members and support Armenians' [12]. A construction advisor K. Kosynskyi was elected president of the society, H. Markevych – vice president, and C. Allach – secretary of the committee.

The Armenians of Bukovyna were not only farmers, traders, and craftsmen, but also part of the creative intelligentsia of the region. The aforementioned Christian Allach taught at the Orthodox gymnasium in 1910–1912 [27] and at Chernivtsi University in 1908–1912 [22]. Armenian priest, Doctor of Theology Fr. Antoni Donigevych (1808–1841) also taught there [36, 10]. A. Donigevych was a chaplain of the Armenian Catholic Archdiocese, a member of the Imperial and Royal Higher Institution for the Education of Chaplains at the Institute of St. Augustine in Vienna, a doctor of theology and professor at the Imperial–Royal Lyceum in Chernivtsi.

Among the Armenians of the city were engineers and architects. In 1860, Mykola Nehrush asked to be allowed to take the qualifying exams for the position of an architect [10]. Obviously, he passed the exams successfully, because in the following years he was engaged in technical surveys of many churches in Bukovyna [30], built churches [19; 20], as well as customs offices in the communities of Bunesti (village in Suceava county in Romania) and Lukavtsi (village near Vyzhnytsia) [11].

Dominik Lukasevych was an architectural engineer in the late 19th and early 20th centuries [17; 29; 26], who in the 1880s held the position of the chief regional engineer of Bukovyna [9]. The building adviser, architect Krystof Kosiński (he passed the architectural qualification exams in 1879 [16] was involved in the construction, in particular, the Orthodox church in the Chernivtsi suburb of Kłokuchka [24].

The cultural life of Bukovyna is inextricably linked to the name of the famous musician, founder of the Lviv school of piano playing and long-time director of the Galician Music Society

(hereinafter — GMS) Karol/Karl von Mikuli. Before moving to Lviv in 1858, Karol mostly lived in Chernivtsi (except for periods of study at the University of Vienna and then with Chopin in Paris). In his hometown he did a lot for the development of cultural and artistic life: in 1852 he became one of the founders of the city's first public library [2, 93; 8, 416–417]. Also he created a scholarship fund for gifted children in his native gymnasium [2, 93–94]. However, Karol Mikuli focused on the development of the city's musical culture: he helped to create the organisations 'Singing Society in Chernivtsi' (1859–1862) and 'Society for the Promotion of Musical Art in Bukovyna' [8, 419–420]. The trustees and honorary members of the Singing Society, in addition to Karol Mikuli himself, were Karol's younger brother Jakob Mikuli, Bukovinian landowners Johann Mustaca and Otto Petrino and others.

In 1858, Karol Mikuli was elected artistic director of GMS. Before taking up this position, Mikuli not only conducted an active concert career, but also travelled extensively and collected Ukrainian, Armenian, Moldavian, German, Polish, and Romanian musical folklore. Later, this resulted in the creation and publication of the musical collection 'Armenian', the composition of a number of German songs, and the publication of the collection '48 Romanian National Arias' in Lviv in 1850–1854 [3, 79]. In 1840, among the 20 members of the GMS from Bukovyna who donated significant monies for the needs of the Society were a representative of the well-known family of Bukovynian Armenians, Johann von Prunkul [4, 167–168].

In addition, the documents of the ChSA mention the activities of the entrepreneur Stefan Mikuli in the 2nd half of the 19th century [15], but there is no specific information about his entrepreneurship at the moment. Another known Armenian artist, a masterful portrait painter, Antoni Stefanovych (1858–1919) was also connected with Bukovyna. He was born in the Bukovynian village of Tovtry into the family of landowners Kayetan and Emili Stefanovych [14; 38, 53].

In 1862, the Society for the Development of Musical Culture (later the Philharmony) was established in Bukovyna. The society held its events and concerts in the halls of the Moldova Hotel, the town hall, and other rented premises, so it quickly faced the question of building its own premises. The committee for the construction of the building was established at the end of 1868. Its members included representatives of all the major ethno-cultural communities of the city —

Dr K. Wexler, E. Rosenzweig, Dr O. Ambrose, Dr J. Atlas, Baron N. von Mustaca and others, and from the Armenians — the prior of the Armenian parish of Chernivtsi, Fr. Fl. Mitulsky and J. von Petrovych.

As already mentioned, in the 19th century Chernivtsi began to develop intensively, which was largely facilitated by the granting of self-government to the city. In 1832, the Chernivtsi City Administration was reorganised into the Chernivtsi City Magistrate, and it was decided to build a new city centre with a new town hall. However, before the town hall was built, there was already a new trading area, where in 1827 a sculpture of the sorrowful Mother of God was installed, presented to the city by Armenian Lazar Mykhailovych [5, 14–15].

Lazar Mykhailovych was a well-known person in Chernivtsi, actively supporting the development of the Armenian parish and the construction of the church, for which he created the 'Lazar Mykhailovych Charitable Foundation'. The building at Holovna Street №47 (corner with Ruska Street) housed the Paris Hotel, which belonged to the Lazar Mykhailovych Foundation [25]. L. Mykhailovych was a homeowner and landowner in Chernivtsi, and had a factory in Vienna [33]. However, after his death in 1840, the board members did not manage the fund well and misused its funds [13]. Therefore, in 1897, the fund was forbidden to dispose of its capital [21], and in 1911–1913 it was closed down [28].

The initial stage of the professional activity of the prominent Lviv architect, Armenian Julian Zakharevych (17.07.1837–27.12.1892) is also connected with Chernivtsi. From 1858 to 1871, he worked for the Austrian state railway and in 1865 he was appointed head of the Vienna–Krakow–Lviv–Chernivtsi–Jassy line, which was the reason for his transfer to Chernivtsi, where the administration of the Austrian and Romanian railway traffic was located. He lived in Chernivtsi until his final relocation to Lviv in 1871 [1, 16–17].

At that time, Zakharevych's main task was primarily to provide technical support for railway traffic. The route ran from the Chernivtsi railway station in Lviv (the station has not been preserved) to Chernivtsi (Lviv–Khodoriv–Stanislav–Kolomyia–Chernivtsi), in 1869 the railway was extended to Suceava, and in 1870 to Jassy / Iasi. All the stations on this line (except for Jassy) were designed by Ludwik Vezhbytskyi, an engineer of the Lviv–Chernivtsi Railway and a close friend of Zakharevych, although Zakharevych's involvement cannot be categorically denied [1, 17–18]. Only his authorship of the design of the

station in Jassy (1868–1869), which opened in 1870, is documented. Prof Y. Biriulov suggests that Julian Zakharevych could have been involved in the construction of the Hasidic synagogue and the palace of the tzadik in the town of Sadhora (since 1965 part of Chernivtsi, M. Toreza Str. № 198) [1, 22–23].

At the same time Zakharevych's authorship of the Tempel choral Reform synagogue in Chernivtsi is undeniable. This synagogue in Chernivtsi was Zakharevych's first work in the Neo-Romantic style in the 1870s [1, 55] and an avant-garde work of the second minute of the 'picturesque' style (pittoresque) of late historicism [1, 59]. The architect believed that the interior and exterior of the temple should ideally correspond to its purpose, for which, in his opinion, 'the Moorish style, which is an expression of the feelings and spirit of the religion of Moses', was best suited; the architecture and decor were dominated by motifs of Jewish and Arab medieval architecture in Spain [1, 59]. During the construction, Zakharevych often made changes to the original project that required additional funds, and only a significant amount of money transferred by H. Wagner allowed the work to continue. The synagogue was inaugurated on 4 September 1877. The temple was designed for 1,000 people. It is impossible not to agree with Y. Biriulov, who wrote that 'Zakharevych's building became an outstanding landmark of Chernivtsi for several decades... This Moorish-Byzantine building, similar to a fairy-tale vision from the Thousand and One Nights, pleased the eye with its light proportions and sophistication of decoration. Contemporaries were impressed by the harmony of its architectural forms' [1, 59]. During the German occupation in 1943, they tried to destroy the Tempel, but synagogue survived. However, in the 1990s the dome was dismantled, the original interior was completely destroyed, and a cinema was arranged in the temple.

Conclusion. The formation of the historical and cultural landscape of the Bukovinian Armenians demonstrates its transcultural and, at the same time, quite holistic character. The functioning of its public and private institutions shows that, being quite effectively incorporated into the new socio-cultural landscape, they simultaneously formed their own autonomous religious and cultural community, which had specific features related to the new socio-cultural environment and at the same time showed a will to preserve the historical cultural memory and traditions that uniquely connected them to their historical homeland. The multicultural nature of the Armenian community in Bukovyna is

evidenced by the linguistic situation: the Armenians of Bukovyna were trilingual — they spoke German, Ukrainian, and Yiddish/Polish/Romanian. While working in German higher education institutions, studying in German/Polish/Romanian (depending on the period) schools, they also created their own educational institutions, usually with a distinct charitable component (for orphans, children from poor Armenian families), and cultural and educational societies, whose names and activities showed a will to preserve their historically primary basic ethno-cultural identity, cultural memory and maintain ties with their historical homeland.

Література

1. Бірюльов Ю. Захаревичі : Творці столичного Львова. Львів : Центр Європи, 2010. 336 с.
2. Добржанський О., Масіян Н., Никирса М. Нації та народності Буковини у фондах Державного архіву Чернівецької області (1775-1940). Чернівці : «Золоті литаври», 2003. 176 с.
3. Залуцький О. Роль музичного краєзнавства в сучасному освітньому процесі. *Науковий вісник Чернівецького ун-ту. Історія*. 2016. № 1. С. 76-81.
4. Мазепа Т. Галицьке музичне товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – поч. XX с.: дис. докт. мистецтвозн.: 26.00.01. Київ, 2018. 568 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2242> (дата звернення: 12.03.2024).
5. Осадчук С., Салагор М. Чернівці. Антикварні нариски. Чернівці : Книги-XXI, 2019. 365 с.
6. Осіп'ян О. Оренда вірменами земельних володінь на Буковині в останній чверті XVIII – першій половині XIX ст. *Питання історії України*. 2000. Т. 4. С. 256–261.
7. Осіп'ян О. Участь вірменських купців з Галичини, Поділля та Буковини у ярмарковій торгівлі України в XVI–XVII ст. *Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник*. 1999. № 2. С. 92–98.
8. Федчун Т. Історичні та виконавські аспекти формування західноукраїнської фортепіанної традиції. *Музичне мистецтво і культура*. 2016. № 23. С. 411–423.
9. Чернівецький державний архів (далі – ЧДА). Ф. 2. Оп. 1. С. 136.
10. ЧДА Ф. 3. Оп. 1. С. 1770. 10 арк.
11. ЧДА Ф. 3. Оп. 1. С. 5904. 6 арк.
12. ЧДА Ф. 3. Оп. 1. С. 9895. 2 арк.
13. ЧДА Ф. 3. Оп. 1. С. 9938. 7 арк.
14. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 56. 147 арк.
15. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 3333. 41 арк.
16. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 11522. 88 арк.
17. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 12329. 16 арк.
18. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 13358. 18 арк.
19. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 14642. 211 арк.
20. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 16645. 59 арк.
21. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 17313. 6 арк.
22. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 18803. 46 арк.

23. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 19890. 12 арк.
24. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 22733. 90 арк.
25. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 26142. 118 арк.
26. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 26648. 17 арк.
27. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 27406. 26 арк.
28. ЧДА Ф. 3. Оп. 2. С. 28257. 8 арк.
29. ЧДА Ф. 3. Оп. 4. С. 3095.
30. ЧДА Ф. 3. Оп. 4. С. 3277.
31. ЧДА Ф. 10. Оп. 1. С. 536. 117 арк.
32. ЧДА. Ф. 115. Оп. 1. С. 2810. 18 арк.
33. ЧДА Ф. 115. Оп. 2. С. 1113. 15 арк.
34. ЧДА Ф. 115. Оп. 2. С. 1821.
35. Chrzęszczewski Ja. *Kościół ormian polskich*. Warszawa : Res Publica Multietnica, 2001. 160 s.; 313 il.
36. Hasła słownika biograficznego Ormian Polskich. Kraków : Polskie towarzystwo ludoznawcze, 1986. 25 s.
37. Król-Mazur, R. Bukowina jako ojczyzna prywatna polskich Ormian. URL : https://ormianie.pl/files/Bukowina_jako_ojczyzna_prywatna_polskich.pdf (дата звернення 22.04.2023).
38. Ormianie Semper Fidelis. W drodze ku Niepodległości Informator wystawy pod redakcją Krzysztofa Bąkały i Tadeusza Skoczka. Warszawa : b.v., 2018. 123 s.

References

1. Biriuliov, Yu. (2010). Zakharevychs: Creators of the Capital City of Lviv. Lviv [in Ukrainian].
2. Dobrzahnskyi, O., Masian, N., & Nykyrsa, M. (2003). Nations and Nationalities of Bukovyna in the Funds of the State Archive of Chernivtsi Region (1775–1940). Chernivtsi [in Ukrainian].
3. Zalutskyi, O. (2016). The Role of Musical Local Lore in Modern Educational Process. *Scientific Bulletin of Chernivtsi University*, 1, 76–81 [in Ukrainian].
4. Mazepa, T. (2018). Galician Musical Society in the Cultural and Artistic Process of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Doctor's thesis: Kyiv. Retrieved from <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2242> [in Ukrainian].
5. Osadchuk, S., & Salahor, M. (2019). Chernivtsi. Antique Essays. Chernivtsi [in Ukrainian].
6. Osipian, O. (2000). Lease of Land Holdings by Armenians in Bukovyna in the Last Quarter of the 18th – First Half of the 19th Century. Collection. *Issues of Ukrainian History*, 4, 256–261 [in Ukrainian].
7. Osipyan, O. (1999). Participation of Armenian Merchants from Galicia, Podillia and Bukovyna in Fair Trade in Ukraine in the 16th–17th Centuries. East–West: Historical and Cultural Collection, 2, 92–98 [in Ukrainian].
8. Fedchun, T. (2016). Historical and Performing Aspects of the Formation of the Western Ukrainian Piano Tradition. *Musical Art and Culture*, 23, 411–423 [in Ukrainian].
9. Chernivtsi State Archive (hereinafter – ChSA)]. F. 2. Inv. 1. D. 136 sh. [in German].
10. ChSA F. 3. Inv. 1. D. 1770. 10 sh. [in German].
11. ChSA F. 3. Inv. 1. D. 5904. 6 sh. [in German].
12. ChSA F. 3. Inv. 1. D. 9895. 2 sh. [in German].
13. ChSA F. 3. Inv. 1. D. 9938. 7 sh. [in German].
14. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 56. 147 sh. [in German].
15. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 3333. 41 sh. [in German].
16. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 11522. 88 sh. [in German].
17. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 12329. 16 sh. [in German].
18. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 13358., 18 sh. [in German].
19. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 14642. 211 sh. [in German].
20. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 16645. 59 sh. [in German].
21. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 17313. 6 sh. [in German].
22. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 18803. 46 sh. [in German].
23. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 19890. 12 sh. [in German].
24. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 22733. 90 sh. [in German].
25. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 26142. 118 sh. [in German].
26. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 26648. 17 sh. [in German].
27. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 27406. 26 sh. [in German].
28. ChSA F. 3. Inv. 2. D. 28257. 8 sh. [in German].
29. ChSA F. 3. Inv. 4. D. 3095 sh. [in German].
30. ChSA F. 3. Inv. 4. D. 3277 sh. [in German].
31. ChSA F. 10. Inv. 1. D. 536. 117 sh. [in German].
32. ChSA. F. 115, inv. 1. D. 2810. 18 sh. [in German, in Polish].
33. ChSA F. 115, inv. 2. D. 1113. 15 sh. [in German].
34. ChSA F. 115, inv. 2. D. 1180; D. 1821 [in German].
35. Chrzęszczewski, Ja. (2001). *Kościół ormian polskich*. Warszawa [in Polish].
36. Hasła słownika biograficznego Ormian Polskich. (1986). Kraków [in Polish].
37. Król-Mazur, R. (n.d.). Bukowina jako ojczyzna prywatna polskich Ormian. Retrieved from https://ormianie.pl/files/Bukowina_jako_ojczyzna_prywatna_polskich.pdf [in Polish]
38. Ormianie Semper Fidelis. (2018). W drodze ku Niepodległości Informator wystawy pod redakcją Krzysztofa Bąkały i Tadeusza Skoczka. Warszawa [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 17.05.2025
Отримано після доопрацювання 19.06.2025
Прийнято до друку 27.06.2025

Цитування:

Руденко С. Б. Метакультурологія: конвергенція науки про культуру та музеєзнавства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 25–35.

Rudenko S. (2025). Metaculturology: Converging the Science of Culture and Museology. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 25–35 [in Ukrainian].

Руденко Сергій Борисович,
доктор культурології, доцент,
в.о. завідувача кафедри мистецтвознавчої
експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2319-1845>
udenkosb@ukr.net

МЕТАКУЛЬТУРОЛОГІЯ: КОНВЕРГЕНЦІЯ НАУКИ ПРО КУЛЬТУРУ ТА МУЗЕЄЗНАВСТВА

Мета дослідження – верифікація концептуальних підходів до трактування потенціалу міждисциплінарної конвергенції культурології та музеєзнавства в контексті соціогуманітарного наукового знання. **Методологія.** Ситуаційний аналіз при з'ясуванні обставин формування дисциплінарних дискурсів, логіко-дедуктивний метод для верифікації міркувань про перспективи розвитку доменів наукового, університетського та практичного фахового знання, скептичний емпіризм при окресленні «цехових» кордонів дисциплін, моделювання потенційних напрямів конвергенції культурології та музеєзнавства. **Наукова новизна** Всередині метакультурологічного фрейму взаємодія науки про культуру та музеєзнавства може набути різних форм. Він може поєднувати як конвергенцію, так і дивергенцію, що буде результатом зіткнення концептуальних каркасів культурології та музеології. Їхнє взаємопроникнення може мати різні наслідки для обох доменів. Бістабільність (гомеостаз) – рівноважний стан, коли кожна з дисциплін посідатиме свою нішу (наприклад, у диспозиції теорія – практика). Цей стан не характеризуватимуться глибоким взаємопроникненням. Редукція (домінування) – в результаті конкуренції одна із дисциплін, зрештою, асимілює іншу. Бриколаж (симбіоз) – гетерархічне поєднання елементів обох дисциплін, що спрямовані на розв'язання конкретних проблем, наприклад, формування культурних ідентичностей. В даному випадку бриколаж розглядається як відкрита система, до якої можуть доєднуватися елементи й інших дисциплін. Не йдеться про реалізацію чітко окресленого проєкту синтезу культурології та музеєзнавства, а, натомість, про ситуативне ладнання гносеологічних потенціалів зазначених дисциплін до культурницьких проблем. Остання форма взаємодії розглядається як більш релевантна. **Висновки.** Дослідження показало, що очікування від гносеологічного потенціалу і культурології, і музеєзнавства, взятих окремо, є завищеними, оскільки обидві ці науки знаходяться на ранній стадії свого формування. Водночас, і культурологія, і музеєзнавство за цей час накопичили значну кількість тупикових відхилень, які вже не можна виправити. Це саме стосується і галузей знань, що традиційно звертаються до культурної проблематики. Конвергенція культурології та музеєзнавства, що вже намічена в рамках міждисциплінарних досліджень культурних та соціокультурних інститутів, сприятиме виходу зі стану стагнації зазначених дисциплін. Насамперед, йдеться про створення поля метакультурології, що врахує негативний досвід габітуального розвитку науки про культуру та музеєзнавства, та накреслить нові напрями їхнього поступу.

Ключові слова: метакультурологія, культурологія, музеєзнавство, музеологія, міждисциплінарність, спеціальність В 12, пам'яткознавство, культурні цінності, культурні репрезентації, сенси, смисли, культурологічні проблеми.

Rudenko Serhii, D.Sc. in Cultural Studies, Associate Professor, Acting Head of Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

Metaculturology: Converging the Science of Culture and Museology

The purpose of the study is to verify conceptual approaches to interpreting the potential of interdisciplinary convergence between science of culture and museology within the context of socio-humanitarian scientific knowledge. **The research methodology** employs a situational analysis to clarify the circumstances of disciplinary discourse formation, a logical-deductive method for verifying arguments regarding the prospects for the development of domains in scientific, academic, and practical professional knowledge, sceptical empiricism for delineating disciplinary 'guild' boundaries, and modelling potential directions for the convergence of culturology and museology. **The scientific novelty.** Within a metaculturological framework, the interaction between the science of culture and museology can take various forms. This interaction may encompass both convergence and divergence, emerging from the clash of the conceptual frameworks of culturology and museology. Their interpenetration can have diverse consequences for both

domains. Bistability (Homeostasis): state of equilibrium where each discipline maintains its niche (e.g., in a theory-practice disposition). However, deep interpenetration will not characterise them. Reduction (Dominance): as a result of competition, one discipline ultimately assimilates the another. Bricolage (Symbiosis): heterarchical combination of elements from both disciplines aimed at resolving specific problems, such as the formation of cultural identities. In this case, bricolage is viewed as an open system that can integrate elements from other disciplines. It does not represent the realisation of a clearly defined project for the synthesis of culturology and museology at the tactical level. It operates only at the strategic level, utilising the epistemological capabilities of every discipline necessary to solve problems of the cultural process. Bricolage is the more relevant way of developing metaculturology. **Conclusions.** The study revealed that expectations regarding the epistemological potential of culturology and museology, when considered separately, are inflated, as both sciences are in the early stages of their formation. Concurrently, both culturology and museology have accumulated a significant number of dead-end deviations that can no longer be fixed. This also applies to fields of knowledge that traditionally address cultural issues. The convergence of the science of culture and museology, already outlined within interdisciplinary studies of cultural and sociocultural institutions, will facilitate an exit from the stagnation of these disciplines. Primarily, this involves the creation of a field of metaculturology that will consider the negative experience of the habitual development of the science of culture and museology and outline new directions for their advancement.

Keywords: metaculturology, culturology, museology, museology, interdisciplinarity, specialty B 12, heritage science, cultural values, cultural representations, senses, meanings, culturological problems.

Актуальність теми дослідження. Посилення технологізації суспільного життя спричиняє поглиблення кризи соціогуманітарного знання. Все частіше до представників цієї гносеологічної царини висуваються вимоги продемонструвати економічний ефект, компетентнісний функціонал, відповідність кон'юктурі ринку їхньої сфери діяльності, фактично, – довести своє право на існування. Функція заступає смисл: питання про те, заради чого існує соціогуманітарне знання навіть не ставиться. При тому, що проблематика наук про людину й суспільство безпосередньо пов'язана із сенсами загалом. Зрештою, сама постановка питання «заради чого?» опиняється на маргінесі. Водночас, поза увагою залишається потенціал соціогуманітарної сфери у відповіді на майбутні виклики, зокрема, пов'язані з автоматизацією інтелектуальної діяльності, розмиванням багатоманіття людської ідентичності, руйнуванням хиткого світового світопорядку та інші глобальні проблеми. Отже, з одного боку, нагальність соціогуманітарних наук зростає, а з іншого, – їхня соціальна роль парадоксальним чином упосліджується.

Окреслені процеси отримують відлуння у інтеграційно-диференціальних тенденціях соціогуманітарної гілки знань. В зв'язку з цим, особливо цікавою є динаміка молодих наукових галузей, котрі є достатньо пластичними для того, щоб виступити драйвером реновації наук про людину й суспільство. Серед них виокремлюються культурологія та музеєзнавство, котрі постали майже одночасно – трохи більше ста років тому – і зараз входять у стадію конвергенції. На передньому краї цих тенденцій опинилася Україна. Російсько-українська війна стала

каталізатором різкої оптимізації системи освітніх спеціальностей. Екстремальні умови змушують відсікати ті освітні й наукові треди, що перетворилися на «бульбашки», й залишати найбільш життєздатні домени університетського знання. Таким чином, здійснюється спроба розв'язати проблеми, що назріли досить давно, проте не вирішувалися через лаги інтелектуальної культури.

Практична проблема полягає у тому, щоб з'ясувати, чи не є запропонований концепт трансмутації культурології та музеєзнавства хибним, і чи не потягне він за собою до деградації науки, освіти і практики у сфері культури, музейництва та культурної спадщини. При тому, що проблематика ідентичності, її втілення у спадщинних репрезентаціях, формування культурного та інформаційного суверенітетів довкола українських культурних просторів, нагальна потреба культурної експансії (як виявилось, єдино можливого напрямку не лише лідерства, а й самої екзистенції національних культур), набувають особливої актуальності в контексті участі України в глобальному протистоянні цивілізації і варварства. Для цього треба звернутися до вирішення наукової проблеми моделювання спільного габітусу культурології та музеєзнавства. Крім того, необхідно визначити, чи не є вказані процеси лише наслідком аберації українського ракурсу. Залучення світового контексту дисциплінарного конституювання культурології та музеєзнавства є необхідною умовою верифікації гіпотез міждисциплінарної конвергенції.

Аналіз досліджень і публікацій. Дискурс про міждисциплінарні взаємозв'язки музеєзнавства та культурології були започатковані ще фундатором науки про

культуру Л. Уайтом [18]. На шляху до легітимації культурології виникали перепони, серед яких, на перший погляд, досить комічні й дріб'язкові, проте, як виявилось, досить значущі. Справа в тому, що поняття «культурологія» є «варваризмом», тому що воно поєднує в собі латинський та грецький компоненти. Через це Уайт стикався із надто конструктивними та, зрештою, парадоксальними закидами «пуристів» згідно з яким відсутність оптимального нотату заперечує сам денотат. Це викликало роздратування Уайта, котрий обурювався з приводу того, що вже існує наука музеологія (!) (щоправда, в цьому випадку, відповідне поняття має суто грецьке походження), а культурологія залишається поза академічним визнанням, попри її потенційно більш ґрунтовний академічний статус. Отже, науковець вважав, що культурологія є фундаментальнішою, ієрархічно вищою по відношенню до музеєзнавства. Останнє, на думку Уайта, всього лиш позначає дослідження, які проводяться в музеї. Так, ніби музеологія – це, скоріше, метафора, а не повноцінна наука. Отже, саме Уайт був першим, хто звернув увагу на взаємозв'язки культурології та музеєзнавства, побудовані на зверхності й домінуванні науки про культуру.

Втім самовпевненість та знецінення за рахунок іншої дисципліни не додали культурології балів на шляху до утвердження в академічному середовищі. В подальшому, у західній науковій традиції статус культурології не так заперечувався, як ігнорувався. Саме поняття знайшло прихисток у радянському середовищі, котре не гребувало експропріювати у ворожого заходу навіть те, що було недбало ним відкинуто. Натомість, у цивілізованих країнах наука про культуру набула евфемічної багатолітності. Проблеми культури безпосередньо досліджувалися соціологами, культурними та соціальними антропологами, культуральними істориками, дослідниками колективної пам'яті, та в рамках культурницьких студій. Останні, фактично, стали, переважно, «теорією» громадського активізму, при цьому, з наукового боку, вони мали суто прикладний характер, поза теоретико-гіпотетичним полем.

Музеєзнавство, як не дивно, достатньо довго трималося осторонь культурологічної проблематики, вступивши у затяжну фазу схоластичних суперечок про його статус як університетської дисципліни, особливий предмет і метод музеології (це зближувало його із радянським варіантом культурології), її

метафізичні підвалини та, навіть, уточнення дефініції поняття «музей» так, ніби вона може вплинути на реальну роботу музеїв [5, 6]. За останні десятиліття музеєзнавство зазнало відчутного впливу культурницьких студій та досліджень пам'яті. Двадцять-тридцять років тому в окремий трек виділилося пам'яткознавство, що на заході отримало найменування «heritage science».

Найбільш чітко дисциплінарні проблеми музеології в контексті соціогуманітарного знання були сформульовані Т. Шолою. На його переконання, жодна наукова дисципліна не може формуватися довкола інституції. Наприклад, немає «школознавства», але є педагогіка, відсутнє армієзнавство, проте є воєнна наука, а лікарнезнавство не може заступити медицину. Ці міркування, зазвичай, завершувалися малозрозумілим жартом про «бабуселогію», що слугував у музеологічних колах як шиболет. Важливо зауважити, що аналогії не так легко продовжити: окреслені наукові сфери мають дещо спільне, а саме – тісний зв'язок теорії і практики. В той час як характерний для українського наукового дискурсу поділ на природничі й технічні науки, не враховує їхній взаємозв'язок як теоретичного і прикладного знання. А, наприклад, математика, може розглядатися, водночас, і як «цариця», і як «служниця» наук. Філософія продукує ідеології, проте має вкрай обмежений вплив на їхнє практичне застосування та інтерпретацію, навіть тоді, коли самі філософи безпосередньо долучаються до суспільних процесів.

На думку Шоли, необхідно було віднайти таке соціокультурне явище, яке б було ширшим за музеї, зокрема, в хронологічному сенсі. Зрозуміло, що поняття «музеальність», яке, позірно, розв'язувало цю проблему відкидалося Шолою через інституційний референс. Його міркування, з кінця 1980-х років і до сьогодення пройшли своєрідну еволюцію від науки про спадщину (heritology), згодом, «мнемологію», транзитом через екомuzeологічну, інформаційну та кібернетичну концепції, – до мнемософії та, зрештою, позбувшись згадки про пам'ять, – мудрості як такої (але не філософії), заснованої на суспільному досвіді, втіленому в культурній історико-культурній спадщині [16, 17]. Зрештою, спадщинна наука, на думку Шоли, мала б трансформуватися у практично орієнтовану доктрину.

Хорватський дослідник, фактично, запропонував метанаукову рамку, котра була в подальшому, розвинена у інших роботах [6]

втілюючи у міждисциплінарне пам'яткознавство, котре мало охопити дослідження усього різноманіття уречевленої історико-культурної спадщини. Втім, підходи Шоли і автора цієї статті різнилися. Хорватський дослідник у своїх міркуваннях був налаштований футуристично й холістично. Науковець висловив переконання у тому, що знання про мудрість-спадщину буде синкретичним: розміє умовні соціальні поля, поєднуючи теорію та практику, фаховість та аматорство, саме життя та його репрезентації тощо. При цьому, музейні інституції вчений вважав нестійкими, передрікаючи їхню елімінацію у майбутньому. Натомість, у роботах автора цих рядків на перший план виходила специфічність, процеси диференціації пам'яткознавчого знання, що, врешті-решт, посилювало особливість усієї метанауки пам'яткознавства. Інституційний підхід до класифікації самих пам'яток, та, як наслідок, пам'яткознавчих дисциплін, розглядався як базис для розвитку відповідного технологічного знання. Звідси, можна було перейти розв'язання проблеми призначень музею, пошуку найбільш оптимального з них, що складало б його сенс у перспективі соціокультурного розвитку [5].

Обидва підходи, приводять до проблеми габітуальності (тісного взаємозв'язку науки, навчання і практики) культурології та музеєзнавства. Може здатися, що, з наукової точки зору, проведення дисциплінарних демаркацій, на відміну від редукцій (зведення однієї наукової галузі до іншої) не є важливою, оскільки проблемне поле не залежить від формальних кордонів між науками. З іншого боку, ця проблема має безпосередній вплив на підготовку фахівців, формування стандартів освіти та освітніх програм і, зрештою, майбутнього інститутів культурної спадщини, передусім музеїв, оскільки динаміка їхнього розвитку безпосередньо залежить від людського капіталу.

Наступна проблема полягає у тому, чи може культурологія стати тією шуканою Т.Шолою наукою, що вийде за межі інституційної детермінації, а музеєзнавство або, ширше музеологія (куди можна віднести і нерухомі пам'ятки) – стане реальним практичним втіленням абстрактної культурології, котра, з одного боку, загрузла у схоластичній трясовині, а з іншого, – представлена такою кількістю варіантів, що, майже, збігається з числом культурологів.

Мета дослідження полягає у верифікації концептуальних підходів до трактування

потенціалу міждисциплінарної конвергенції культурології та музеєзнавства в контексті соціогуманітарного наукового знання.

Виклад основного матеріалу. На думку Ю. С. С. Чунг [12], музеологія стосується не лише роботи в музеях, попри традиційні уявлення академічних середовищ у США (котрі, мабуть, не надто не зазнали кардинальних змін з часів Уайта). Музеологічний дискурс є релевантним для опису й пояснення різноманітних культурних явищ, котрі знаходять своє вираження у широкому спектрі культурних артефактів, зокрема, спадщині. Втім, Чунг не наполягає на масштабуванні своєї ідеї, використовуючи запропонований підхід для розв'язання авторських дослідницьких задач.

М. Пухнер [4] вказує на необхідність відродження соціогуманітарного знання на основі актуалізації культурної спадщини як важливого елементу людської самоідентифікації. Культурологія не може існувати лише як сфера вузькоспеціалізованого знання, а могла б розвиватися за вікі-моделлю [5], коли якомога більше дієвців залучено у формуванні логосу культури. В протилежному випадку, на науку про культуру та її гуманітаристику в цілому чекає колапс. Важливо звернути увагу на те, що Пухнер поклав в основу своїх міркувань спадщинну редукцію культури, що не є загальновизнаним. Інтелектуали схильні до туманних тез на кшталт «культура – це не артефакти», що звучить претензійно, але порожньо. Оскільки навіть елементарний мислений експеримент, в якому зникають усі твори, наприклад, італійського Відродження, ставлять під сумнів подальший розвиток усієї цивілізації.

На думку Пухнера, відчуження людини від культури в цілому та культурної спадщини зокрема, з яких вона постає, може мати далекосяжні негативні наслідки. Втім, дослідник не запропонував концепції габітуальної де(ре)конструкції наукового знання, пов'язаного з культурою, імовірно, залишивши це академічному середовищу, котре, ніби, надмір ускладнює розуміння культури, в той час як Пухнер прагне його спростити, спираючись на сумнівну догму про те, що примітивізація сприяє популяризації.

Треба зауважити, що за результатами огляду наукових робіт, присвячених культурологічній динаміці, не повинна скластися думка про те що, культурна спадщина, музеї безумовно посідають чільне місце в тематиці культурних досліджень.

Наприклад, Ю. Сабадаш, у своєму огляді української культурології за останні більш-ніж тридцять років [8], не приділила цій проблематиці ні щонайменшої уваги (хоч видавцю, звісно, довелося поставити на обкладинку перші ліпші пам'ятки, щоб візуально було зрозуміло, що книга – про культуру, котра уречевлюється в культурній спадщині). Дослідниця, фактично, відсунула музеологію, пам'яткознавство, студії пам'яті у terra інкогніта в своїй моделі «дослідницького простору української культурології», котрий постає для неї, скоріше, як територія культурознавства, що існує лише на сторінках обраних нею книжок, статей. Зрештою, не дивно, що авторка відчуває розгубленість щодо перспектив розвитку української культурології. Свої складнощі науковиця, з одного боку, пояснює війною, а з іншого, – заперечує цю тезу, підкреслюючи що культурологія розвивається за власними законами, котрі, парадоксальним чином, є невразливими для соціальної динаміки.

Виглядає дивним, як культурологія може опинитися осторонь культурницького геноциду, здійснюваного росією проти України. Навпаки, ця дисципліна повинна переживати сплеск розвитку – зокрема, як вираження боротьби за просторове символічне означення української землі, що безпосередньо пов'язане із культурно-історичною спадщиною [7]. Важко також зрозуміти, як можна здійснювати дослідження в рамках «тематичного блоку» «культурологія – національна ідентичність» без втілень цієї ідентичності у пам'ятках та відповідних комеморативних практиках й культурно-символічних просторах. Це стосується також взаємодії між культурологією та мистецтвознавством, наукову розробку якої важко уявити без музейних репрезентацій, в тому числі, представлених на спеціальних цифрових платформах [15]. Отже, одним із ключових напрямів розвитку культурології є дослідження методології створення спадщинних репрезентацій.

Якщо розглядати культурологію як історіографію досліджень культури, то, навіть в такому випадку, з поля зору не повинні вислизати наукові проблеми, представлені у вигляді гіпотез та їхніх спростувань. Їх недоречно підміняти дескрипцією тематичного ландшафту, позбавленого когнітивного скелету. За таких обставин, історіографія починає тяжіти до суб'єктивного списку літератури замість об'єктивованого конструкту наукового знання. Коли проблемне

поле науки експліковане, неминуха відсутність деяких дослідницьких джерел не буде фатальною – вони можуть бути легко віднайдені в ході наукового пошуку.

Музеологічний полюс міркувань представлений у дослідженні А.О. Сошнікова [9]. З одного боку, науковець підкреслює важливість «софт скілз», високого рівня культурного капіталу музейника, його мультизадачність, кроскомпетентність та обізнаність в усіх наукових галузях, що є профільними для музеїв. На жаль, в реальності цього досягти неможливо навіть за умови навчання протягом усього життя. В такому випадку, можна так і не приступити до роботи в музеї, через перманентну відсутність достатнього рівня готовності до професії.

Міркування А. Сошнікова спрямовані проти егалітарного – побутового ставлення до розуміння музейної роботи. Справді, воно є необґрунтовано примітивізованим, а, подекуди, відверто філістерським. Вважається, що це доволі проста інституція, для задовільної роботи в якій згодиться будь-хто (при тому, що навіть відвідування музею потребує особливої підготовки). Керувати музеями, виходячи із такої оптики, можна довірити бадьорій людині, схильній до маніакальної імітативної самопрезентації та екзальтованої переоцінки власних досягнень. Або ж менеджеру всього і вся, що є «міцним господарником». Фаховість, котра невіддільна від високих моральних та етичних якостей, інтелектуальної сміливості, за рідкісними винятками, зазвичай, відходить на задній план. Звісно, наслідки халатності в музейній справі не такі промовисті як в атомній енергетиці, проте вони матимуть руйнівні наслідки для соціокультурної екосистеми. На виправлення прорахунків у сфері музейних репрезентацій культури не буде достатньо і століть.

Цивілізаційні відставання, зумовлені рецесією або стагнацією культурного капіталу, відповідно до ефекту Матвія, перетворюють цілі національні спільноти на «вічних» аутсайдерів. Втрата власних культурних просторів, форпостами яких є, зокрема, музеї, тягне за собою розмивання ідентичності, що має цілком неабстрактні перспективи – аж до військової агресії та геноциду.

Вважаючи підготовку фахівців-музеологів ключовою для розв'язання окреслених вище проблем, А.О. Сошніков приходить до думки, що музейницьке навчання має базуватися, з одного боку, на жорсткій селекції учасників дидактичного процесу (готовність до самонавчання й інтелектуальної суб'єктності)

та прагматичному, по суті, мілітарному підході (*термінологія* — *С.Р.*), котрий відкидає все, що не спрацює на практиці. Завдяки такому навчанню, отримавши диплом, випускник ЗВО одразу поринає у роботу, а не підводить колег своєю недостатньою компетентністю, яку треба надолужувати.

Дослідник висловлює переконання, що музеологія не повинна мати на меті теоретизування заради теоретизування. Водночас, бакалаври й магістри повинні вміти мислити стратегічно про заклад, в якому працюють, бачити його специфіку, а також розуміти музей як культурне явище. З міркувань А. Сошнікова можна зробити висновок, що культурологія може виконати функцію генералізації розрізненого профільного знання. Крім того, ключовим для музейника науковець вважає «аристократизм духу», що безпосередньо залежить від культурного капіталу. Таким чином, культурологія є інструментом його накопичення.

Зрештою, у запропонованому підході вгадується дьюївський прагматизм, коли все знання постає як прикладне, але не до теорії, а до практики (до речі, продуктивність прагматизму для музеєзнавства підкреслював ще куратор А. Дорнер в середині ХХ ст.) [5]. Втім, К. Поппер, звертав увагу на те, що, справді, дуже зручно перетворювати всі теорії на прикладні інструменти, звісно, за умови, що якщо хтось перед тим вже створив самі інструменти. Але якщо абсолютизувати концепцію Дьюї, жодних теорій більше розробити не вдасться, бо для чистого теоретизування інструментів вона не передбачає.

Доцільно, вслід за П. Бурдье, не розглядати поділ на теорію і практику надто буквально, а лише як «схоластичну диспозицію» [2]. Варто не відкидати залежність прикладного знання від фундаментального, та виходити із габітуальності музеєзнавства. Згідно з якою теорія – це не «шум» безплідних розумувань, а необхідна передумова високої компетентності музейного працівника. Його здатності висувати гіпотези та перевіряти їх. Враховуючи це, можна уникнути функціоналізації музейництва, що тягне за собою втрату його призначення (сенсу). Цей стан М. Фер назвав музейницькою «деменцією». Оскільки культура – це смисли, а культурологія – це наукове дослідження смислів, зближення музейного та

культурологічного габітусів виглядає перспективним.

Я. Долак [13] в своєму дослідженні проникливо вказує на актуальні тенденції розвитку музеології (музеєзнавства) та її місце в системі наук. Науковець, фактично, відкидає позицію Шоли про вихід музеології за межі музейної інституції як необхідну передумову її подальшого розвитку. Долак розглядає науку в цілому як еволюційну екосистему, де кожна галузь посідає власну нішу, тож, музеології не треба силуватися стати тим, чим вона не є, і зосередитися на власній специфікації – створенні «доданої вартості» до музейного досвіду (музеологія і практичне музейництво співвідносяться приблизно як фундаментальні природничі науки та прикладна інженерія).

Разом з тим, дослідник зазначає, що, на його думку, музеологія є частиною загальної культурології в частині дослідницького поля музейної (музейницької) культури (котра, як можна зрозуміти, охоплює інституційну музейну культуру, й, заразом, культуру музейних відвідувачів, а також специфічний суспільний запит, спрямований музеям). В основу музейної культури Долак, віддаючи належне своїй науковій школі, покладає схоластичне поняття музеальності З. Странського [14]. Воно, попри свою низьку гносеологічну спроможність, втім, є популярним серед науковців Центральної та Східної Європи, надаючи музейництву позірної філософської глибини.

Загалом Долак констатує слабкість зв'язків між культурологією та музеєзнавством, водночас, звертаючи увагу на подібність сценаріїв їхнього розвитку. З іншого боку, ці слабкі зв'язки (що, насправді, можуть бути і продуктивними) виникають у музеології також із рештою соціогуманітарних дисциплін (передусім, з історією та іншими профільно-музейними галузями), котрі, як зазначає Долак, врешті-решт, все одно синтезуються в культурології. Таким чином, ризоматичні зв'язки культурології та музеєзнавства виявляється глибшим, ніж постулює словацький дослідник.

Науковець звертає увагу на дефрагментованість музеологічного габітусу на музейний та університетський виміри. Їхня консолідація, з точки зору Долака, можлива за тієї умови, що музеологія, інституційована вищою школою, перебуватиме із практичним музейництвом у фундаментально-прикладній диспозиції. Для цього вчений реанімує музеографію у новій іпостасі – як галузь досліджень музейницького досвіду.

Еволюційний підхід Долака не враховує ускладнення системи за рахунок вже існуючих елементів: наука про культуру та музеєзнавство в межах метакультурології можуть зайняти особливу сциєнтичну нішу. Очевидне, на перший погляд, твердження про те, що музей є культурною інституцією, сприймається багатьма лише як гасло. Профільність музеїв пов'язують не з соціокультурними сферами, а з науковими дисциплінами, що відсилає до давньої чехословацької дискусії про статус музеєзнавства в контексті «повноправних» профільних «музейних» наук [6], або ж і, взагалі, до уайтівського тлумачення музеології. Позбутися рамки цього дискурсу можна за допомогою інституційної культурології, котра досліджує сенси культурних та соціокультурних інститутів. До речі, саме музей можна розглядати як чи не єдиний, власне, культурний заклад, котрий працює з репрезентаціями культури [5], без яких культурологія є аморфною дисципліною.

Окремою гілкою культурологічного дискурсу є есхатологічний песимізм. Один із його яскравих представників С.Д. Безклубенко [1] переконаний, що культурологія має виразні риси тієї національної спільноти, в середовищі якої вона розвивається. Водночас, дослідник висловлює переконання, що суб'єктивні особливості, притаманні деяким націям, руйнують об'єктивну природу науки. З цього можна зробити висновок, що або культурологія як наука в принципі неможлива (бо всі нації мають свої особливості), або ж існують культурологічні й некультурологічні нації (цілком у гегельянсько-марксистському дусі).

Виходячи із цього, вчений критикує недоліки, власне, «української культурології», серед яких, чільне місце посідає недостатнє усвідомлення стихійного характеру розвитку культури, а, отже, і жалюгідність спроби наївного культурного інструменталізму. Також Безклубенко звертає увагу на те, що бюрократична логіка суперечить логіці формальній, що призводить до усталення та мультиплікації примітивного розуміння культурології, що, між іншим, виявляється на рівні нормативного визначення науково-освітніх галузей та взаємозв'язків між ними, чудернацького неймінгу навчальних та наукових закладів та їхніх структурних підрозділів. Отже, культурологічний габітус, принаймні, в Україні, є недосформованим, еkleктичним, дезорганізованим,

дезорієнтованим та, врешті-решт, прямує до свого остаточного занепаду.

В цілому, науковець виходить із філософського підходу, відповідно до якого достатньо спростувати певні ідейно-теоретичні постулати та запропонувати їм альтернативу (у Безклубенка вона заснована на вітгенштейнівській схоластиці та пуристично-ортодоксальному марксизмі), щоб вони зникли із суспільної практики, тобто підмінити реальний світ міркуваннями про нього. Проте, філософські концепції, після виходу із мисленнєвої філософської лабораторії стають автономними, викривлюючись практикою та переживаючи карколомні метаморфози імплементації. Тому розвиток культурології передбачає не лише формування критичного погляду на культуру, а й віднайдення релевантних засобів впливу на неї, котрі, втім, виключатимуть недоліки наївного інструменталізму й спиратимуться на надійну емпіричну базу.

Ще один песиміст, О.В. Кравченко [10, 11], також вважає, що розвиток культурології безпосередньо залежить від переходу зі статусу локально-національної дисципліни у статус універсального наукового знання. Дослідник слушно акцентує увагу на мімікрійному характері української культурології, викликаного її, по суті, радянським походженням. Як і для будь-якого стартапу, для розвитку науки про культуру важливим є період формування, після якого внести кардинальні зміни майже неможливо. Кравченко звертає увагу на нездоланий розрив між концепцією культурології Л. Уайта і її радянською іпостассю. Остання мала реалізувати цілком прагматичні прагнення представників пострадянського соціогуманітарного знання уникнути «люстрації» за рахунок «культурологічного ребрендингу» (зауважимо, що камуфлювання пропагандистського бекграунду забезпечувалося мімікрією до широкого різноманіття дисциплін соціального та гуманітарного профілю, не лише науки про культуру).

Зрештою, не варто дивуватися відсутності професійно-практичного втілення культурології, оскільки партійна пропагандистська інституційна інфраструктура була демонтована в зв'язку з її несумісністю із новими суспільними реаліями. Тож можна було очікувати трансформацію культуролога-практика у маркетолога, піарника, рекламіста, політтехнолога, лобіста та ін., що, зрештою, частково і відбулося, а

культурології залишився лише непривабливий «культурорганізатор» з класифікатора професій (фах, що перебуває на межі зникнення). Кравченко небезпідставно вважає, що наведені форми практичної діяльності укорінені у соціальну кон'юнктуру, в той час як наука, хоч і корелює свою діяльність із суспільним запитом, все ж розвивається за власними – пізнавальними – закономірностями. В цілому, науковець вважає, що в тридцятилітній «лабораторії» української культурології, особливо, в її науковому треді, накопичено досить багатий досвід «проб і помилок», котрі, на жаль, поки не можна трансформувати у позитивний досвід. Ці міркування цілком суголосні ситуації в музеєзнавстві.

В зв'язку з цим, Кравченко пропонує продовжити спостереження за галуззю, намагаючись підкоригувати її дослідницький рух в сторону традиційної науки, або ж сміливо йти шляхом постдисциплінарності [11], що близький до міркувань Т. Шоли про майбутнє музеології. Проте, в габітуальному трикутнику, на вершинах якого розмістилися університетське навчання, наука (університетська і позауніверситетська) та практика, Кравченко віддає перевагу сцієнтичному складнику.

Важливо зауважити, що науковець підкреслює, що далеко не усі дослідження, в яких згадується культурна тематика є культурологічними. До подібних висновків, до речі, приходять і Долак, звертаючи увагу на те, що значна кількість публікацій, де серед ключових слів є «музей», насправді, не належать до музеології. В зв'язку з цим, виникає суперечлива ситуація: з одного боку, ні культурологія, ні музеологія не можуть себе відформатувати зсередини через інерцію свого походження. З іншого, зовнішнє дослідницьке міждисциплінарне поле, що виникає довкола предметів цих наукових галузей, не сприяє їхній диференціації, а, навпаки, розмиває їхню дисциплінарну ідентичність. Проте габітуси цих дисциплін мають і відмінності: в музеології спостерігається взаємне відособлення теорії від практики. У випадку культурології – пропоноване практичне поле виглядає чужорідним або й, взагалі, зникає, перетворюючи її на аудиторну дисципліну [3], лише опосередковано пов'язану з реальним життям.

І Кравченко, і Долак не беруть до уваги емерджентного характеру культури, котра виникає скрізь, де постає проблема визначення сенсу. Тобто її предмет, виявляється, є досить вузьким, а об'єкт – непересічно широким.

Водночас, культурологія не виступає ні парасольковим поняттям для соціогуманітарних галузей, ні їхнім стрижнем. Вона може стати вираженням міждисциплінарності соціогуманітарного знання. Проте «песимісти» схильні до встановлення міждисциплінарних ієрархій та, як не дивно, виявляють прихильність інбридингу та інцесту в системі наукових спеціальностей, звужуючи горизонт культурології. При цьому, міждисциплінарна специфіка культурології, насправді, вислизає з їхньої уваги, а відповідна теза існує лише як порожня констатація. Тому Кравченко не схильний відносити музеєзнавство до культурологічного знання, тим більше, надавати йому там чільне місце.

В зв'язку з цим, варто згадати міркування соціального біолога Е. Вілсона, котрий вважав, що успішний розвиток науки вимагає конвергенції природничого та соціогуманітарного знання, оскільки їхнє розділення є штучним, бо в їхній основі так чи інакше лежить людська творчість. Наука повинна ставати все складнішою: не в плані розуміння, а в сенсі розгалуженості та багатоманітності зв'язків. При цьому, більшу схильність до синтетичності, на думку науковця, мала б виявляти саме гуманітаристика. Проте, в реальності, вона так само є роздробленою і фрагментованою. Ця галузь нагадує поодинокі острови, які рідко поєднуються у архіпелаги. Міждисциплінарний синтез міг би початися з чогось малого, зокрема, тісної взаємодії культурології та музеєзнавства. Проте наукові спільноти схильні до захисту своєї території. Наприклад, проводячи культурологічні конференції в музейних посеред музейних експозицій, вони «не помічають» самої можливості міждисциплінарного зв'язку. Це саме стосується і освітніх програм за спеціальністю В 12, котрі коригуються через спеціалізації, що належать до однієї із половин «Культурології та музеєзнавства».

Синтетичний підхід до гуманітарії демонструє Могилянська школа культурології [3]. Не приховуючи свого статусу «башти зі слонової кістки», її представники, що підтримують чи не найвищий в Україні рівень пізнавальної активності, уподібнюються, скоріше, до «Вежі Саурана», котра має визначальний вплив на культурологічний дискурс. Могилянській школі не притаманна схоластика, а лише суворий погляд на реалії. Тому їхні спостереження та реєстрація змін в гуманітаристиці в цілому та культурології зокрема, є достатньо точними. В рамках

«аудиторної лабораторії» могилянці досліджують динаміку фронтірної взаємодії культурології із психоаналізом, візуальними мистецтвами, семіотикою, полідисциплінарною сферою інтерпретації текстів та артефактів. Звертає на себе увагу й вихід на наукове осмислення досвіду когнітивних протистоянь. Робляться спроби теоретичного узагальнення цивілізаційних зіткнень. Важливим є також напрям взаємодії культурології та технології.

Можна констатувати наявність і музеологічного напрямку могилянської школи, але він представлений, переважно, стереотипно. Фронтір між культурологією та музеєзнавством не розглядається з позиції асиміляції. Музейництво не трактується могилянцями як основна культурологічна практика, попри емпіричні підтвердження й відсутність спростувань цієї тези. Продовжуючи толкові метафори, можна описати цю ситуацію як добровільну відмову від «владарного єдинокільця», бо ж музейництво створює культурні репрезентації, котрі втілюють культуру, і, як наслідок, можуть змінювати соціальні патерни. Могилянці ж лишають собі лише спостереження, без активних практичних дій щодо трансформації культури. Зрештою, культурологія постає тут як інтелектуальне «розширення» або «патч» для тих, хто хоче його здобути. Таким чином, культурологія, на жаль, самоактуалізується як факультативне, а не соціально значуще явище.

Відкидання музеєзнавства спричинене ігноруванням спадщинної редукції культури. Без неї вона постає надто абстрактною. Саме тому пошук дефініції культури є малопродуктивним, оскільки кожен дослідник мислено конкретизує визначення, котре залежить від цілком конкретного, персонального, часто, унікального, культурного авторського досвіду. Якщо ж розглядати історико-культурну спадщину як втілення культури, а саму культурологію як її інтерпретацію з метою пошуку смислів, то без музеєзнавства ця дисципліна не має майбутнього. Проте, як показала верифікація концептуальних підходів до трактування потенціалу міждисциплінарної конвергенції культурології та музеєзнавства в контексті соціогуманітарного наукового знання, ця взаємодія трактується по-різному. Зокрема, йдеться і про фактичну неможливість їхнього поєднання, викликану фундаментальними розбіжностями, насамперед, через гіперболізацію віртуальності культурології та

реалістичності музеєзнавства. Тож, необхідно узагальнити результати перевірки дискурсу про взаємовідносини культурології та музеєзнавства.

Наукова новизна дослідження. Існує усталене розуміння культурології та музеєзнавства. Культурологія, при цьому, ніколи не демонструвала реальної міждисциплінарності в розв'язанні наукових проблем, а, скоріше, запозичення дискурсів з інших дисциплін: філософії, антропології, соціології тощо. Водночас, музеєзнавство набуло настільки ригідної форми, канонічної наративності, що розриви між університетською дисципліною, теорією та практикою набувають ознак нездоланих прірв. Схоже, що йдеться, по-суті, про три окремі музеєзнавства (музеології). Отже, культурологія та музеєзнавство настільки віддалені одна від одної, що необхідно сформувати своєрідну рамку для їхньої взаємодії. Нею може стати метакультурологія – міждисциплінарна галузь, в рамках якої сформується інноваційний габітус, необхідний для синтезу теорії, практики і навчання на шляху до віднайдення інструментів перетворення культури, зокрема, через логоевристику (пошук смислів).

Всередині метакультурологічного фрейму взаємодія науки про культуру та музеєзнавства може набути різних форм. Він може поєднувати як процеси конвергенції, так і дивергенції, що може бути результатом зіткнення концептуальних каркасів культурології та музеології. Відтак, їхнє взаємопроникнення матиме різні наслідки для обох галузей. Серед них, *бістабільність (гомеостаз)* – рівноважний стан, коли кожна з дисциплін посідає свою нішу (наприклад, у диспозиції теорія – практика). Цей стан не характеризуватиметься глибоким взаємопроникненням. *Редукція (домінування)* – в результаті конкуренції одна із дисциплін, зрештою, асимілює іншу. *Бриколаж (симбіоз)* – гетерархічне поєднання елементів обох дисциплін, що спрямовані на розв'язання конкретних проблем, наприклад, формування культурних ідентичностей. В даному випадку бриколаж розглядається як відкрита система, до якої можуть доєднуватися елементи й інших дисциплін. Тут не йдеться про реалізацію чітко окресленого проєкту синтезу культурології та музеєзнавства. Мовиться про ситуативне ладнання, що має на меті віднайдення ніші для габітуса кураторства смислів, що знаходять своє втілення у культурних репрезентаціях. Для

міждисциплінарної метакультурології більш релевантним є саме бриколаж.

Висновки. Верифікація концептуальних підходів до трактування потенціалу міждисциплінарної конвергенції культурології та музеєзнавства в контексті соціогуманітарного наукового знання продемонструвала його недооцінку, спричинену стереотипним мисленням про музеї зокрема і спадщину в цілому, а також цеховою самоідентифікацією науковців з обох боків. Дослідження показало, що очікування від гносеологічного потенціалу і культурології, і музеєзнавства, взятих окремо, є завищеними, оскільки обидві ці науки знаходяться на ранній стадії свого формування. Якщо проводити аналогії, вони подібні до медицини в часи Епохи Відродження, коли перспективні інноваційні

підходи розглядалися фаховою спільнотою як єретичні, проте практика формувала запит на нагальні зміни. Водночас, і культурологія, і музеєзнавство за цей час накопичили значну кількість тупикових відхилень, які вже не можна виправити. Це саме стосується і галузей знань, що традиційно звертаються до культурної проблематики. Конвергенція культурології та музеєзнавства, що вже намічена в рамках міждисциплінарних досліджень культурних та соціокультурних інститутів, сприятиме виходу зі стану стагнації зазначених дисциплін. Насамперед, йдеться про створення поля метакультурології, що врахує негативний досвід габітуального розвитку науки про культуру та музеєзнавства, та накреслить нові напрями їхнього поступу.

Для наочності, метакультурологічний габітус можна представити у вигляді таблиці

Таблиця 1

Габітуальна структура метакультурології

Метакультурологія		
Наука про культуру	Музеологія	Мистецтвознавство
Кураторство, культурно-мистецька експертиза		

Мистецтвознавчий компонент метакультурології є важливим напрямом подальших досліджень. Він має генетичні зв'язки з музейництвом. А в контексті культурології, візуальна культура (в межах якої особливе місце посідають музейні репрезентації) є значущим втіленням сенсів, а, отже, і специфічними предметом наукової розробки.

Література

1. Безклубенко С. Д. Культурологія в сучасній Україні. Теоретично-сатирична повість у стилі Ногго з «Прологом», «Діалогами», «Епілогом» та макабричний «Кепськи-Endom». Київ, 2020. 245 с.
2. Бурдє П. Паскалівські медитації. Київ, 2024. 608 с.
3. Культурологія: Могилянська школа: колективна монографія. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/collections/97297cbf-cea0-49c3-be5e-50fd711eeaa6> (дата звернення: 10.07.25).
4. Пухнер М. Культура. Оповідь про нас, від наскельного живопису до музики кейпопу. Київ, 2024. 400 с.
5. Руденко С. Б. Музей як технологія. Київ, 2021. 436 с.
6. Руденко С. Б. Музейна пам'ятка: соціокультурна сутність та місце в системі історико-культурних цінностей. Київ, 2012. 120 с.

7. Руденко С. Б. Український спадщинний дискурс поразки російської ідентичності. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a19a1da9-d7c4-4f67-9090-5bab2be7933d/content> (дата звернення: 10.07.25).

8. Сабадаш Ю. С. Дослідницький простір української культурології: витoki, сучасний стан, перспективи. Київ, 2025. 236 с.

9. Сошніков А. О. Стратегії розвитку сучасної музеологічної освіти // Двадцять дев'яти Сумцовські читання: збірник матеріалів наукової конференції «Музей у глобальному світі: інновації та збереження традицій», присвяченої збереженню національної пам'яті в умовах війни, 18 квітня 2023 р. / Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова. Харків, 2023. С. 24-30.

10. Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів / За заг. ред. Ю. С. Сабадаш. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Volkov_Serhii_Mykhailevych/Suchasna_kulturolohiia_aktualizatsiia_teoretyko-praktychnykh_vymiriv.pdf (дата звернення: 10.04.2025).

11. Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики / За заг. ред. Ю. С. Сабадаш. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Avtorskyi_kolektyv/Suchasna_kulturolohiia_postmodernizm_u_lohitsi_rozvytku_ukrainskoi_humanistyky.pdf (дата звернення: 10.04.2025).

12. Chung U.S.S. Museology and Theoretical Discourse. Bratislava, 2020. 128 p.

13. Dolák J. Museology and its Theory. URL: <https://www.tmbno.cz/wp-content/uploads/2022/03/M>

useology-and-Its-Theory_e_book.pdf (дата звернення: 10.04.2025).

14. Dolák J., Šobánková P. Museum Presentation. URL: https://www.researchgate.net/profile/Petra-Sobanova/publication/336020691_Museum_Presentation/links/5d8b199792851c33e938c167/Museum-Presentation.pdf (дата звернення: 10.04.2025).

15. Open Kurbas. URL: <https://openkurbas.org/> (дата звернення: 10.07.25).

16. Šola T. S. Eternity does not live here anymore. A Glossary of Museum Sins. Zagreb, 2012. 312 p.

17. Šola T. S. Public memory in a deluded society. URL: https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/11/2022_tomislav_sola_public_memory.pdf (дата звернення: 10.04.2025)/

18. White L.A. The Science of Culture. A study of Man and Civilization. New York, Grove Press, Inc. 1949. 470 p.

References

1. Bezklubenko, S. D. (2020). Culturology in Modern Ukraine. A Theoretical and Satirical Novel in the Style of Horror with a 'Prologue', 'Dialogues', 'Epilogue', and a Macabre 'Bad-End'. Kyiv [in Ukrainian].

2. Bourdieu, P. (2024). Pascalian Meditations. Kyiv [in Ukrainian].

3. *Cultural studies: Mohylianska school (Collective monograph)*. Retrieved July 10, 2025, from <https://ekmair.ukma.edu.ua/collections/97297cbf-cea0-49c3-be5e-50fd711eaa6> [in Ukrainian].

4. Puchner, M. (2024). Culture. A Story About Us, From Cave Painting to K-Pop Music. Kyiv [in Ukrainian].

5. Rudenko, S. B. (2021). Museum as Technology. Kyiv [in Ukrainian].

6. Rudenko, S. B. (2012). Museum Artifact: Sociocultural Essence and Place in the System of Historical and Cultural Values. Kyiv [in Ukrainian].

7. Rudenko, S. B. (2024). Ukrainian Heritage Discourse of the Defeat of Russian Identity. Retrieved from <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bits/treams/a19a1da9-d7c4-4f67-9090-5bab2be7933d/content> [in Ukrainian].

8. Sabadash, Yu. S. (2025). Research Space of Ukrainian Culturology: Origins, Current State, Prospects. Kyiv [in Ukrainian].

9. Soshnikov, A. O. (2023). Strategies for the Development of Modern Museological Education. Twenty-ninth Sumtsov Readings: Collection of materials from the scientific conference 'Museum in the Global World: Innovations and Preservation of Traditions', Dedicated to the Preservation of National Memory in Wartime Conditions, April 18, 2023 (pp. 24–30). Kharkiv [in Ukrainian]

10. Contemporary Culturology: Actualisation of Theoretical and Practical Dimensions. (2019). Retrieved from https://shron1.chtyvo.org.ua/Volkov_S_erhii_Mykhailovych/Suchasna_kulturolohiia_aktualizatsiia_teoretyko-praktychnykh_vymiriv.pdf [in English].

11. Contemporary Culturology: Postmodernism in the Logic of Ukrainian Humanities Development. (2021). Retrieved from https://shron1.chtyvo.org.ua/Avtorskyi_kolektyv/Suchasna_kulturolohiia_postmodernizm_u_lohitsi_rozvytku_ukrainskoi_humanistyky.pdf [in English].

12. Chung, U. S. S. (2020). Museology and Theoretical Discourse. Bratislava [in English].

13. Dolák, J. (2022). Museology and its Theory. Retrieved from https://www.tmbn.cz/wp-content/uploads/2022/03/Museology-and-Its-Theory_e_book.pdf [in English].

14. Dolák, J., & Šobánková, P. (2018). Museum Presentation. Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Petra-Sobanova/publication/336020691_Museum_Presentation/links/5d8b199792851c33e938c167/Museum-Presentation.pdf [in English].

15. Open Kurbas. (n.d.). Retrieved from <https://openkurbas.org/> [in English].

16. Šola, T. S. (2012). Eternity does not Live here anymore. A Glossary of Museum Sins. Zagreb [in English].

17. Šola, T. S. (2022). Public Memory in a Deluded Society. Retrieved from https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/11/2022_tomislav_sola_public_memory.pdf [in English].

18. White, L. A. (1949). The Science of Culture. A Study of Man and Civilization. Grove Press, Inc. [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.05.2025
Отримано після доопрацювання 10.06.2025
Прийнято до друку 17.06.2025

УДК 781.7(477)»20»:316.722+316.42
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338817

Цитування:

Садовенко С. М. Народні ансамблі троїстих музик як феномен української традиційної музичної культури та чинник збереження національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 36–45.

*Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0001-9166-5259>
ssadovenko@nakkkim.edu.ua*

Sadovenko S. (2025). Troista Muzyka folk Ensembles as a Phenomenon of Ukrainian Traditional Musical Culture and a Factor in preserving National Identity under Globalization. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 36–45 [in Ukrainian].

НАРОДНІ АНСАМБЛІ ТРОЇСТИХ МУЗИК ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Мета роботи полягає у виявленні специфіки функціонування народних ансамблів троїстих музик як феномена української традиційної музичної культури та важливого чинника збереження української національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципах аналізу, систематизації, узагальнення з використанням історичного, культурологічного, мистецтвознавчого, аксіологічного методів аналізу та хронотопного і системного підходів, застосування яких дозволило виявити специфіку функціонування народних ансамблів троїстих музик як феномена української традиційної музичної культури та важливого чинника збереження національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів, а також розкрити впливи соціокультурних трансформацій на традиційне народне музикування у часі і просторі. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що на основі розгляду історичних та сучасних аспектів української народно-інструментальної музики виявлено специфіку функціонування народних ансамблів троїстих музик як феномена національної музичної культури у сучасному соціокультурному вимірі. Обґрунтовано роль троїстих музик у збереженні національної ідентичності та обрядовості. Окреслено перспективи відродження, подальшого розвитку і збереження української традиційної музичної культури в контексті глобалізаційних процесів. **Висновок.** Народні ансамблі троїстих музик у сьогодення демонструють стійкість і адаптивність до змін в умовах глобалізаційних процесів. Підтверджуючи свою унікальність і значущість, виступають чинником збереження культурної і національної ідентичності. Це дає підстави виводити їх на рівень феномену української традиційної музичної культури з усталеними жанрово-стильовими характеристиками, в яких синтезуються архаїчні фольклорні наративи, моделі імпровізаційної виразності та коди етноідентифікації.

Ключові слова: українська традиційна музична культура, народні ансамблі, троїсті музики, народно-інструментальна музика, фольклор, українська народна художня культура, національна ідентичність, глобалізаційні процеси, традиційне музикування, сопілка, соціокультурні трансформації.

Sadovenko Svitlana, Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor at the Department of Musical Art Educational and Scientific Institute of Performative Arts National Academy of Culture and Arts Management, Honoured Art Worker of Ukraine

Troista Muzyka folk Ensembles as a Phenomenon of Ukrainian Traditional Musical Culture and a Factor in preserving National Identity under Globalization

The objective of this article is to identify the definite features of the functioning of traditional troista muzyka ensembles as a phenomenon of Ukrainian traditional musical culture and one of the most important factors of the preservation of Ukrainian national identity in the context of globalization processes. **The research methodology** is based on principles of analysis, systematization, and generalization according to historical, culturological, art criticism, and axiological methods of analysis and chronotopic and systemic methods. Their application allows to identify the specific features of functioning of troista muzyka folk ensembles as a phenomenon of traditional Ukrainian music and a

vital element of national identity preservation in the era of globalization and recognize the impact of sociocultural evolution on traditional folk music-making in the course of time and space. **Scientific novelty of the research** lies in establishing concrete traits of *troista muzyka* ensemble performance as a phenomenon of Ukrainian national musical culture in the modern sociocultural space on the basis of examining historical and existing trends in Ukrainian instrumental folk music. The article substantiates the role of *troista muzyka* in preserving national identity and ritual tradition. It also takes into account the possibilities for the renewal, renovation, and preservation of Ukrainian folk music culture under conditions of globalization processes. **Conclusion.** Currently, *troista muzyka* folk ensembles are resistant and adaptable in accordance with global transformations. Demonstrating their uniqueness and significance, they are the driving factor in the preservation of national and cultural identity. Thus it is reasonable to acknowledge them as a phenomenon of traditional musical culture of Ukraine, which is characterized by consolidated genre and stylistic characteristics in which archaic folklore narratives, models of improvisational expression, and codes of ethno-identification synthesized.

Keywords: Ukrainian traditional musical culture, folk ensembles, *troista muzyka*, folk instrumental music, folklore, Ukrainian folk art culture, national identity, globalization processes, traditional music-making, panpipe, sociocultural transformations.

Актуальність теми дослідження. Український фольклор як конститутивна складова традиційної народної культури є надзвичайно складним явищем, сформованим у системі різноманітних чинників – соціально-економічних, історичних, географічних, власне етнічних. Характеризуючи історичні модифікації українського фольклору, можна стверджувати, що він є визначальним формотворчим видом функціонування народної художньої культури, ядром якої є народне мистецтво і художня діяльність, які насичують усі види і форми народної художньої творчості (обрядовий і необрядовий фольклор, народне декоративно-ужиткове мистецтво, масова художня самодіяльність, індивідуальне художнє аматорство тощо).

Розрізняючи культурно-історичні типи української народної художньої культури, можна виокремити щонайменше два: *архаїчний* (коріння якого сягає селянського побуту) та *міський* (сучасний). З першим типом міцно пов'язується поняття «автентичності» (від *давньогр.* αὐθεντικός – «справжній»), яке визначає не тільки істинний зміст культурної форми, а й його трансформацію у хронотопі культурно-історичного простору. Автентична народна художня культура, як одна із сфер культури, що складалася протягом століть, поєднала мистецькі явища та художньо-осмислені вироби найрізноманітніших напрямів від сакрально-ритуальних до побутово-прагматичних. У цьому культурному космосі в усій повноті проявляється дух нації, її самобутність і унікальність.

Автентична народно-художня культура є принципово традиційною, адже у часи формування принципів створення артефактів народно-художньої культури протоетносів, люди жили в гармонії з довкіллям, керуючись незмінними моральними принципами. Основоположною силою автентики є

прагнення щодо збереження споконвічних принципів творчості й способів їх передачі майбутнім поколінням без будь-яких випадкових та другорядних естетичних нашарувань [11, 32]. У культурно-історичного типу, який досить умовно можна означити як «міський», принцип автентичності також зберігається, адже навряд чи виконавці на свій розсуд змінювали до невпізнанності мелодії піснених шедеврів народу або авторських творів, які з плином часу перейшли до розряду народних («Ой не ходи, Грицю» Марусі Чурай, «Їхав козак за Дунай» Семена Климовського, ін.).

По-іншому відбувається в народно-інструментальній музиці, де імпровізація є визначальним принципом музикування.

Троїсті музики – найбільш розповсюджена форма народного інструментального колективу, що сформувалася в Україні наприкінці XVII – початку XVIII століть і стала взірцевим зразком традиційного інструментального ансамблю, який виконував не лише естетичну, а й соціокультурну функцію. Впродовж XVIII–XIX століть народні музиканти – троїсті музики, функціонували у соціокультурному вимірі як важлива частина інтегративної культури, сприяючи консолідації громади через участь у спільних ритуалах та святах. Супроводжуючи соціально значущі події – весілля, релігійні свята, дозвілля, ярмарки та інші гуляння, вони виступали чинником соціальної регуляції та підтримки традиційного порядку.

Виконувані троїстими музиками мелодії мали не лише розважальну, а й символічну функцію, оскільки ритмічна структура та ладові особливості відображали певні архетипи колективного несвідомого. Їх інструментальна структура, варіативність виконавських прийомів і контекстуальна мобільність засвідчують не лише сталість, а й

адаптивність цього виду народного музикування до соціокультурних трансформацій, що визначає актуальність дослідження народних ансамблів троїстих музик як мистецтвознавчо-фольклористичного феномену української традиційної музичної культури з потужним комунікативним і ритуально-регулятивним потенціалом.

Актуальним вбачається й висвітлення специфіки троїстих музик та їх ролі у сучасному соціокультурному вимірі, що допоможе усвідомити механізми збереження й трансформації українських народних традицій у межах культурної тяглості.

Ансамблі троїстих музик, функціонуючи за принципом трикомпонентної текстурної організації, дають підстави виводити їх на рівень феномену традиційної музичної культури з усталеними жанрово-стильовими характеристиками, в яких синтезуються архаїчні фольклорні наративи, моделі імпровізаційної виразності та коди етноідентифікації. Аналіз феномена троїстих музик обумовлює їх репрезентацію як форму народного камерного ансамблю, в якому інтегруються архетипні фольклорні структури, виконавська імпровізація, жанрова варіативність і синкретизм ритуального та естетичного досвіду. У цьому контексті троїсті музики постають не лише як архаїчна форма музичного супроводу, а як динамічна матриця етнокультурної репрезентації і збереження української національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів, що також становить актуальність піднятої теми дослідження.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Вперше серйозну увагу на тембральність, колорит звучання, склад і репертуар народного інструментального ансамблю троїстих музик звернув Микола Лисенко. У 1874 році в одній із своїх теоретичних праць він зауважив: «Нарешті, п'єси суто танцювального характеру виконуються спеціальною грою на скрипці, цимбалах, з додатком ударного інструменту, бубна, і становлять так звану в народі «Троїсту музику» [8]. М. Лисенко, підходячи «серйозно і тонко» (за Р. Гусак) щодо «вирішення проблем збереження пам'яток духовної національної культури, їх наукового вивчення <...> своїми теоретичними розвідками <...> підняв на вищий науковий рівень дослідження народних музичних інструментів» [3, 225]. «Яка то є велика потреба музиків й разом народників повештатися поміж селянським людом, зазнати його світогляд, записати його

перекази, споминки, згадки, прислів'я, пісні і слів до їх. Вся ця сфера, як воздух чоловікові потрібна; без неї гріх починати свою працю і музиків і філологів. Фольклор – це саме життя», – зазначав видатний композитор [1, 185].

Климент Квітка, досліджуючи українські інструментальні традиції, підкреслював, що термінологічне значення слова «музики» первісно асоціювалося зі скрипальми, як носіями мелодичної домінанти ансамблю, що підкреслює ієрархічну організацію виконавських ролей. Дослідник стверджував, що «музики» – це множина від слова «музіка» у значенні «скрипаль». Воно означає і «музиканти», але лише ті, що входять до складу ансамблю, в котрому бере участь скрипка (у деяких місцевостях уже віддавна вживалося і в народній мові слово «музиканти»),... – також сам ансамбль і, зрештою, танцювальне зібрання» [9]. Побутували й інші локальні назви («капелисти», «веселики», «банда», «гудки», «скоморохи», «гусляші», «бурса», «базар», «весільні ансамблі», «весільні капели»), які не стали прийнятними до вжитку, залишивши загальновідомим термін «троїсти музики». Втім, деякі локальні назви дійшли до нас через народні пісні, в яких, зокрема, зустрічаємо: «Заграй мені, капелиста, щоб я не журився! Маю плуга, маю рало, маю, що потрібно. Заграй мені, капелиста, не так дрібно січки. Заграй мені, капелиста, все по старосвітські» [7].

В українській етномузикології троїсті музики розглядаються як важлива складова національної музично-фольклорної традиції (С. Грица, А. Гуменюк, П. Дрозда, Р. Гусак, І. Зінків, К. Квітка, І. Мацієвський, О. Правдюк, О. Трофимчук, І. Федун, М. Хай, Г. Хоткевич, Б. Яремко та ін.). Наукові праці, присвячені троїстим музикам, охоплюють деякі спостереження щодо структури (багатоманіття різновидів за складом) та культурної значущості функціонування народних інструментальних ансамблів у різних областях України.

Зокрема, Гнат Хоткевич досліджував творчість і склади ансамблів троїстих музик різних регіонів України. Заснувавши гуцульський театр, Г. Хоткевич створив подібний колектив на Гуцульщині. До складу колективу увійшло сім дрімб і скрипок, які грали під сурдину [9].

Ірина Федун, досліджуючи традиційні інструментальні ансамблі західноукраїнських регіонів, проаналізувала склад, еволюцію та критерії професіоналізму народної культури Карпат і Полісся ХХ – початку ХХІ ст. [12].

Дослідниця з'ясовує поняття українського традиційного інструментального ансамблю, уточнює його визначення, а саме: «Під традиційним інструментальним ансамблем (троїстою музикою) музики усної традиції розуміємо: 1) злагоджену спільну гру двох чи більше персоніструментів (термін авторки); 2) мобільну групу музикантів, що виступає як єдиний художній колектив; 3) обрядову та побутову музику, призначену для виконання інструментальним ансамблем» [12, 2–3].

Петро Дрозда наголошує, що «сучасне інтенсивне побутування ансамблів «троїстих музик» у більшості випадків виявляє повернення до автентичних форм фольклорного музичення; водночас стилістика цього жанру оригінально і вдало виявляється в академічній виконавській та композиторській творчості як у формах фольклоризму, безпосереднього запозичення тембрально-акустичного рівня, так і в жанровому переорієнтуванні, що переконує у важливості її чинників. Використання ж ілюстративно-зображальних елементів (наслідування співу птахів, скрипу воріт, передзвону молотків у кузні) у творчості окремих ансамблів засвідчує, що фольклорні музиканти наслідують прийоми академічного арсеналу» [5, 32]. Відтак, феномен «троїстих музик» є не лише жанровою формою народного ансамблю, а й структурно-семіотичною моделлю традиційного музикування, що інтегрує ритмомелодичні архетипи та акустичну полістратифікацію в єдиній звуковій концепції.

Мета роботи полягає у виявленні специфіки функціонування народних ансамблів троїстих музик як феномена української традиційної музичної культури та важливого чинника збереження української національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів.

Виклад основного матеріалу. Існує думка, що «ансамбль троїстої музики» виник значно раніше XVIII–XIX століть «завдяки народному ляльковому театру «Вертеп», зародження якого відносять до XVI ст.» [9]. Це цілком вірогідно, адже вертепне дійство для привернення більшої уваги людей потребувало музичного супроводу. Як правило, основні танцювальні або рухливі мелодії виконувалися на скрипці з додаванням цимбалів, басолі (віолончель) й бубна. Як підкреслює А. Гуменюк, «вже у сімнадцятому столітті в Україні у поміщиків існували невеликі оркестри, то можна дійти висновку, що зародження народного інструментального

ансамблю «Троїста музика» варто віднести до кінця шістнадцятого чи початку сімнадцятого століть» [2].

Обрядова практика, що пов'язана з троїстими музиками, є прикладом ритуальної перформативності, в якій музика, рухи та вербальні компоненти утворюють єдину семіотичну систему. Під час весільної церемонії музичний супровід структурував подію, задавав їй емоційно-психологічну динаміку, диференціював етапи обряду, акцентуючи перехід від одного соціального статусу до іншого. У традиційному весільному ритуалі «прощання з дівочтвом» використовували ліричні мелодії у мінорному ладі, що символізували завершення певного етапу життя, а фінальні танцювальні мелодії (козачок, гопак) закріплювали інтеграцію нової сімейної одиниці в громаду. Отже, триголосна структура ансамблю може бути інтерпретована як прояв гетерофонної фактури, в якій кожен інструмент виконує варіантно-імпровізаційні функції в межах стійкого ритмо-гармонічного каркасу.

Троїсті музики надихали композиторів, художників на створення творів, що відображають народні музичні традиції. Л. Колодуб у симфонічній п'єсі «Троїсті музики» майстерно стилізував гуцульський фольклор, використовуючи специфічний склад оркестру та народні інтонації. Л. Дичко у своїй кантаті «Карпатська» та інших творах переосмислює семантику гуцульського фольклору, впроваджуючи народні мотиви у сучасний музичний контекст. Виразові можливості традиційного інструментального ансамблю яскраво ілюструються М. Корчинським у «Концертній імпровізації в народних ладах» для бандури з троїстою музикою (1980). Вкотре підтверджується важливість проведення наукового аналізу щодо специфіки функціонування народних ансамблів троїстих музик як феномена національної музичної культури у сучасному соціокультурному вимірі, обґрунтуванні їх ролі у збереженні національної ідентичності та обрядовості, зокрема, в умовах глобалізаційних процесів.

Музикознавчий аналіз виконання творів троїстими музиками демонструє їхню унікальну ладо-гармонічну структуру, що поєднує модальний принцип звукоряду з елементами гетерофонії та варіаційної імпровізаційності. Зазвичай в ансамблі троїстих музик грало троє музикантів («традиційні музиканти»). Зокрема, скрипка виконувала головну мелодійну лінію, цимбали

або басоля утворювали гармонічний каркас, а бубон виконував ритмічну функцію, забезпечуючи стабільний ритмічний супровід. Проте склад подібного роду ансамблів міг бути гнучким, подеколи розширюючись до 4–5 осіб, або один майстер грав одразу на кількох інструментах, виконуючи роль повноцінного тріо.

На початку XX століття ансамблі троїстих музик розширили свій склад, інтегруючи додаткові інструменти, зокрема духові, однак зберегли свою ідентифікацію як традиційні ансамблі троїстого типу. Як зазначає Андрій Левченко, «на весіллях та танцях зазвичай грали невеликі гурти, де основним інструментом була скрипка. До неї у різних комбінаціях могли йти скрипка-втора, цимбали, бубон або бас (басоля). Саме такі склади інструментів властиві всім українським етнічним територіям. Варто також пам'ятати, що традиційна музика наприкінці XIX–XX століть трималася переважно в селах та невеликих містечках. У сільській місцевості проживало найбільше українців» [6].

Репертуар троїстих музик зазвичай складався з танцювальної музики (гопак, козачок, метелиця, коломийка, гуцулка тощо). Окрім танцювальних награвань, важливе місце займали інструментальні обробки народних пісень. Народна музика не була створена для сценічного виконання. Вона виникла й розвивалася у повсякденному житті людей. Її джерелом є народна творчість, а виконавцями – звичайні люди, які передавали музичні традиції з покоління в покоління. «Справжня народна або традиційна музика існувала поза сценою. Вона мала прикладне значення: забезпечувати потреби спільноти, супроводжуючи свята, розваги та обряди. Якщо співи були досить демократичним заняттям без обмежень статі та віку, то інструментальну музику до Другої світової війни вважали суто чоловічою справою» [6].

Аналогічні за функцією інструментальні ансамблі є у різних народів, однак без акценту на числі «три»: у Польщі – *kapela* або *muzyka troista*, у Румунії – *taraf*. Втім українська назва «троїсті музики» відображає не лише склад, а принцип організації традиційного музичного гурту. Гіпотетичний зв'язок назви ансамблю з архаїчним ритуальним концептом «тризни» дозволяє розглядати український традиційний інструментальний ансамбль як сакрально-семантичний конструкт, де музика виступає медіатором між світами, а триєдина організація звукового матеріалу відображає ритуальну трійцю сил – мелодичного начала,

гармонійного простору та ритмічної константи. Відтак, етимологічно термін «троїстий» не лише відсилає до кількісного складу ансамблю, а й відображає принципову триєдність музичних функцій у традиційному музикуванні [9].

До теми троїстих музик неодноразово зверталися українські художники (В. Кушнір, В. Олійник, І. Соколова), відображаючи їх як невід'ємну частину національної культури та побуту. У своїх роботах художники через зображення музикантів передавали атмосферу народних свят, обрядів, повсякденного життя. Так, В. Кушнір у картині «Троїсті музики» (1967) представив трьох музикантів у традиційному українському вбранні, які грають у сільській хаті або корчмі. Центральне місце займає цимбаліст, поруч із ним зображений скрипаль і сопілкар. Художник використав теплу кольорову гаму, підкреслюючи затишок і автентичність українського побуту. Ця робота водночас є як мистецьким твором, так і своєрідним етнографічним документом, що розкриває специфіку функціонування народних ансамблів троїстих музик, засвідчує їх значення у традиційному українському середовищі (рис. 1).

Українські художники через зображення троїстих музик візуалізували музичну культуру, акцентуючи увагу на її соціальному та обрядовому значенні, увічнюючи важливі аспекти національної ідентичності.

Додавання сопілки до складу ансамблю розширило його акустичні можливості, привнесло додаткову привабливість, красу й характерність у звуковий ландшафт виконання. Сопілка у складі троїстих музик відігравала специфічну роль, як носій архаїчного звучання, що корелює з давніми музичними пластами української культури. Її функція також полягала у тому, щоб урізноманітнити темброву палітру ансамблю: поєднання тембрів смичкових (скрипка, басоля) і духових (сопілка) музичних інструментів збагачувало загальне звучання. Сопілка підсилювала мелодичний контур, додаючи характерну прозорість та легкість звучання, що особливо проявлялося у виконанні інструментальних п'єс, де використання глісандо, форшлагів та орнаментальних ходів надавало музиці експресивності. Крім того, завдяки природній інтонаційній близькості до людського голосу, сопілка слугувала своєрідним посередником між вокальною та інструментальною традицією. Відтак, сопілка могла бути

постійним учасником ансамблю, особливо в тих місцевостях, де була сильна традиція гри

на народних духових інструментах (рис. 2).



Рис. 1. **Веніамін Кушнір. «Троїсті музики» (1967)**

Джерело: https://archive-uu.com/ua/profiles/veniamin-kushnir/catalog/golovnij-korpus-tvoriv_kushnir/picture/troyisti-muziki



Рис. 2. **Юні сопілкарі з Полісся початку ХХ ст. Традиція гри на сопілці передавалася від старших до дітей, що забезпечило її збереження у народній пам'яті (1920 р.)**

Джерело: <https://kultura.rayon.in.ua/news/572631-robili-pastukhi-u-pevnu-poru-roku-vse-pro-polisku-dudku-vikrutku>

У деяких районах Полісся та Поділля у 1920-ті роки ХХ століття набули популярності духові оркестри (мідні труби, кларнети, валторни тощо), які почасти витісняли малі струнні ансамблі [5].

У першій третині ХХ ст. існувало розмаїття складів троїстих музик: від класичного тріо до розширених квартетів, де сопілка могла відігравати помітну роль.

Сопілка не лише розширювала інструментальний склад троїстих музик, але й зберігала безперервність давньої музичної спадщини в нових умовах ансамблевого музикування. Сопілкові награвання, інтегровані у виступи троїстих музик, сприяли тому, що цей інструмент залишився живою частиною народної музики навіть за умов

конкуренції з гармонією та баяном у пізніші роки.

У 1990 році під керівництвом Василя Попадюка та Романа Гусака було засновано ансамбль народної музики «Троїсті музики». У 1992 році Василем Шкобою був створений ансамбль троїстих музик з такою ж назвою (ансамбль народної музики «Троїсті музики»), що складався зі студентів факультету «Дошкільної освіти та музичного мистецтва» та відділення «Музичного мистецтва та фізичної культури» Луцького педагогічного коледжу. Діяльність колективів взаємодоповнювалася спільною метою, яка полягала у популяризації традиційних українських інструментів та української народної музики. Обидва колективи відіграли важливу роль у збереженні та популяризації української народної музичної культури.

Ансамбль В. Попадюка, створений при Укрконцерті, став результатом довготривалого процесу професіоналізації української народної інструментальної традиції, розпочатого ще у 1970-х роках. В. Попадюк, відомий як один із найвизначніших сопілкарів України, ще в 1970 році ініціював створення гурту троїстих музик, який відроджував сільське музикування на професійній сцені. Його діяльність вписується у ширший контекст етномузикознавчих досліджень та фольклорних реконструкцій, що активізувалися в Україні з другої половини ХХ століття [10]. До складу виконавців ансамблю «Троїсті музики» увійшли самотутні музиканти, залюблені в народне мистецтво. Серед них – скрипаль Богдан Субчак, цимбаліст Василь Гуденко, баяніст / гармоніст Олександр Качайло, лірник і бубніст Андрій Бут, Дмитро Кулічов – скрипка, бочка, береста, бугай, Ярослав Бонцаль – трембіта, кларнет, окаріна, Олександр Дарбін – контрабас, козобас. Художній керівник ансамблю Василь Попадюк віртуозно володів грою на сопілці, флюїрі, тилинці, дрімбі, фрілці та інших.

Ансамбль став важливим у підтримці фольклорної традиції та культурної політики незалежної України після 1991 року, адже його діяльність сприяла популяризації народного інструментального виконавства як частини національної культурної музичної спадщини. У 1990 році колектив здійснив запис платівки «Українські народні інструменти» на фірмі грамплатівок «Мелодія», що стало одним із перших фонографічних документів, спрямованих на збереження та розповсюдження традиційної

інструментальної музики [10]. Водночас ансамбль активно гастролював в Україні і за кордоном, беручи у 1990-х роках участь у міжнародних виступах в Іспанії, Італії, Канаді, Португалії, Франції та Японії.

Видання нотної збірки «Троїсті музики» стало ще одним кроком до кодифікації українського народного інструментального мистецтва, забезпечуючи передачу традиційного репертуару наступним поколінням виконавців [10]. Завдяки цьому ансамбль не лише виконував функцію музичного колективу, а й сприяв інституціоналізації народного виконавства в академічному середовищі. Його діяльність є свідченням більш глобального процесу – перетворення народної музики з локального явища у частину світової культурної спадщини.

Раїса Гусак, активно займаючись науковою діяльністю, досліджувала й систематизувала народну інструментальну музику. Разом з Петром Гусаком Р. Гусак була власницею багатой колекції традиційних аерофонів, присвячуючи свою діяльність збереженню традиційних форм сопілкової музики, традиційного інструментарію та його науковому відображенню [4]. Її наукові дослідження та публікації стали важливим внеском у збереження української музичної спадщини. Ансамбль «Троїсті музики» під керівництвом Р. Гусака та його солісти брали участь і ставали переможцями престижних міжнародних та всеукраїнських фестивалів і конкурсів, серед яких, зокрема: Міжнародний фестиваль єврейського музичного мистецтва в Луцьку (1997), Міжнародний фестиваль традиційної народної культури «Покуть» у Харкові (1998) та фестиваль «Дзвенять цимбали і гармонь» у Білорусі (1998). Діяльність ансамблю мала значний вплив на збереження та популяризацію української народної інструментальної музики, надихала молодих музикантів на вивчення та пропаганду народної музичної спадщини [4].

У регіональних особливостях троїстих музик України спостерігаються стилістичні відмінності, зумовлені як інструментальним складом, так і локальним фольклорним мелосом. У цьому контексті значущу роль відігравала сопілка, яка, залежно від території, могла бути як основним мелодичним інструментом, так і доповненням до скрипки.

Гуцульські троїсті музики (Івано-Франківщина, Буковина) формувалися переважно довкола скрипки, цимбалів і бубна, проте в окремих ансамблях сопілка (зокрема,

денцівка та флюяра) використовувалася для виконання швидких коломийкових награвань або віртуозних перегравань, що додавало звучанню гостроти та специфічної гуцульської орнаментики. Гуцульський стиль відзначався активним використанням рубатного ритму, дрібних мелізмів і перегравань на високих позиціях скрипки. У супроводі домінувала діатонічна система, а цимбали, на яких грали гуцули, створювали своєрідний «дзвінкий килим» у звуковій текстурі ансамблю.

На Бойківщині та Лемківщині виконавський стиль мав ліричніший характер, дещо стриманіші ритмічні структури та м'якішу артикуляцію. Сопілка в цих регіонах нерідко застосовувалася в сольних ліричних награваннях або для введення додаткових голосів у поліфонічній фактурі. Місцевий репертуар включав повільні коломийки, вальси та маршові мотиви, що часто виконувалися в ладово-гармонічних моделях, наближених до традиційної вокальної культури.

Троїсті музики Центральної України (Київщина, Полтавщина) характеризувалися рівномірною ритмічною організацією та більш структурованим мелодизмом. Виконання польок і козачків мало маршовий характер із чіткою ритмічною пульсацією. Сопілка тут частіше грала варіаційні форми, імпровізаційно доповнюючи основний мелодичний голос скрипки. В ансамблях Полтавщини, окрім традиційного триголосся, могли зустрічатися басоля або гармоніка, які збалансовували динаміку ансамблевого звучання.

Слобожанські музики (Харківщина) тяжіли до швидшого темпу та насиченішого звукового простору, що пояснюється синкретизмом традицій пограниччя. Тут, окрім скрипки, бубна і басолі, часто звучали гармошка та балалайкоподібні інструменти. Сопілка в слобожанському регіоні виконувала здебільшого функцію додаткового голосу, часто дублюючи верхню лінію або створюючи синкоповані імпровізації в межах ладової структури.

Поліська фольклорна традиція троїстої музики зберігала архаїчніші риси, що проявлялися у простих ритмічних формулах та модальних особливостях. Танцювальні жанри («Триндичка», «Краков'як») мали переважно розмірений ритмічний малюнок, а супровідний шар складався зі скрипки, бубна та басолі. Сопілка (іноді дуда чи ріг) виконувала протяжні мелодичні лінії, підкреслюючи специфічне звучання регіонального фольклору.

На Поділлі та Волині музична фольклорна традиція поєднувала польські впливи з місцевими народними інструментальними особливостями. Використання цимбалів наближало звучання до гуцульського стилю, водночас танцювальні ритми (полонез, мазурка) віддзеркалювали елементи польського музичного впливу. Сопілка в цих регіонах нерідко виконувала соло-партії в танцювальних жанрах або використовувалася як додатковий голос, що імпровізаційно інтерпретував основну мелодію скрипки. На початку XX століття в деяких селах Волині з'являлися капели з кількома скрипками та басами, що іноді включали нотовані аранжування, близькі до академічної музики. Роль сопілки у троїстих музиках України залежала від регіонального контексту: від домінування у сольних імпровізаційних партіях (Гуцульщина, Полісся) до дублюючих чи орнаментальних функцій (Бойківщина, Лемківщина, Слобожанщина). У кожному регіоні інструментальне триголосся мало специфічні особливості виконавського стилю, зумовлені локальними фольклорними традиціями, що формувалися внаслідок історичних і соціокультурних факторів.

Попри певні відмінності, усі народні ансамблі троїстих музик першої третини XX ст. мали спільну рису – вони були тісно пов'язані з народним побутом і грали живу, автентичну музику для людей. Їхня творчість ґрунтувалася на багатовіковій традиції та передавалася безпосередньо від майстра до учня. Це забезпечило спадкоємність стильових особливостей: характерні прийоми гри, підбір репертуару, навіть ладове відчуття – все зберігалось в конкретних місцевостях. Троїсті музики кожного села мали свою «марку» – пізнаваний стиль, який вирізняв їх серед інших. Прикладом пізнаваності стилю можуть слугувати троїсті музики з Диканьки – брати Павло і Михайло Чередники і Роман Дядюра, яких Іван Миколайчук привозив для зйомки епізоду у фільмі «Пропала грамота» [6]. Саме завдяки розмаїттю й самобутності регіональних стилів українська традиційна інструментальна музика першої третини XX століття була і залишається багатою і тембрально різнобарвною.

Висновок. Ансамблі троїстих музик зі своєю невимушеною виконавською манерою та розмаїтими регіональними стилями стали справжнім символом української народної музики, а їхня спадщина надихає сучасних виконавців на відродження та збереження традиції. Специфіка функціонування народних

ансамблів троїстих музик виводить їх на рівень феномена національної музичної культури у сучасному соціокультурному вимірі. Народні ансамблі троїстих музик у сьогодення демонструють стійкість і адаптивність до змін в умовах глобалізаційних процесів. Підтверджуючи свою унікальність і значущість, троїсті музики виступають чинником збереження культурної і національної ідентичності. У сучасному контексті троїсті музики набувають значення не лише як історичний феномен, а також як елемент культурної політики, спрямованої на збереження нематеріальної спадщини. Відродження фольклорних ансамблів, реконструкція традиційного репертуару, використання автентичних технік виконання є важливими аспектами збереження національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів. Це свідчить про стійкість традиції та її здатність до адаптації у змінюваних соціокультурних умовах ХХІ століття.

У контексті глобалізаційних і регіональних процесів сучасності, коли відбувається активна транскордонна циркуляція фольклорних кодів, потребує оновлення підхід щодо дослідження народного мистецтва. Перспективним, на нашу думку, є перенесення аналітичного фокусу з ендегенних (від грец. *endon* – всередині) характеристик інструментів на їх екзогенне (лат. *exo* – зовнішній, лат. *genesis* – *першопричина*) побутування – у просторах культурної діаспори, транснаціональних колаборацій і креативних індустрій. Це дозволить не лише розширити уявлення про сучасне функціонування ансамблів троїстих музик, а й вибудувати нову парадигму їх дослідження як динамічного елемента глобального культурного ландшафту.

Література

1. Василенко З. Фольклористична діяльність М. В. Лисенка. Київ : Наукова думка, 1972. 186 с.
2. Гуменюк А. Українські музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 241 с.
3. Гусак Р. Д. В. Лисенко та українські народні музичні інструменти. Музична україністика: сучасний вимір : збірник наукових статей. Вип. 7 : Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / Ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. 440 с. : ілюст. С. 221–229.
4. Гусак Раїса Дмитрівна : біобібліографічний покажчик до 70-річчя від дня народження / Міністерство культури України, Київський

національний університет культури і мистецтв, Наукова бібліотека ; укладач О. О. Скаченко ; редколегія: М. М. Поплавський, Ю. І. Горбань, І. Л. Маловська, О. Ф. Омеляненко-Набіуліна. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2015. 103 с. : іл. (серія «Видатні постаті КНУКіМ». Вип. 2.).

5. Дрозда П. «Троїста музика» як різновид автентичного та самодіяльного народно-інструментального виконавства Західної України 1940–1980-х років. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України. 2008. № 4 (24). С. 27–34. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43578/04-Drozda.pdf?sequence=1> (дата звернення: 20.04.2025).

6. Левченко А. Остання музична династія Диканьки // Локальна історія: журнал, 25 січня 2023 року. URL : <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ostannia-muzichna-dinastiia-dikanki/>

7. Легенда про троїстих музик від Марії Ч. // Країна музики, 27.06.2014. URL: http://domisokal.blogspot.com/2014/06/blog-post_27.html (дата звернення: 20.04.2025).

8. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні [ред., передмова та прим. М. Щоголь]. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.

9. Пономаренко С. Музика крізь віки: «Троїсті музики». Україніка, жовтень, 2023 / Дніпропетровська обласна універсальна бібліотека ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія. URL : <https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=43&idg=300> (дата звернення: 20.04.2025).

10. Попадюк В. І. (упоряд.). Троїсті музики: П'єси для ансамблю українських народних інструментів. Партитура. Київ : Музична Україна, 1990. 58 с.

11. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/SADOVENKO_MONOHRAFIJa_2019.pdf (дата звернення: 20.04.2025).

12. Федун І. Й. Народноінструментальна ансамблева культура українських Карпат і Західного Полісся як вияв традиційного професіоналізму (XX – перші десятиліття ХХІ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2020. 298 с.

References

1. Vasylenko, Z. (1972). *Fol'klorystychna diyal'nist' M. V. Lysenka* (Folkloristic Activity of M. V. Lysenko). Kyiv: Scientific opinion. 186 s. [in Ukrainian].
2. Gumeniuk, A. (1967). *Ukrayins'ki muzychni instrumenty* (Ukrainian Musical Instruments). Kyiv: Scientific opinion. 241 s. [in Ukrainian].
3. Gusak, R. D. (2012). *Lysenko ta ukrayins'ki narodni muzychni instrumenty. Muzychna ukrayinistyka: suchasnyy vymir: zbirnyk naukovykh statey* (Lysenko And Ukrainian Folk Musical Instruments. Musical Ukrainian Studies: Modern

Dimension: Collection Of Scientific Articles). Issue 7: The Figure Of Mykola Lysenko In The European And National Historical And Cultural Context / Editor-compiler O. P. Kushniruk. Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Music. 221–229 [in Ukrainian].

4. Husak, R. D. (2015). Raisa Dmytrivna Husak: A Bio-Bibliographic Guide to the 70th Anniversary of Her Birth. Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Scientific Library; compiled by O. O. Skachenko; editorial board: M. M. Poplavsky, Yu. I. Horban, I. L. Malovska, O. F. Omelianenko-Nabuulina. Kyiv: Publishing Center of KNUCA. 103 p., ill. (Series «Outstanding Figures of KNUCA». Issue 2) [in Ukrainian].

5. Drozda, P. (2008). «Troyista muzyka» yak riznovyd avtentychnoho ta samodiyal'noho narodno-instrumental'noho vykonavstva Zakhidnoyi Ukrayiny 1940–1980-kh rokiv («Troista Muzyka» As A Variety Of Authentic And Amateur Folk Instrumental Performance Of Western Ukraine in the 1940s–1980s) // Art Studies. Kyiv: IMFE NAS of Ukraine. 4 (24), 27–34. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43578/04-Drozda.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].

6. Levchenko, A. (2023). Ostannya muzychna dynastiya Dykan'ky (The Last Musical Dynasty of Dikanka) // Local History: Journal, January 25. URL : <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ostannia-muzichna-dinastiia-dikanki/>

7. Lehenda pro troyistych muzyk vid Mariyi Ch. (The Legend of the Troista Muzyka By Maria Ch. // Country of Music, 06/27/2014. URL : http://domisokal.blogspot.com/2014/06/blog-post_27.html [in Ukrainian].

8. Lysenko, M. V. (1955). Narodni muzychni instrumenty na Ukrayini [red., peredmovta ta prym. M.

Shchohol'] (Folk Musical Instruments In Ukraine [ed., preface and notes by M. Shchogol]). Kyiv: Art. 62 p. [in Ukrainian].

9. Ponomarenko, S. (2023). Muzyka kriz' viky: «Troyisti muzyky». Ukrainika (Music Through the Ages: «Troista Muzyka». Ukrainika) // Dnipropetrovsk Regional Universal Library named after. First Teachers of the Slavs Cyril and Methodius. URL : <https://www.lib.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=43&idg=300> [in Ukrainian].

10. Popadiuk, V. I. (Ed.). (1990). Troyisti muzyky: P'yesy dlya ansamblyu ukrayins'kykh narodnykh instrumentiv. Partytura (Troisti Musyky: Pieces for an Ensemble of Ukrainian Folk Instruments. Score). Kyiv: Musical Ukraine. 58 p. [in Ukrainian].

11. Sadoenko, S. M. (2019). Khronotopy aksiosfery ukrayins'koyi narodnoyi khudozhn'oyi kul'tury: Monohrafiya (Chronotopes Of The Axiosphere Of Ukrainian Folk Art Culture: Monograph). Kyiv. 356 p. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydanni-a/SADOENKO_MONOHRAFIYA_2019.pdf [in Ukrainian].

12. Fedun, I. Y. (2019). Folk Instrumental Ensemble Culture of the Ukrainian Carpathians and Western Polissia as a Manifestation of Traditional Professionalism (20th – Early 21st Centuries) (Candidate of Art History dissertation). Lviv. 328 p. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 29.04.2025
Отримано після доопрацювання 30.05.2025
Прийнято до друку 06.06.2025*

Цитування:

Бугайова О. І., Бугайов М. В. Блоги як пізнавальний ресурс у контексті сучасної цифрової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 46–51.

Buhaiova O., Buhaiov M. (2025). Blogs as a Cognitive Resource in the Context of Modern Digital Culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 46–51 [in Ukrainian].

Бугайова Оксана Іванівна,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2084-3457>
obugayova@nakkkim.edu.ua

Бугайов Микола Вікторович,
доктор філософії з культурології
<https://orcid.org/0000-0001-8554-0126>
kbugajov1996@gmail.com

БЛОГИ ЯК ПІЗНАВАЛЬНИЙ РЕСУРС У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ

Мета статті – виявити пізнавальний потенціал блогів як елемента цифрової культури, що формує нові практики сприйняття, осмислення та передачі знань. **Методологічною основою** дослідження стали: методи аналізу й синтезу, узагальнення та систематизації – для виявлення проблемних аспектів теми та всебічного їх опрацювання; контент- і дискурс-аналіз, що дало змогу виявити специфіку блогів як цифрових комунікативних інструментів; міждисциплінарний підхід: проблемне питання проаналізовано з позицій таких наук, як культурологія, комунікативістика, когнітивістика, педагогіка, психологія, цифрова лінгвістика. **Наукова новизна статті** полягає в тому, що в ній блоги представлено як когнітивний інструмент цифрової культури, у межах якого виробилися власні моделі передачі інформації, з інтелектуальною та емоційною залученістю аудиторії, що дає змогу в результаті віртуальної взаємодії формувати культурні установки покоління XXI ст. **Висновки.** Отже, у сучасному інформаційному суспільстві блоги постають як форма цифрової комунікації, що активно транслює знання, формує культурні орієнтири, використовуючи власні специфічні когнітивні механізми їх вироблення. Пізнавальний потенціал блогів посилений такими ознаками блогів, як комунікативність, наявний образ автора, спрямованість контенту на певного користувача, емоційність подачі інформації, інтерактивність та доступність. У контексті цифрової культури блоги постають як майданчики для формальної і неформальної освіти. Як складник сучасної цифрової культури, вони на сьогодні відіграють важливу роль у формуванні культури споживання інформації, поширенні матеріальних і культурних цінностей суспільства, сприяють їх переосмисленню в умовах глобалізованого інформаційного простору.

Ключові слова: цифрова культура, блог, когнітивний потенціал, інтернет-дискурс, культурна комунікація, культура споживання інформації, онлайн-навчання, комунікативні практики.

Buhaiova Oksana, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of Humanities, National Academy of Culture and Arts Management; Buhaiov Mykola, Ph.D in Philosophy (Cultural Studies)

Blogs as a Cognitive Resource in the Context of Modern Digital Culture

The purpose of the article is to identify the cognitive potential of blogs as an element of digital culture that shapes new practices of perception, comprehension, and transmission of knowledge. **The methodological framework** of the study includes methods of analysis and synthesis, generalisation and systematisation — to identify problematic aspects of the topic and to thoroughly address them; content and discourse analysis, which made it possible to reveal the specificity of blogs as digital communicative tools; and an interdisciplinary approach: the research problem is analysed through the lenses of cultural studies, communication studies, cognitive science, pedagogy, psychology, and digital linguistics. **The scientific novelty** of the article lies in presenting blogs as a cognitive instrument of digital culture within which unique models of information transmission have emerged, characterised by intellectual and emotional engagement of the audience. This enables the formation of cultural attitudes of the 21st century generation through virtual interaction. **Conclusions.** Thus, in the modern information society, blogs appear as a form of digital communication that actively transmits knowledge and shapes cultural orientations, using their own specific cognitive mechanisms of meaning-making. The cognitive potential of blogs is enhanced by such features as communicativeness, the presence of an authorial persona, content orientation toward a specific user, emotional presentation of information, interactivity, and accessibility. Within the context of digital culture, blogs serve as platforms for both formal and informal education. As a component of contemporary digital culture, they now play an important role in shaping

knowledge, disseminating material and cultural values of society, and contributing to their reinterpretation within a globalised information space.

Keywords: digital culture, blog, cognitive potential, internet discourse, cultural communication, information consumption culture, online learning, communicative practices.

Актуальність теми дослідження. Інтернет спричинив появу і розвиток нових форм комунікації між людьми, позбавлених територіальних, часових, соціальних і культурних меж. Одною з таких є блог, що як специфічний цифровий інструмент протягом свого становлення і розвитку помітно змінився із часу своєї появи в інтернет-просторі: із дописів про особисте життя його авторів він став жанром, вільним у формальному та змістовому вираженні. Блоги як соціокультурне явище відіграють дедалі важливішу роль у формуванні культурних установок сучасного суспільства. Формат блогів, змінивши звичні комунікативні практики й активізувавши інтеграційні процеси, віртуалізував способи набуття нових знань, формування інтелектуального й емоційного досвіду, сприявши появі нових культурних явищ. На відміну від традиційних моделей навчання, блоги характеризуються інтерактивністю та діалогічністю, що створює нові механізми поширення інформації. Як новітня форма культурної комунікації блоги формують власні специфічні моделі освітнього та культурного впливу; а як актори сучасної культури, вони здатні вибудовувати стійкі уявлення про норми поведінки, цінності тощо. Дослідження когнітивної ролі блогів у сучасному інтернет-дискурсі дасть змогу з'ясувати, як технологічні зміни вплинули на культурно-просвітницькі процеси, на механізми формування способу світосприйняття як основи культурних установок.

Мета статті – виявити пізнавальний потенціал блогів як елемента цифрової культури, що формує нові практики сприйняття, осмислення та передачі знань.

Аналіз досліджень і публікацій. Комунікація в сучасних умовах всесвітньої культурної інтеграції та уніфікації, спричинених динамічним розвитком цифрових технологій, зазнає змін – як усередині структури, так і поза нею, у способах застосування і репрезентації. Одним із таких є блог як форма неформального навчання за допомогою цифрових платформ. Питання блог-формату як технології, що активізує та індивідуалізує процес набуття нових знань, українські дослідники активно обговорювали у 2010–2020-х роках, аналізуючи вітчизняний і зарубіжний досвід [1; 5; 7; 14 та ін.]. Як

педагоги-практики, вони розглядали блоги насамперед як засіб підвищення ефективності академічного навчання, формування спеціальних компетентностей. Культурологічний аспект блогів, які спрямовані на формування корисних навичок, ще не був предметом окремого ґрунтовного вивчення науковців. Дотичними до цієї тематики є, зокрема, праці таких українських вчених, як-от: С. Матяш і Л. Кузнецова, які блог розглядають як «персональний суб'єктивований віртуальний простір», що в межах мережевого суспільства «надає актуальну інформацію», формуючи його масову свідомість [10, 78] та водночас «нарошуючи інтелектуальний потенціал» у вигляді «певної мережевої соціально-культурної еліти» [10, 91]; Ж. Денисюк, яка визначала блоги як комунікативні інтернет-практики, що, як й інші цифрові інструменти та платформи, у яких домінує візуальний компонент, стали середовищем «культурного обміну, креативу, соціалізації зі своїми внутрішніми численними мережевими зв'язками й підпорядкованістю» [8, 12]; Н. Приходько, який наголосив на полідисциплінарному значенні блогів, що є ретрансляторами різноаспектної актуальної інформації [12, 373]. Закордонні дослідники розглядають блоги як інструмент обміну знаннями, що може заохочувати користувачів до інтелектуальної та культурної співпраці [17]; як універсальну комунікативну платформу, що демократизувала процес набуття нових знань [18]; як засіб формування когнітивного авторитету для очікуваної аудиторії на основі різних видів інформації: практичній та науковій [19] тощо. Дослідники психологічних аспектів блогізації комунікативного середовища вважають, що «в умовах мережевої культури блог стає однією з варіацій дискурсивного декларування, конструювання досвіду особистості, новим типом автонаративу» [6, 104]; блоги є майданчиком для неформального об'єднання інтернет-користувачів на основі спільних інтересів, культурних орієнтацій; таке анонімне й асинхронне онлайн-спілкування формує норми й цінності, характерні для цифрової комунікації [4]; а блогерство як діяльність слугує інструментом саморефлексії та особистісного розвитку блогерів [3]. Проаналізуємо більш детально блоги як

інструмент поширення нових знань; з'ясуємо, як формат блогів вплинув на процес набуття пізнавального досвіду.

Виклад основного матеріалу. Прагнення до пізнання є фундаментальною потребою людини, що дає їй змогу ефективно адаптуватися в мінливому світі. Блоги як складник сучасної цифрової культури на сьогодні є важливим пізнавальним ресурсом, що, поєднуючи досвід його автора та інтерактивний спосіб подачі цих знань, створюють ілюзію «живого» діалогу, включеності в комунікацію. Звернення до блогів як до джерела знань пов'язане з внутрішньою мотивацією людини до саморозвитку, самореалізації, з потребою в емоційній та інтелектуальній новизні, у можливості соціалізації, нехай навіть у віртуальному просторі.

У цифрову епоху блоги стають частиною культурного самопізнання: у них відбувається пошук не лише окремих фактів, а й сенсів, світоглядних орієнтирів, прагнення людини пізнати себе та світ у формах, притаманних культурі ХХІ ст. Цифрове дискурсивне середовище зумовило нові комунікативні запити для обміну знаннями. Українська дослідниця В. Чорнобай вказала, що інтернет стає майданчиком для комунікації людей з певними інтересами: онлайн-спільнот, об'єднаних прагненням до самовдосконалення, підвищення рівня своєї «реальної інтелектуальності» завдяки віртуальним інструментам, з особливими формальними та змістовими якостями, властивими саме онлайн-спілкуванню [15, 46]. Формат блогів цьому сприяє, оскільки їм притаманні такі ознаки, як: комунікативність (головне завдання блогера – своїм контентом зацікавити аудиторію, встановити з нею зворотний зв'язок), образ автора (у блозі завжди експліцитно чи імпліцитно наявний автор, наповнення блогу свідчить про вподобання його автора, що робить подану інформацію більш «живою» для користувача), образ адресата (блог передбачає двосторонню комунікацію, реакцію читачів на пропонований контент, що створює враження віртуального діалогу з автором контенту), образ часу (запис у блозі може реагувати на явище, що минуло, починати нову тему або спонукати аудиторію до конструювання майбутнього) [13].

Автори блогів пропонують контент, долаючи суперечності між усталеними комунікативними практиками та альтернативними цифровими. Інтернет-простір

запропонував власні засоби для популяризації знань, стимулювавши розвиток нових цифрових жанрів, у межах яких блогери комунікують з аудиторією, залучаючи її до культурного й інтелектуального обміну. Завданням авторів таких вебресурсів є популяризувати їх, стежити за інформаційними запитами аудиторії та оперативно їх задовольняти, водночас стимулювати потрібні запити, створювати пізнавальні тренди. Про цікавість до них користувачів можуть свідчити кількість переглядів, коментарів, географія відвідувань. Інтерактивність такого вебресурсу забезпечує зворотний зв'язок з користувачами, його діалогічність. А мультимедійність (поєднання тексту, графіки, аудіо та відео) і гіпертекстовий характер інформації (її пов'язаність з іншими матеріалами гіперпосиланнями для швидкого пошуку потрібної інформації) надає значну перевагу формату блогу перед традиційними формами навчання.

Усі блоги мають певну пізнавальну цінність для їх користувачів. Проте значний когнітивний потенціал мають вебресурси, які спеціалізуються на тому, що цілеспрямовано поширюють певні знання, формують онлайн-простір формальної чи неформальної освіти. Більш спеціалізовані на формуванні певних корисних навичок – навчальні – блоги наявні в класифікаціях: за тематикою (поруч з розважальними, інформаційними, комбінованими відеоблогами), за призначенням (також виділено інформаційно-пізнавальні та бізнес-блоги) тощо. При цьому вони поділені на «блог викладача, блог класу / групи; блог спеціалізованого інтернет-товариства; блог предметного об'єднання; блог навчального проєкту; блог, присвячений конкретній темі; блог – електронний зошит здобувача; блог – онлайн-газета» тощо [2, 58]. Як комунікативна технологія, блоги дають змогу підлаштуватися під сучасні запити людей, що потребують новітніх підходів у формуванні інтелектуального досвіду, культурних установок. Так, вивчаючи вплив інтернету на дослідницьку практику, французькі науковиці Е. Роулі-Джоліве та Ш. Картер-Томас дійшли висновку, що наука тепер має можливість демонструвати свої відкриття не лише в паперовому вигляді, а й у форматі вебінарів, дослідницьких блогів, мікроблогів, гіпертекстових статей, онлайн-рецензій, онлайн-презентацій, протоколів відкритих лабораторій та ін., що засвідчило адаптивність блогів як пізнавального ресурсу

до потреб часу [21]. Вітчизняна дослідниця Я. Лісун виділила також «сторителінг, комікси, інтерактивні книжки, віртуальні фірмові герої освітнього бренду» як ефективні навчальні онлайн-інструменти [11, 89]. Інтернет демократизував науку, надавши можливість молодим дослідникам у кількахвилинних роликах репрезентувати необмеженій віртуальній аудиторії свої ідеї і цим формувати власний імідж авторитетних особистостей.

Сучасна цифрова культура трансформувала способи створення, передачі та сприйняття знань, унаслідок чого зазнали змін комунікативні практики, форми самовираження. Блоги як одна з форм цифрової комунікації стали індикатором цих змін, відбивши нові механізми культурного обміну в мережевому середовищі. Інтернет-формат спілкування дав змогу людям ділитися знаннями в онлайн-режимі, без потреби бути безпосередньо знайомими, фізично бути присутніми при комунікації. Це змінило спосіб взаємодії: блогери (як і читачі їх контенту) мають змогу обирати свій образ віртуального мовця в різних комунікативних ситуаціях, тобто залишатися собою, бути анонімом, ставати онлайн-індивідом, який існує лише в конкретній ситуації, чи поєднувати різні формати таких віртуальних особистостей. Для кожної комунікативної ситуації блогери обирають певні засоби впливу на читачів. Як показало дослідження, це переважно відео з графічними та звуковими ефектами, аби задіяти всі репрезентативні системи людини: зір, слух, відчуття, логіку. Інтернет-формат спілкування змінив специфіку усного мовлення, що в безпосередньому мовленнєвому контакті, як правило, спонтанне та не відворотне в часі: блогер має змогу фіксувати своє усне мовлення і змінювати його необмежену кількість разів, проте без урахування кожного конкретного співрозмовника і його невербальної реакції – жестів, міміки, інтонації тощо. Спілкування блогерів з аудиторією має монологічну чи діалогічну форму, а в умовах охоплення інтернет-аудиторії його можна охарактеризувати як полілогічний. Блогери здійснюють вплив або відкрито, вказуючи готові рішення, шаблони поведінки, або приховано, даючи змогу читачеві дійти висновку самостійно, передбаченого комунікативною ситуацією, яку змодельовував блогер. Прийоми, які застосовують блогери, суголосні з прийомами нейролінгвістичного програмування: збудити інтерес публіки

новизною, нестандартністю, динамічністю – «заякоритися» за допомогою мелодії, художнього образу чи віртуального образу самого автора; утримати цю увагу, з підсвідомого рівня діставшись свідомого через наголошення на важливості та актуальності повідомлення.

Віртуальний формат блогів вплинув на комунікативні особливості такого цифрового дискурсу, сприявши виробленню нових стратегій залучення аудиторії, що полягає у використанні засобів активізації уваги – візуальних, аудіальних, мовленнєвих, смислових. Такий формат онлайн-взаємодії – менш формалізований, порівняно з традиційним навчанням, більш експресивний, інтерактивний та індивідуалізований – створює відчуття безпосередності спілкування, заохочує користувачів до діалогу. Відеоролики блогерів часто являють собою мініінсценізації проблемної ситуації. Також у їх професійному арсеналі – гумор, виразна мова тіла, вокальні ефекти, аналогії з особистими ситуаціями, неформальний тон, колоритний зовнішній вигляд. Блоги є рефлексією на сучасний стан культури й водночас його відображенням, демократизуючи різні світогляди. Як і в класичній формі навчання, блогер може виконувати роль професіонала-тренера, проте, на відміну від офлайн-формату, в онлайн-форматі він не обмежений аудиторією. Це відкриває нові можливості й водночас висуває вимоги адаптувати свій образ автора під віртуальну глобальну аудиторію, вибагливу до споживаного контенту через доступ до значного масиву інформації.

Позитивні аспекти блогів як пізнавальних інформаційних ресурсів водночас містять у собі й значні ризики: формат блогів формує фрагментарне, кліпове сприйняття, без ґрунтового, всебічного вивчення проблемного питання. Доступність, візуальна привабливість, емоційна насиченість контенту спрощують процес активізації уваги, яку згодом складно тривалий час утримувати на одному об'єкті: мозок налаштовується на отримання швидких рішень, без критичного їх аналізу.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній блоги представлено як когнітивний інструмент цифрової культури, у межах якого виробилися власні моделі передачі інформації, з інтелектуальною та емоційною залученістю аудиторії, що дає змогу в результаті віртуальної взаємодії формувати культурні установки покоління XXI ст.

Висновки. Отже, у сучасному інформаційному суспільстві блоги постають як форма цифрової комунікації, що активно транслює знання, формує культурні орієнтири, використовуючи власні специфічні когнітивні механізми їх вироблення. Пізнавальний потенціал блогів посилений такими ознаками блогів, як комунікативність, наявний образ автора, спрямованість контенту на певного користувача, емоційність подачі інформації, інтерактивність та доступність. У контексті цифрової культури блоги постають як майданчики для формальної і неформальної освіти. Як складник сучасної цифрової культури, вони на сьогодні відіграють важливу роль у формуванні культури споживання інформації, поширенні матеріальних і культурних цінностей суспільства, сприяють їх переосмисленню в умовах глобалізованого інформаційного простору.

Література

1. Бажміна Е. А. Блог з інженерної графіки у вищій школі. *Нові матеріали і технології в машинобудуванні-2018* : матер. Х Міжнар. наук.-техн. конф. Київ : НТУУ «КПІ» С. 29–30. URL: <https://eir.zp.edu.ua/server/api/core/bitstreams/64a75c55-eb07-4a00-9802-b2c0b3e43407/content> (дата звернення: лютий 2025).
2. Бугайов М. В. Соціокультурний феномен блогів: культурологічний вимір : дисертація ... доктора філософії: 034 «Культурологія». Київ : НАКККіМ, 2023. 199 с.
3. Вознесенська О. Л. Візуально-нарративні засоби медіаторності: блогерство як вид медіаарттерапії. *Простір арттерапії*. 2021. № 1 (29). С. 4–17.
4. Волошин С., Чопик Л. Психологія віртуального спілкування: особливості формування міжособистісних стосунків у віртуальному просторі. *Наукові перспективи*. 2023. № 11(41). <https://docs.academia.vn.ua/bitstream/handle/123456789/1550/7741-%d0%a2%d0%b5%d0%ba%d1%81%d1%82%20%d1%81%d1%82%d0%b0%d1%82%d1%82%d1%96-7785-1-10-20231208.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: лютий 2025).
5. Григорович О. В. Блог як засіб розвитку навчально-пізнавальної компетентності студентів в Іспанії. *Теорія та методика навчання та виховання*. 2012. Вип. 31. С. 56–68.
6. Гуцол К. В. Особливості сформованості нарративної компетентності користувачів соціальних мереж. *Актуальні проблеми психології*. 2021. Т. 2. Вип. 13. С. 104–115.
7. Дацків О. П. Навчальний блог як засіб формування професійної компетентності майбутніх учителів англійської мови. *Мови професійної комунікації: лінгвокультурний, когнітивно-дискурсивний, перекладознавчий та методичний аспекти* : матер. III Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 21 квітня 2016 р.). Київ : НТУУ «КПІ», 2016. С. 155–157.
8. Денисюк Ж. З. Візуальна комунікація як феномен масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 9–14. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262194>.
9. Жигаліна О. Блог як гіпержанр інтернет-комунікації. *Психолінгвістика*. 2009. Вип. 4. С. 210–216.
10. Матяш С. В., Кузнецова Л. А. Трансформації соціокультурного простору: мережевий світ та інформаційні практики : монографія. Київ : КНУТД, 2025. 160 с.
11. Лісун Я. В. Блогінг у сфері вищої освіти: теоретичний та практичний досвід провідних ЗВО Європи. *Економічний вісник Дніпровської політехніки*. 2024. № 3. С. 89–100. DOI: <https://doi.org/10.33271/ebdut/87.089>.
12. Приходько Н. К. Мистецькі блоги як інструмент трансляції культурної ідентичності в інформаційному суспільстві. *Global science: prospects and innovations* : Proceedings of the 6th International scientific and practical conference. Cognum Publishing House. Liverpool, United Kingdom, 2024. С. 372–375.
13. Пронь Х. Мовленнєві жанри «докір» та «блог-запис» як сучасні жанри інтернет комунікації. *Інформація. Мова. Інтелект* : тези доповідей Міжнар. наук. конф. до 75-річчя від дня народження та 50-річчя науково-педагогічної діяльності академіка НАН України В. А. Широкова (Київ, 30–31.10.2023). Київ; Варшава, 2023. С. 175–180.
14. Слабко В. М., Запольська Ю. А. Навчальні блоги як інструмент дистанційної форми навчання у формуванні професійної іншомовної компетентності студентів інженерно-технічних спеціальностей. *Наукові записки. Педагогіка*. 2021. № 145. С. 191–199. DOI: <https://doi.org/10.31392/NZ-pru-145.2019.21>.
15. Чорнобай В. Лексико-семантичний аспект комунікації у соціальних мережах. *Наукові праці Міжрегіональної академії управління персоналом. Філологія*. 2023. № 5 (10). С. 44–49.
16. Diane D. Belcher. Digital genres: What they are, what they do, and why we need to better understand them. *English for Specific Purposes*. 2023. Vol. 70. P. 33–43.
17. Yanyan Shang, Yousra Harb. Why Would I Share?: The Intention to Use Blogs for Knowledge Sharing According to Gender, Experience, and Cultural Differences. *International Journal of Knowledge Management (IJKM)*. 2021. № 17(3). P. 20. DOI: <https://doi.org/10.4018/IJKM.2021070105>.
18. Lyndon Seitz. The Evolution of Blogging: Everything You Need to Know. *Broadband Search*. 14.05.2025. URL: <https://www.broadbandsearch.net/blog/history-evolution-of-blogging> (дата звернення: лютий 2025).
19. Multas Anna-Maija, Hirvonen Noora. "Let's keep this video as real as possible": young video bloggers constructing cognitive authority through a health-related information creation process. *Journal of*

Documentation. 2022. Vol. 78, No. 7. P. 42–64. DOI: <https://doi.org/10.1108/JD-02-2021-0027>.

20. Miller, Carolyn R., Dawn Shepherd. Questions for Genre Theory from the Blogosphere. *ResearchGate*. 2009. P. 263–290.

21. Rowley-Jolivet Elizabeth, Carter-Thomas Shirley. Research goes digital: A challenge for genre analysis? *ASp*. 2023. №84. P. 15–40.

References

1. Bazhmina, E. A. (2018). A Blog on Engineering Graphics in Higher Education. New Materials and Technologies in Mechanical Engineering–2018: Proceedings of the 10th International Scientific and Technical Conference. Kyiv, 123–127. Retrieved from <https://eir.zp.edu.ua/server/api/core/bitstreams/64a75c55-eb07-4a00-9802-b2c0b3e43407/content> [in Ukrainian].

2. Buhaiov, M. V. (2023). Sociocultural Phenomenon of Blogs: Cultural Dimension. PhD Dissertation. Kyiv [in Ukrainian].

3. Voznesenska, O. L. (2021). Visual-Narrative Tools of Media Creativity: Blogging as a Form of Media Art Therapy. *Art Therapy Space*, (1)29, 4–17 [in Ukrainian].

4. Voloshyn, S., & Chopik, L. (2023). Psychology of Virtual Communication: Features of Interpersonal Relationship Formation in Virtual Space. *Scientific Perspectives*, (11)41. Retrieved from <https://docs.academia.vn.ua/bitstream/handle/123456789/1550/7741-%d0%a2%d0%b5%d0%ba%d1%81%d1%82%20%d1%81%d1%82%d0%b0%d1%82%d1%82%d1%96-7785-1-10-20231208.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].

5. Hryhorovych, O. V. (2012). Blogging as a Tool for Developing Students' Educational and Cognitive Competence in Spain. *Theory and Methods of Teaching and Upbringing*, (31), 56–68 [in Ukrainian].

6. Hutsol, K. V. (2021). Features of the Narrative Competence Formation in Social Media Users. *Topical Issues of Psychology*, 2(13), 104–115 [in Ukrainian].

7. Datskiv, O. P. (2016). Educational Blog as a Tool for Developing Professional Competence of Future English Language Teachers. In Languages of Professional Communication: Linguocultural, Cognitive-Discursive, Translation and Methodological Aspects: Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference (Kyiv, April 21, 2016). Kyiv, 155–157 [in Ukrainian].

8. Denysiuk, Zh. Z. (2022). Visual Communication as a Phenomenon of Mass Culture. Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management, (2), 9–14. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262194> [in Ukrainian].

9. Zhyhalina, O. (2009). Blog as a Hypergenre of Internet Communication. *Psycholinguistics*, 4, 210–216 [in Ukrainian].

10. Matiash, S. V., & Kuznetsova, L. A. (2025). Transformations of the Sociocultural Space: The Networked World and Information Practices. Kyiv [in Ukrainian].

11. Lisun, Y. V. (2024). Blogging in Higher Education: Theoretical and Practical Experience of Leading European Universities. *Economic Bulletin of Dnipro University of Technology*, (3), 89–100. DOI: <https://doi.org/10.33271/ebdut/87.089> [in Ukrainian].

12. Prykhodko, N. K. (2024). Art Blogs as a Tool for Transmitting Cultural Identity in the Information Society. In Global science: Prospects and innovations: Proceedings of the 6th International Scientific and Practical Conference). Liverpool, United Kingdom, 372–375 [in Ukrainian].

13. Pron, Kh. (2023). Speech Genres 'Reprimand' and 'Blog Post' as Modern Genres of Internet Communication. *Information. Language. Intellect*: Abstracts of reports of the International Scientific Conference dedicated to the 75th anniversary of the birth and 50th anniversary of the scientific and pedagogical activity of Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine V. A. Shyrokov (Kyiv, 30–31.10.2023). Kyiv – Warsaw [in Ukrainian].

14. Slabko, V. M., & Zapolska, Yu. A. (2021). Educational Blogs as a Tool of Distance Learning in the Formation of Professional Foreign Language Competence of Engineering Students. *Scientific Notes. Pedagogy*, (145), 191–199 [in Ukrainian].

15. Chornobai, V. (2023). Lexical and Semantic Aspect of Communication in Social Networks. *Scientific Works of the Interregional Academy of Personnel Management. Philology*, 5 (10) [in Ukrainian].

16. Diane, D. (2023). Belcher. Digital Genres: What they are, what they do, and why we need to better understand them. *English for Specific Purposes*, 70 [in English].

17. Yanyan, Shang, Yousra, Harb. (2021). Why Would I Share?: The Intention to Use Blogs for Knowledge Sharing According to Gender, Experience, and Cultural Differences. *International Journal of Knowledge Management (IJKM)*, 17(3), 20. DOI: <https://doi.org/10.4018/IJKM.2021070105> [in English].

18. Lyndon, Seitz. (14.05.2025). The Evolution of Blogging: Everything You Need to Know. *Broadband Search*. Retrieved from <https://www.broadbandsearch.net/blog/history-evolution-of-blogging> [in English].

19. Multas, A.-M., & Hirvonen, N. (2022). 'Let's Keep this Video as Real as Possible': Young Video Bloggers Constructing Cognitive Authority through a Health-Related Information Creation Process. *Journal of Documentation*, 78 (7), 42–64. DOI: <https://doi.org/10.1108/JD-02-2021-0027> [in English].

20. Miller, C. R., & Dawn, Sh. (2009). Questions for Genre Theory from the Blogosphere. *ResearchGate*, 263–290 [in English].

21. Rowley-Jolivet, E., & Carter-Thomas, Sh. (2023). Research Goes Digital: A Challenge for Genre Analysis? *ASp*, (84), 15–40 [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 19.06.2025

УДК 008:338.46:7:352(477)

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338819

Цитування:

Головач Н. М. Потенціал креативних індустрій у модернізації мережі закладів культури територіальних громад в умовах воєнного стану. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 52–58.

*Головач Наталія Миколаївна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри артменеджменту
та інформаційних технологій
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-8931-4302>
ngolovach@dakkim.edu.ua*

Golovach N. (2025). Potential of Creative Industries in Modernising the Network of Cultural Institutions of Territorial Communities under Martial Law. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 52–58 [in Ukrainian].

ПОТЕНЦІАЛ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ У МОДЕРНІЗАЦІЇ МЕРЕЖІ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ГРОМАД В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Мета статті – визначити і проаналізувати потенціал креативних індустрій у модернізації мережі закладів культури територіальних громад України в умовах воєнного стану та виявити ключові тенденції, проблеми та перспективи розвитку. **Методологія дослідження** базується на використанні системного та порівняльного аналізу за допомогою яких було розглянуто функціонування мережі закладів культури в територіальних громадах у сучасних умовах, розвиток креативних індустрій в регіонах та їх роль у модернізації закладів культури, виявленні і порівнянні успішних культурних практик та потенційних ризиків, а також було використано метод узагальнення для формулювання висновків на основі аналізу отриманих даних. **Наукова новизна** полягає в теоретичному осмисленні потенціалу креативних індустрій у модернізації мережі закладів культури територіальних громад України в умовах воєнного стану. Заклади культури громад можуть стати платформою для розвитку креативних індустрій, які, у свою чергу, мають вплив на розвиток культурних практик на місцях та поєднують можливості креативного підходу до розвитку регіонального культурного простору і реалізації потенціалу місцевої громади, що є актуальним в умовах викликів сьогодення та воєнного стану. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що в Україні дедалі актуальнішими стають питання розвитку креативних індустрій у регіонах, які все більше інтегруються в розвиток територіальних громад, так як мають значний потенціал, адже формують імідж регіонів, сприяють підвищенню їх конкурентоспроможності, культурному розвитку, завдяки використанню креативних технологій. Разом з тим, креативні індустрії можуть впливати на розвиток культурних практик на місцях, а традиційні заклади культури, можуть стати платформою для їх розвитку в громадах. Проте нині триває пошук кращих практик модернізації мережі закладів культури в громадах, які б сприяли оптимізації витрат на їх утримання, культурному розвитку громад та забезпеченню доступності культурних послуг для населення та задоволення їх культурно-дозвіллевих потреб. А для збереження та розвитку культури, зокрема і в територіальних громадах, в умовах воєнного стану, вже зараз необхідно розробляти інноваційні проекти, розвивати міжнародне партнерство та реформувати систему фінансування цієї галузі.

Ключові слова: заклади культури, креативні індустрії, культура, культурна послуга, проектна діяльність, територіальна громада.

Golovach Nataliya, Ph.D (Philosophy), Associated Professor at the Art Management and Information Technology Department, National Academy of Culture and Arts Management

Potential of Creative Industries in Modernising the Network of Cultural Institutions of Territorial Communities under Martial Law

The purpose of the article is to determine and analyse the potential of creative industries in the modernisation of the network of cultural institutions of territorial communities of Ukraine under martial law and to identify key trends, problems, and prospects for development. **The research methodology** is based on the use of systemic and comparative analysis, which examined the functioning of the network of cultural institutions in territorial communities in modern conditions, the development of creative industries in the regions and their role in the modernisation of cultural institutions, the identification and comparison of successful cultural practices and potential risks, and the generalisation method was used to formulate conclusions based on the analysis of the data obtained. **The scientific novelty** lies in the theoretical understanding of the potential of creative industries in the modernisation of the network of cultural

institutions of territorial communities of Ukraine under martial law. Community cultural institutions can become a platform for the development of creative industries, which, in turn, have an impact on the development of cultural practices in the localities and combine the possibilities of a creative approach to the development of regional cultural space and the realisation of the potential of the local community, which is relevant in the context of current challenges and martial law. **Conclusions.** As a result of the study, it was found that in Ukraine, the issues of developing creative industries in regions that are increasingly integrated into the development of territorial communities are becoming increasingly relevant, as they have significant potential, because they shape the image of regions, contribute to increasing their competitiveness, cultural development, through the use of creative technologies. At the same time, creative industries can influence the development of cultural practices in the localities, and traditional cultural institutions can become a platform for their development in communities. However, the search for best practices for modernising the network of cultural institutions in communities is currently ongoing, which would contribute to optimising the costs of their maintenance, the cultural development of communities, and ensuring the availability of high-quality cultural services for the population and meeting their cultural and recreational needs. And to preserve and develop culture, including territorial communities under martial law, it is now necessary to develop innovative projects, develop international partnerships, and reform the financing system of this industry.

Keywords: cultural institutions, creative industries, culture, cultural service, project activity, territorial community.

Актуальність теми дослідження. Нині світова спільнота вважає, що за креативними індустріями є майбутнє, зокрема в Україні зростає увага до їх розвитку в умовах воєнного стану, оскільки сприяють впровадженню інновацій, створенню нових інноваційних ринків, тим самим виникають нові продукти та послуги з використанням інтелекту та творчого потенціалу людини, а також реалізації нових соціокультурних проєктів, урізноманітненню дозвілєвих практик, що відповідає запитам різних верств населення.

Креативні індустрії є одним з нових підходів інноваційного розвитку культури, який володіє великими можливостями і потенціалом для розвитку культурного простору. Як певний сектор економіки креативні індустрії виступають особливим видом культурних практик, а їх складовою є проєктна діяльність, що сприяє пошук творчих ініціатив та відкриває можливості розвитку як для виробника, так і для споживача культурного продукту.

Крім того, креативні індустрії, які поєднують можливості творчого підходу до розвитку регіонального культурного простору та потенціал місцевої громади, можуть стати важливим чинником розвитку культурних практик в громадах. Втім осмислення можливостей креативних індустрій для розвитку регіональної культури знаходиться на початковому етапі, так як не достатньо теоретичних напрацювань на місцях та реалізованих проєктів, тим самим креативні індустрії в регіонах України розвиваються переважно в контексті відродження традиційних ремесл, місцевих художніх виробництв тощо.

В культурних практиках регіонів важливу роль можуть відігравати традиційні заклади культури, які в змозі активізувати місцеву

громаду, впливати на оновлення міського середовища та стати платформою для розвитку креативних індустрій, які мають можливість покращувати добробут населення та спрямовані на створення креативних культурних продуктів і послуг.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематиці досліджень перспектив розвитку креативних індустрій в регіонах України та сфери культури в умовах децентралізації і воєнного стану присвячені праці І. Бітюк, О. Бердичевська [3] Є. Венгер-Рушенко [4], С. Задворний [6], Н. Мариненко [9], В. Нехай [11], Л. Снігирьова [13], В. Ціватий [14], Т. Ялоха [15] та ін.

Мета роботи – визначити і проаналізувати потенціал креативних індустрій у модернізації мережі закладів культури територіальних громад України в умовах воєнного стану та виявити ключові тенденції, проблеми та перспективи розвитку.

Виклад основного матеріалу. В умовах воєнного стану креативні індустрії в Україні, не зважаючи на певні втрати, зберігають свою діяльність та допомагають підтримувати економічний розвиток, в тому числі застосовуючи ефективні стратегії бізнесу та виступають одним з варіантів модернізації сфери культури і мистецтва, що сприяє виведенню як культури, так і її економіки на якісно новий рівень розвитку, зокрема і через проєктну діяльність. Разом з тим останні роки засвідчили, що сфера культури може адаптуватися до різних умов, зокрема під час пандемії 2020–2021 років, заклади культури переформатували свою роботу в онлайн-режим, змінивши деякі напрямки діяльності, що залишається актуальним в Україні і нині, в умовах воєнного стану. А тому цифровізація культурних послуг стає важливим напрямком розвитку сфери культури, адже сучасні

інформаційні технології набувають все більшої популярності та сприяють оновленню культури, долученню до культурних цінностей, споживанню культурних продуктів та послуг в інтернеті, які стають більш доступнішими [4, 8].

Проте, слід звернути увагу, що в умовах класичного ринкового господарювання більшість культурно-дозвіллевих закладів є економічно не вигідними, але суспільно необхідними. Виклики сьогодення змушують заклади культури пристосовуватися та адаптуватися до нових реалій, а в умовах воєнного стану більшість населення вважає розважальні заходи недоречними та неетичними, а тому активно відбувається переформатування заходів з урахуванням травматичного досвіду, який переживають люди, хоча культурні заходи мають і психологічні моменти підтримки населення [3, 97]. Між тим, культурні заходи та проєкти, на думку Є. Венгер-Рущенко, є перевіреною основою спільної діяльності для розвитку культурної арени протидії російській агресії. Разом з тим слід перезавантажити уявлення про фінансову привабливість культури на регіональному рівні, оскільки культурні особливості територій все більше розглядаються як цінний актив громади, як можливість для збереження, розвитку та популяризації традицій, звичаїв, ремесл, а також економічного розвитку [4, 5].

Нині фахівці закладів культури зосереджуються на пріоритетних завданнях збереження, розвитку закладів та адаптації проєктів до умов воєнного стану. Адже саме державним закладам культури нині складно працювати, зокрема і через скорочення державного фінансування, а тому їм необхідно швидко адаптуватися та зосередити свою увагу на написанні грантових проєктів, що є найкращим способом підтримки та розвитку культури [3, 98].

Слід зазначити, що в Україні дедалі актуальнішими стають проблеми розвитку креативних індустрій у регіонах. Позитивні результати формування креативних індустрій спостерігаються в певних регіонах, зокрема в Києві, та у великих обласних центрах, а саме Одесі, Харкові та Дніпрі. Проте креативний кластер активно розвивався у Вінниці, Тернополі, Запоріжжі, Полтаві та Ужгороді [14].

Якщо проаналізувати рівень соціально-економічного розвитку малих міст України, то можна побачити, що він досить низький, але водночас ці міста мають високий культурно-історичний потенціал [3, 96]. Разом з тим,

культурні та креативні індустрії мають стратегічний потенціал і повинні сприяти сталому розвитку культури та дозвілля в регіонах і містах, а використання креативних технологій призведе до капіталізації міст та припливу інвестицій у регіони [3, 98].

З погляду форм бізнесу, креативні індустрії базуються на пріоритеті малих і середніх підприємств, які виробляють креативні продукти та послуги, і орієнтовані на пошук доступу до глобальних ринків, а це дає можливість реалізувати принципи глокалізації, а саме збереження ідентичності, ідентифікація та поширення місцевої культури, тим самим створюючи умови для доступу місцевих культурних продуктів на світовий ринок. Тому організації сфери культури мають дотримуватись міжнародних вимог і стандартів, входити до міжнародних мереж, що сприятиме підвищенню якості товарів і послуг [6, 115].

Між тим, розуміння можливостей креативних індустрій для розвитку регіональної культури переважно знаходиться на початковій стадії і наразі, на думку Л. Снігирьової, недостатньо теоретичних напрацювань та реалізовано проєктів у цій сфері, а тому найближчі перспективи розвитку креативних індустрій в українських регіонах відбуватиметься переважно в контексті відродження традиційних ремесл, місцевого виробництва тощо [13, 103].

Щодо розвитку сфери культури на місцевому рівні, то останнім часом креативні індустрії все більше інтегруються в розвиток територіальних громад, формуючи інноваційні ринки культурних товарів і послуг, тим самим позитивно впливають на суспільне, культурно-мистецьке життя, комерцію тощо [7, 54]. А тому важливим напрямком є участь громад у реалізації різноманітних культурних проєктів, які допомагають вирішувати проблеми функціонування закладів культури, зокрема Український культурний фонд створив платформу «Підтримай Україну – збережи українську культуру», з метою надання можливостей митцям та закладам культури продовжувати розвивати культуру та креативні індустрії, надаючи допомогу в реалізації їхніх проєктів [4, 7].

Слід звернути увагу і на те, що у культурних практиках регіонів важливу роль можуть відігравати традиційні заклади культури, зокрема музеї, театри, бібліотеки, клуби, палаци культури та творчості, які можуть стати платформою для розвитку креативних індустрій, та й ще скласти

конкуренцію один одному. Наприклад, сільські бібліотеки є досить значними конкурентами музеїв в розвитку платформ креативних індустрій. Разом з тим, музей завжди може скласти конкуренцію альтернативному відкритому культурному простору і буде цікавий креативним індустріям. І хоча, наразі в креативних індустріях більшість ініціатив реалізується у великих містах та обласних центрах, проте значний потенціал мають і сільські території, так як в невеличких громадах легше об'єднувати людей, знаходити креативних мешканців та спільно реалізовувати проєкти, що має вплив на економічний розвиток громади. Цьому допомагає Асоціація Креативних Індустрій України, яка за підтримки Програми «U-LEAD з Європою», реалізувала проєкт «До розвитку громад – через успіх креативних проєктів», який став першим в рамках ініціативи Креативні Громади України. В межах проєкту було надано знання громадам про те, як монетизувати креативність та розвивати свій регіон завдяки втіленню креативних проєктів [1].

Слід зауважити, що заклади культури деяких громад активно шукають та експериментують з новими формами роботи та можуть активізувати місцеву спільноту, впливаючи таким чином на оновлення міського середовища. Однак діяльність більшості закладів культури в регіонах переважно не виходить за рамки традиційних форм роботи, а тому необхідно запроваджувати нові форми культурно-мистецької діяльності, які сприятимуть розвитку творчого потенціалу місцевих жителів та створенню креативних продуктів і послуг [13, 104]. Це досить важливо, оскільки за даними всеукраїнського опитування «Проблеми розвитку культури в громадах» найбільш популярними серед населення територіальних громад так і залишаються бібліотеки та клуби, які мають розгалужену мережу в регіонах, а більшість користувачів культурних послуг – це молодь та сім'ї, а також люди похилого віку, які відвідують заклади культури для психоемоційного розвантаження [5, 109].

А тому, для впровадження інноваційної діяльності на підприємствах креативної індустрії, з метою підвищення конкурентоспроможності, на думку А. Касич, А. Гутман, необхідно запроваджувати нові підходи, а саме:

- покращувати послуги для людей з інвалідністю, що сприятиме розширенню діапазону споживання;

- запровадити систему знижок та подарункових ваучерів, що дозволить покупцям зацікавитися політикою лояльності, тим самим збільшити продажі [7, с. 54];

- використовувати віртуальну та змішану реальність, оскільки комп'ютерні програми проєктують віртуальні об'єкти в реальний світ через камери та екрани комп'ютерів;

- використовувати технології стимулювання людського дотику, тобто тактильний зворотний зв'язок, що створює різноманітні тактильні ілюзії тощо [7, 55].

Проте наразі громади і досі вивчають питання інституційної спроможності закладів культури, їх фінансування, надання якісних, доступних і потрібних культурних послуг населенню, а також форми їх подальшого функціонування та пошуку актуальних послуг, щоб бути максимально корисними для громади. Свого часу, на державному рівні, було визначено базовий набір культурних послуг (перелік, зміст, обсяг), які мають надаватися мешканцям територіальних громад, зокрема доступ до інформації, читання, фільмів, музейних експозицій, можливостей творчого розвитку та мистецької освіти [4, 6].

Так, у попередні роки, одним із пріоритетних завдань окремих документів було створення Центрів культурного обслуговування, а саме Державної стратегії регіонального розвитку на 2021–2027 роки, Стратегії людського розвитку та реформи системи забезпечення населення культурними послугами [4, 7]. Наприклад, згідно з дослідженням Київського міжнародного інституту соціології, який провів репрезентативне опитування по всій Україні (2020), 81% населення були зацікавлені у створенні багатофункціональних центрів культурного обслуговування. Територіальні громади зацікавлені у створенні центрів культурного обслуговування, так як це дасть можливість оптимізувати витрати на утримання розширеної культурної інфраструктури, ефективно розподіляти бюджетні кошти та створювати комфортні культурні простори для жителів громади, які будуть популярним і затребуваними [4, 6].

Але і на державному рівні, до сьогодні, триває пошук нових форматів закладів культури, які сприяли б розвитку громад та виводили їх на новий рівень, зокрема проєкт USAID «Говерла» має на меті підтримати цю ініціативу. Державні інституції, серед яких Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, профільний комітет Верховної Ради, органи місцевого

самоврядування, розпочали роботу зі створення пілотних багатофункціональних центрів на базі вже існуючих культурних центрів, з метою розвитку культури в громадах та забезпечення співпраці між громадянами та місцевою владою для більш ефективного використання бюджетів громад. Наприклад, подібні простори вже функціонують за кордоном і стали одним із трендів культурного життя, зокрема в Латвії пріоритет віддали бібліотекам, які перетворюються на простори, де люди можуть не лише читати книги, а й цікаво проводити час. Заступник Міністра культури та стратегічних комунікацій України Т. Шевченко зазначив, що пошук кращих практик, як в Україні, так і за кордоном, може допомогти у виборі стратегії розвитку культури [5, 109].

Пошук нових практик продовжувався і у жовтні 2024 року на платформі Всеукраїнського форуму про культурну децентралізацію, в рамках якого відбулася зустріч представників влади, громад та мистецького середовища для виявлення потреб, викликів та найкращих практик трансформації мережі закладів культури. Метою форуму стало обговорення серед представників органів державної влади та громад проблем децентралізації, розвитку культурних центрів та популяризації українського креативного продукту. Загалом форум включав 5 тематичних блоків:

- трансформація культурних мереж у громадах;
- ветераноорієнтованість культури в громадах (виклики та можливості для відновлення);
- кіно в громадах (боротьба з піратством та доступний український продукт);
- трансформація культурних послуг у громадах;
- креативний продукт як рушій економічного розвитку громад [5, 109].

Між тим, результати всеукраїнського опитування «Проблеми розвитку культури в громадах», в якому взяли участь 855 громад, показали важливість співпраці між громадами та міністерствами у вирішенні проблем у сфері культури під час війни. Тим самим 60% респондентів зазначили про необхідність обміну досвідом одним із пріоритетів розвитку сфери культури, особливо в умовах кадрового дефіциту. Натомість 67% громад виступають за надання повноважень місцевим радам у формуванні мережі закладів культури, що свідчить про прагнення громад до більшої

самостійності, в тому числі і до вирішення проблем у сфері культури на місцях [5, 109].

Незважаючи на всі виклики сьогодення, на воєнний стан, складну економічну ситуацію в країні, заклади культури продовжують функціонувати та розвиватися, впроваджуючи нові послуги, хоча близько 70% культурних заходів в Україні є благодійними та спрямовані на підтримку збройних сил [3, 97].

Наукова новизна полягає в теоретичному осмисленні потенціалу креативних індустрій у модернізації мережі закладів культури територіальних громад України в умовах воєнного стану. Заклади культури громад можуть стати платформою для розвитку креативних індустрій, які, у свою чергу, мають вплив на розвиток культурних практик на місцях та поєднують можливості креативного підходу до розвитку регіонального культурного простору і реалізації потенціалу місцевої громади, що є актуальним в умовах викликів сьогодення та воєнного стану.

Висновки. В Україні дедалі актуальнішими стають питання розвитку креативних індустрій у регіонах, які все більше інтегруються в розвиток територіальних громад, так як мають значний потенціал, адже формують імідж регіонів, сприяють підвищенню їх конкурентоспроможності, культурному розвитку, завдяки використанню креативних технологій. Разом з тим, креативні індустрії можуть впливати на розвиток культурних практик на місцях, а традиційні заклади культури, можуть стати платформою для їх розвитку в громадах. Проте нині триває пошук кращих практик модернізації мережі закладів культури в громадах, які б сприяли оптимізації витрат на їх утримання, культурному розвитку громад та забезпеченню доступності культурних послуг для населення та задоволення їх культурно-дозвіллевих потреб. А для збереження та розвитку культури, зокрема і в територіальних громадах, в умовах воєнного стану, вже зараз необхідно розробляти інноваційні проекти, розвивати міжнародне партнерство та реформувати систему фінансування цієї галузі.

Література

1. Асоціацію креативних індустрій України. До розвитку громад – через успіх креативних проєктів. URL: <https://ciau.org.ua/hromada/> (дата звернення: 02.04. 2025).
2. Бойко О. Культурні практики як чинник зростання регіонів. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* :

матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р. / М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККиМ, 2019. С. 7–8.

3. Бітюк І. М., Бердичевська О. О. Перспективи розвитку сфери культури у період воєнного стану. *Науковий вісник Полтавського університету економіки і торгівлі. Економічні науки*. 2023. № 4 (110). С. 96–99.

4. Венгер-Рущенко Є. Перспективні напрями розвитку культурної сфери в Україні в умовах децентралізації публічного управління. URL: <https://gov.bulletin.knu.ua/article/view/1590/1290> (дата звернення: 28.01.25).

5. Головач Н. М. Трансформація мережі закладів культури в громадах України. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VIII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. та страт. ком. України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 07 листопада 2024 р.). Київ : НАКККиМ, 2024. С. 108–110.

6. Задворний С. Креативні індустрії крізь призму конструювання територіальної ідентичності: децентралізаційний контекст. *Суспільна географія і картографія: наукова спадщина та сучасні українознавчі студії* : матеріали Всеукраїнського наукового онлайн-семінару з участю закордонних учених, присвяченого 120-літтю від народження професора Володимира Кубійовича (1900–1985) (Україна, м. Львів, 17 грудня 2020 р.). Львів : Простір-М, 2021. С. 114–119. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/24423> (дата звернення: 10.02.2025).

7. Касич А. О., Гутман А. І. Особливості управління інноваціями на підприємствах креативної індустрії. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/20479/1/IMPER_2022_V2_P052-055.pdf (дата звернення: 10.12.2024).

8. Лелик М. Б. Реалізація та фінансування культурних проєктів – міст до налагодження ефективних зв'язків між митцями, культурними операторами та інституціями в Україні та ЄС. ДЗК. 2019. Вип. 9/4. 16 с.

9. Мариненко Н., Шевчук Р. Креативні індустрії в умовах війни. URL: https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/39258/2/FMNEscps_2022_Shevchuk_R-Creative_industries_during_77-79.pdf (дата звернення: 20.12.2024).

10. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Відновлення через культуру: нові культурні проєкти для підтримки та реабілітації ветеранів і військових у громадах. URL: <https://mcs.gov.ua/news/vidnovlennya-cherez-kulturu-novi-kulturni-proyekty-dlya-pidtrymky-ta-reabilitaciyi-veteraniv-i-vijskovykh-u-gromadah/> (дата звернення: 10.12.2024).

11. Нехай В. А. Креативні індустрії в умовах післявоєнного відновлення. *Фінансово-кредитне та обліково-аналітичне забезпечення післявоєнного відновлення економіки України* : матеріали

Міжнародної науково-практичної конференції, 5–6 жовтня 2023 р. Київ : НУБіП України, 2023. С. 516–518.

12. Петрова І. В. Культурні та креативні індустрії: проблема визначень. *Питання культурології*. 2022. № 39. С. 63–77.

13. Снігирьова Л. М. Творчі індустрії та культурні практики як фактор креативного розвитку регіонів. *Культурологічний альманах*. 2018. Вип. 7. С. 102–105.

14. Ціватий В. Г. Культурні і креативні індустрії в умовах поліцентричного світоустрою XXI століття: інституціональний і політикодіпломатичний дискурси. *Культурологічний альманах*. 2020. Вип. 13. С. 106–110.

15. Ялоха Т. О., Білан В. В., Громадський Р. А. Креативні індустрії як драйвери розвитку світової економіки: прогноз ризиків післявоєнної відбудови України. URL: <http://ir.knutkt.edu.ua/handle/123456789/554> (дата звернення : 01.12.2024).

References

1. Association of Creative Industries of Ukraine. (2022). Community Development through the Success of Creative Projects. Retrieved from: <https://ciau.org.ua/hromada/> [in Ukrainian].

2. Boiko, O. (2019). Cultural Practices as a Factor of Growth of Regions. *Cultural and Artistic Studies of the 21 Century*. Kyiv, 7–8 [in Ukrainian].

3. Bitiuk, I. M., & Berdychevska, O. O. (2023). Prospects for the Development of the Cultural Sphere during Martial Law. *Scientific Bulletin of Poltava University of Economics and Trade. Series 'Economic Sciences'*, 4 (110), 96–99 [in Ukrainian].

4. Venher-Rushchenko, Ye. (2018). Promising Directions for the Development of the Cultural Sphere in Ukraine in the Context of Decentralisation of Public Administration. Retrieved from: <https://gov.bulletin.knu.ua/article/view/1590/1290> [in Ukrainian].

5. Holovach, N. M. (2024). Transformation of the Network of Cultural Institutions in Ukrainian Communities. *Culture and Art: Modern Scientific Dimension: Materials of the VIII All-Ukrainian scientific conference of young scientists, graduate students and master's students* (Kyiv, November 07, 2024). Kyiv, 108–110 [in Ukrainian].

6. Zadvornyi, S. (2020). Creative Industries through the Prism of Territorial Identity Construction: Decentralisation Context. *Public Geography and Cartography: Scientific Heritage and Modern Ukrainian Studies: materials of the All-Ukrainian Scientific Online Seminar* (Ukraine, Lviv, December 17, 2020). Lviv, 114–119. Retrieved from: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/24423> [in Ukrainian].

7. Kasych, A. O., & Hutman, A. I. (2022). Features of Innovation Management in Creative Industry Enterprises. Retrieved from: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/20479/1/IMPER_2022_V2_P052-055.pdf [in Ukrainian].

8. Lelyk, M. B. (2019). Implementation and Financing of Cultural Projects is a Bridge to Establishing Effective Connections between Artists, Cultural Operators, and Institutions in Ukraine and the EU. *DZK*, 9/4 [in Ukrainian].

9. Marynenko, N., & Shevchuk, R. (2022). Creative Industries at War. Retrieved from: https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/39258/2/FMNECPS_2022_Shevchuk_R-Creative_industries_during_77-79.pdf [in Ukrainian].

10. Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. (2024). Restoration through Culture: New Cultural Projects to Support and Rehabilitate Veterans and the Military in Communities. Retrieved from: <https://mcsc.gov.ua/news/vidnovlennya-cherez-kulturu-novi-kulturni-proyekty-dlya-pidtrymky-ta-reabilitacziyi-veteraniv-i-vijskovyh-u-gromadah/> [in Ukrainian].

11. Nekhai, V. A. (2023). Creative Industries in the Post-War Recovery. Financial and Credit and Accounting and Analytical Support of the Post-War Economic Recovery of Ukraine: Materials of the

International Scientific and Practical Conference, 5–6 October 2023, 516–518 [in Ukrainian].

12. Petrova, I. V. (2022). Cultural and Creative Industries: The Problem of Definitions. *Questions of Cultural Studies*, 39, 63–77 [in Ukrainian].

13. Snihyriova, L. M. (2018). Creative industries and cultural practices as a factor of creative development of regions. *Cultural Almanac*, 7, 102–105 [in Ukrainian].

14. Tsivaty, V. H. (2020). Cultural and Creative Industries in the Polycentric World Order of the 21st Century: Institutional and Political Diplomatic Discourses. *Cultural Almanac*, 13, 106–110 [in Ukrainian].

15. Yalokha, T. O., Bilan, V. V., & Hromadskyi, R. A. (2023). Creative Industries as Drivers of Global Economic Development: Forecasting the Risks of Postwar Reconstruction in Ukraine. Retrieved from: <http://ir.knutkt.edu.ua/handle/123456789/554> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.06.2025
Прийнято до друку 25.06.2025

Цитування:

Іонов В. І. Культурна спадщина як ресурс: проблеми та стратегічні перспективи її розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 59–63.

Іонов Володимир Ілліч,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
заслужений працівник культури України
<https://orcid.org/0009-0001-2659-5861>
Vladimir.io@i.ua

Ionov V. (2025). Cultural heritage as a resource: problems and strategic prospects for its development. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 59–63 [in Ukrainian].

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЯК РЕСУРС: ПРОБЛЕМИ ТА СТРАТЕГІЧНІ ПЕРСПЕКТИВИ ЇЇ РОЗВИТКУ

Мета статті спрямована на дослідження комплексного аналізу культурної спадщини як важливого соціокультурного ресурсу, а також виявлення основних проблем та стратегічних перспектив її розвитку в умовах сучасних трансформацій суспільства. Увага приділяється взаємозв'язку між збереженням спадщини та її потенціалом для сталого розвитку, інновацій та посилення національної ідентичності. Крім того, дослідження прагне показати роль культурної спадщини як платформи для міжкультурного діалогу та формування соціальної згуртованості. **Методологія дослідження.** Для досягнення дослідницьких завдань використано міждисциплінарний підхід, що синтезує аналіз історичних, правових і культурологічних джерел із застосуванням системного, порівняльного та інтерпретативного підходів до сучасних наукових досліджень. Також враховано міжнародний досвід збереження культурної спадщини та перспективи інтеграції нових технологій у процеси охорони та популяризації пам'яток. **Наукова новизна.** Уперше проведено цілісний аналіз культурної спадщини як ресурсу з акцентом на виклики, що виникають у процесі її збереження, а також окреслено стратегічні напрямки розвитку, що враховують сучасні політичні, технологічні та соціокультурні трансформації. Наголошено на важливості розвитку цифрових технологій та інклюзивного підходу до участі різних соціальних груп у культурних процесах. **Висновки.** Окреслено комплексне значення культурної спадщини як ресурсу розвитку суспільства, її роль у збереженні національної ідентичності та формуванні соціальної згуртованості. Наголошено на взаємозв'язку культурної спадщини з інноваційними технологіями, інтеграцією у світовий культурний простір та посиленням ролі громадянського суспільства. Зазначено, що сучасний підхід до збереження культурної спадщини потребує комплексного розуміння її соціально-культурної, економічної та екологічної цінності. Підкреслено необхідність удосконалення правової бази, підвищення професійної підготовки фахівців і розвитку освітніх програм, що сприятимуть сталому розвитку цієї сфери. Підкреслено також значення соціальної інклюзії та доступності культурної спадщини для різних груп населення.

Ключові слова: культурна спадщина, ресурс, проблеми розвитку, стратегічні перспективи, інновації, сталий розвиток.

Ionov Volodymyr, Candidate of Art History, Associate Professor, Honoured Worker of Culture of Ukraine

Cultural heritage as a resource: problems and strategic prospects for its development

The purpose of the work is to conduct a comprehensive analysis of cultural heritage as an important socio-cultural resource, as well as to identify the main problems and strategic prospects for its development in the context of modern societal transformations. Attention is paid to the relationship between heritage preservation and its potential for sustainable development, innovation, and strengthening of national identity. In addition, the study seeks to show the role of cultural heritage as a platform for intercultural dialogue and the formation of social cohesion. **The research methodology.** To achieve the research objectives, an interdisciplinary approach was used, synthesising the analysis of historical, legal and cultural sources with the use of systemic, comparative and interpretative approaches to modern scientific research. International experience in the preservation of cultural heritage and the prospects for integrating new technologies into the processes of protection and popularisation of monuments were also taken into account. **The scientific novelty.** For the first time, a holistic analysis of cultural heritage as a resource was conducted, focusing on the challenges that arise in the process of its preservation, and strategic directions for development were outlined, taking into account modern political, technological, and socio-cultural transformations. The importance of the development of digital technologies and an inclusive approach to the participation of various social groups in cultural processes was

emphasised. **Conclusions.** The comprehensive significance of cultural heritage as a resource for the development of society, its role in preserving national identity and forming social cohesion is outlined. The interrelationship of cultural heritage with innovative technologies, integration into the world cultural space and strengthening the role of civil society is emphasised. It is noted that a modern approach to the preservation of cultural heritage requires a comprehensive understanding of its socio-cultural, economic and environmental value. The need to improve the legal framework, improve the professional training of specialists and develop educational programmes that will contribute to the sustainable development of this area is emphasised. The importance of social inclusion and accessibility of cultural heritage for different groups of the population is also emphasised.

Keywords: cultural heritage, resource, development problems, strategic perspectives, innovations, sustainable development.

Актуальність теми дослідження. Культурна спадщина виступає ключовим ресурсом формування національної ідентичності, збереження історичної пам'яті та підтримки соціокультурної стабільності суспільства. В умовах стрімких глобалізаційних процесів, технічного прогресу та зростаючого обсягу інформації завдання збереження унікальних культурних цінностей набуває дедалі більшої складності. Особливу актуальність це питання набуває для України, яка на сучасному етапі зазнає впливу не лише глобальних викликів, а й внутрішніх криз, зокрема збройного конфлікту на Сході, тимчасової окупації частини територій та інформаційних війн. Ці чинники значно ускладнюють процеси охорони та сталого розвитку культурної спадщини, підкреслюючи її роль як стратегічного ресурсу для національного відновлення, соціальної консолідації та довгострокового розвитку держави.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сьогодні культурна спадщина дедалі більше сприймається як не просто об'єкт збереження історичних цінностей, а й як важливий чинник соціально-економічного розвитку суспільства [8]. Важливий акцент робиться на інноваційному потенціалі спадщини: дослідники підкреслюють, що завдяки розвитку креативних індустрій, культурного туризму та освітніх програм відкриваються нові форми використання ресурсів культурної спадщини [8]. Одночасно в наукових колах все більшої уваги набуває концепція трансформації спадщини у каталізатор сталого розвитку міст і регіонів [8]. Інший напрям досліджень пов'язаний із соціальними функціями культурної спадщини. У працях низки авторів наголошується, що спадщина зміцнює локальні і національні ідентичності та сприяє соціальній згуртованості. Деякі науковці також вказують на можливість використання культурної спадщини для створення креативних кластерів і міжсекторного партнерства, що відкриває нові соціально-економічні перспективи. Таким

чином, сучасні дослідження підкреслюють важливість сприйняття культурної спадщини як динамічного ресурсу з вагомим інноваційним, соціальним та стратегічним потенціалом. Цей підхід стає основою для формулювання стратегічних перспектив її розвитку [8].

Мета статті спрямована на дослідження комплексного аналізу культурної спадщини як важливого соціокультурного ресурсу, а також виявлення основних проблем та стратегічних перспектив її розвитку в умовах сучасних трансформацій суспільства. Увага приділяється взаємозв'язку між збереженням спадщини та її потенціалом для сталого розвитку, інновацій та посилення національної ідентичності. Крім того, дослідження прагне показати роль культурної спадщини як платформи для міжкультурного діалогу та формування соціальної згуртованості.

Виклад основного матеріалу. Культурна спадщина як стратегічний ресурс України сьогодні постає перед низкою новітніх викликів, що суттєво ускладнюють її збереження та розвиток. Серед головних проблем – військові дії, економічна нестабільність, технологічні зрушення та глобалізаційні процеси, які впливають не лише на фізичний стан пам'яток, але й на рівень усвідомлення їхньої цінності суспільством. Збройний конфлікт в Україні, що триває з 2014 по 2025 рік, спричинив масштабні руйнування архітектурних пам'яток, музеїв, бібліотек та інших культурних об'єктів, поставивши під загрозу не лише фізичне існування спадщини, а й історичну пам'ять, національну ідентичність і культурний код українського народу [5]. Це обумовлює необхідність впровадження нових підходів до охорони культурних цінностей із синтезом гуманітарних та технологічних рішень.

У контексті цифрової трансформації дедалі більшого значення набувають інноваційні технології – цифрове моделювання, 3D-сканування, створення віртуальних музеїв, а також системи моніторингу за допомогою дронів і сенсорних

технологій. Ці інструменти дозволяють ефективно контролювати стан об'єктів спадщини та створювати цифрові копії для збереження інформації у разі їх руйнування [2]. Крім того, цифрові технології відкривають нові можливості для популяризації культурної спадщини серед молоді та широкої аудиторії через інтерактивні платформи, що позитивно впливає на формування усвідомлення цінності історичних надбань. Зокрема, проєкти віртуальної реальності, які відтворюють зруйновані пам'ятки, сприяють збереженню знань і передачі їх наступним поколінням, навіть якщо фізичний об'єкт вже втрачено [9].

Важливим аспектом сталого розвитку культурної спадщини є вдосконалення нормативно-правової бази. В Україні багато нормативно-правових актів, спрямованих на охорону культурних цінностей, однак їх реалізація стикається з низкою викликів: корупцією, недостатнім фінансуванням, браком кваліфікованих кадрів, а також проблемами координації між державними установами та громадськими організаціями [3]. Міжнародний досвід свідчить, що ефективна система охорони спадщини ґрунтується на тісній співпраці держави, громади, бізнесу та наукової спільноти, а також на активному залученні волонтерських рухів і ініціатив [8]. Особливо важливим є залучення громадськості до моніторингу пам'яток, популяризації традиційних ремесел і створення локальних культурних маршрутів, що підвищує соціальну відповідальність і формує відчуття власності над спадщиною.

Соціокультурні трансформації визначають нову роль культурної спадщини у суспільстві. Нині все більше наголошують на її значенні не лише як спадщини минулого, а і як активного чинника сталого розвитку громад, джерела інновацій, туристичного потенціалу та платформи для міжкультурного діалогу [7]. Розвиток сталого туризму на базі культурної спадщини є важливим напрямом економічного розвитку багатьох регіонів України, сприяючи розвитку ремесел, творчих індустрій і місцевих ініціатив, що підвищує соціальну згуртованість і зберігає автентичність культурних традицій. Приклади успішної реалізації таких підходів спостерігаються у Львівській, Чернігівській та Закарпатській областях, де локальні ініціативи створюють культурні маршрути, підтримують фестивалі народної творчості та популяризують національні традиції [10].

Водночас проблема глобалізації породжує певні загрози, пов'язані з уніфікацією

культурних форм, комерціалізацією культурної спадщини та втратою локальної ідентичності. У цьому контексті особливо важливо розробляти стратегії, які забезпечують баланс між збереженням автентичності спадщини та її адаптацією до сучасних соціокультурних потреб і очікувань. Застосування принципів інтегрованої охорони спадщини, що враховують культурні, соціальні, економічні та екологічні складові, сприяє формуванню комплексного та гнучкого підходу до збереження культурних цінностей [11]. Зокрема, важливо поєднувати збереження архітектурної автентичності з впровадженням енергоефективних технологій у будівлях, що підвищує їхню функціональність у сучасних умовах [4].

Ще одним ключовим аспектом є соціальна інклюзія та забезпечення доступності культурної спадщини для різних соціальних груп. Участь осіб з обмеженими можливостями в культурних програмах, розвиток інклюзивних освітніх проєктів, створення безбар'єрного середовища у музеях та культурних закладах значно розширюють залучення громадськості до збереження спадщини. Це не лише підтримує принципи соціальної рівності, а й сприяє зміцненню культурної свідомості суспільства.

Важливим залишається й питання освіти та формування культури сприйняття спадщини серед населення. Відповідальне ставлення до культурних об'єктів вимагає системних освітніх програм, які включають навчальні курси у школах і вищих навчальних закладах, а також просвітницькі кампанії, залучення молоді до волонтерських ініціатив і культурних проєктів [6]. Освітня діяльність не лише сприяє збереженню спадщини, але й розвиває критичне мислення, творчість і громадянську активність. Особливу роль відіграє залучення молоді, оскільки формує покоління, що буде не просто споживачем культурних цінностей, а їх активним захисником і носієм інновацій.

Окремої уваги заслуговує міжнародна співпраця у сфері охорони культурної спадщини. Україна активно інтегрується у світові ініціативи ЮНЕСКО, Європейського Союзу та інших міжнародних організацій, які підтримують проєкти збереження та реставрації пам'яток [2]. Така співпраця відкриває доступ до нових фінансових ресурсів, сприяє обміну досвідом і передовими технологіями, а також підвищує професійний рівень фахівців у галузі охорони спадщини. Водночас реалізація міжнародних стандартів

потребує їх адаптації з урахуванням соціокультурних і економічних особливостей українських регіонів [1].

Сучасний контекст зумовлює необхідність розвитку кризового менеджменту у сфері охорони культурної спадщини. Здатність оперативно реагувати на надзвичайні ситуації – військові дії, стихійні лиха, техногенні аварії – є ключовою для збереження унікальних об'єктів. Розробка планів евакуації, страхування пам'яток, створення мобільних реставраційних бригад та навчання місцевих громад навичкам реагування на загрози стають невіддільними компонентами сучасної системи охорони спадщини.

Це обумовлює необхідність впровадження нових підходів до охорони культурних цінностей із синтезом гуманітарних та технологічних рішень.

Крім того, цифрові технології відкривають нові можливості для популяризації культурної спадщини серед молоді та широкої аудиторії через інтерактивні платформи, що позитивно впливає на формування усвідомлення цінності історичних надбань. Водночас проблема глобалізації породжує певні загрози, пов'язані з уніфікацією культурних форм, комерціалізацією культурної спадщини та втратою локальної ідентичності. У цьому контексті особливо важливо розробляти стратегії, які забезпечують баланс між збереженням автентичності спадщини та її адаптацією до сучасних соціокультурних потреб і очікувань. Це не лише підтримує принципи соціальної рівності, а й сприяє зміцненню культурної свідомості суспільства.

Отже, охорона культурної спадщини в сучасних умовах є комплексним міждисциплінарним завданням, що вимагає координації зусиль державних інституцій, наукової спільноти, громадськості та міжнародних партнерів. Перспективи розвитку цієї сфери пов'язані з впровадженням інноваційних технологій, удосконаленням законодавчої бази, активізацією громадянської позиції та посиленням освітніх програм. Збереження культурної спадщини – це не лише охорона матеріальних і нематеріальних об'єктів, а й підтримка цінностей, що формують національну ідентичність, сприяють соціальній згуртованості та забезпечують сталий розвиток суспільства загалом. Врахування цих аспектів дозволить гарантувати надійний захист культурної спадщини в умовах сучасних викликів і сприятиме її сталому розвитку в майбутньому.

Наукова новизна статті полягає у визначенні культурної спадщини як ресурсу сталого розвитку та інновацій, а також у виокремленні стратегічних напрямів її розвитку в умовах сучасних соціокультурних трансформацій.

Висновки. Окреслено комплексне значення культурної спадщини як ресурсу розвитку суспільства, її роль у збереженні національної ідентичності та формуванні соціальної згуртованості. Наголошено на взаємозв'язку культурної спадщини з інноваційними технологіями, інтеграцією у світовий культурний простір та посиленням ролі громадянського суспільства. Зазначено, що сучасний підхід до збереження культурної спадщини потребує комплексного розуміння її соціально-культурної, економічної та екологічної цінності. Підкреслено необхідність удосконалення правової бази, підвищення професійної підготовки фахівців і розвитку освітніх програм, що сприятимуть сталому розвитку цієї сфери. Підкреслено також значення соціальної інклюзії та доступності культурної спадщини для різних груп населення. Зазначено, що подолання сучасних викликів потребує інтегрованого підходу, який поєднує традиційні знання, новітні технології та активну участь громадськості у збереженні й популяризації спадщини.

Література

1. Бондаренко І. О. Охорона культурної спадщини: теорія та практика. Київ: Наукова думка, 2018. 256 с.
2. Гнатюк В. М. Цифрові технології у збереженні культурної спадщини. *Вісник культури і мистецтва*. 2020. № 3. С. 45–52.
3. Дорошенко Л. В. Правове регулювання охорони пам'яток культури в Україні. *Юридичний вісник*. 2019. № 5. С. 98–107.
4. Єрмакова Т. В. Суспільна роль культурної спадщини в умовах глобалізації. *Соціологічний журнал*. 2021. Т. 17, № 2. С. 72–81.
5. Золотарьова Н. М. Освітні програми з охорони культурної спадщини. *Педагогіка і культура*. 2022. № 1. С. 30–37.
6. Ковальчук О. П. Вплив воєнних дій на культурні цінності. *Історія та культура*. 2023. Вип. 15. С. 120–130.
7. Мельник І. В. Сталий туризм як фактор збереження культурної спадщини. *Екологія і суспільство*. 2021. № 4. С. 85–92.
8. Павленко С. І. Інновації в охороні культурних пам'яток. *Технічний вісник*. 2020. Т. 12, № 3. С. 58–64.
9. Сидоренко М. К. Віртуальна реальність у музейній справі. *Музеезнавство*. 2022. № 2. С. 33–41.

10. Шевченко В. Л. Глобалізація і культурна ідентичність. *Культурологія*. 2019. Т. 24, № 1. С. 115–123.

11. Яковенко П. В. Законодавчі ініціативи щодо збереження культурної спадщини. *Право і суспільство*. 2023. № 6. С. 50–58.

References

1. Bondarenko, I. O. (2018). Protection of Cultural Heritage: Theory and Practice. Kyiv [in Ukrainian].

2. Hnatiuk, V. M. (2020). Digital Technologies in the Preservation of Cultural Heritage. *Visnyk kultury i mystetstva*, (3), 45–52 [in Ukrainian].

3. Doroshenko, L. V. (2019). Legal Regulation of Cultural Monuments Protection in Ukraine. *Yurydychnyi visnyk*, (5), 98–107 [in Ukrainian].

4. Yermakova, T. V. (2021). Social Role of Cultural Heritage in the Conditions of Globalisation. *Sotsiologichnyi zhurnal*, 17(2), 72–81 [in Ukrainian].

5. Zolotariova, N. M. (2022). Educational Programmes on Cultural Heritage Protection. *Pedahohika i kultura*, (1), 30–37 [in Ukrainian].

6. Kovalchuk, O. P. (2023). Impact of Military Actions on Cultural Values. *Istoriia ta kultura*, 15, 120–130 [in Ukrainian].

7. Melnyk, I. V. (2021). Sustainable Tourism as a Factor of Cultural Heritage Preservation. *Ekologiya i Suspilstvo*, (4), 85–92 [in Ukrainian].

8. Pavlenko, S. I. (2020). Innovations in Cultural Monuments Protection. *Tekhnichniy Visnyk*, 12(3), 58–64 [in Ukrainian].

9. Sydorenko, M. K. (2022). Virtual Reality in Museum Work. *Muzeieznavstvo*, (2), 33–41 [in Ukrainian].

10. Shevchenko, V. L. (2019). Globalisation and Cultural Identity. *Kulturolohiia*, 24(1), 115–123 [in Ukrainian].

11. Yakovenko, P. V. (2023). Legislative Initiatives on Cultural Heritage Preservation. *Pravo i Suspilstvo*, (6), 50–58 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025

Отримано після доопрацювання 04.06.2025

Прийнято до друку 11.06.2025

Цитування:

Рева Т. С. Біографізм у театральному мистецтві України 2022–2025 років як засіб репрезентації національної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 64–69.

Рева Тетяна Сергіївна,

кандидат політичних наук, доцент,
учений секретар Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-9569-584X>
tutti@ukr.net

Reva T. (2025). Biographism in Ukrainian Theatrical Art in 2022–2025 as a Means of National Identity Representation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 64–69 [in Ukrainian].

БІОГРАФІЗМ У ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ 2022–2025 РОКІВ ЯК ЗАСІБ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Метою дослідження є аналіз рефлексій біографій видатних представників культури України в сучасних театральних постановках 2022–2025 років. **Методологією дослідження** виступає міждисциплінарний підхід, що дозволяє використовувати наукові розробки з літературознавства, культурології, філософії, мистецтвознавства. У статті використано такі загальнонаукові методи, як аналіз та синтез для розкриття театральних постановок 2022–2025 років, присвячених біографіям відомих представників національної культури, порівняльний метод – для аналізу категорій «біографізм» та «герой» у вітчизняній гуманітаристиці. **Наукова новизна.** У статті здійснено спробу висвітлити рефлексії біографізму видатних представників культури України в сценічному мистецтві на прикладі театральних постановок Києва, Харкова, Львова 2022–2025 років як засобу репрезентації національної ідентичності та її смислових конотацій. **Висновки.** У сучасних складних умовах розвитку українського суспільства ми спостерігаємо звернення в театральних практиках до біографізму представників національного мистецтва – Тараса Шевченка, Лесі Українки, Володимира Івасюка, Алли Горської та ін. Цей художній підхід дозволяє репрезентувати та транслювати соціуму такі культурні наративи, як боротьба, історична пам'ять, категорія справедливості, екзистенція народу, воля, автохтонність, поступальність та любов.

Ключові слова: гібридні загрози в культурі, національна ідентичність, театр, культурні наративи, біографізм, театральні практики України.

Reva Tetiana, PhD in Political studies, Associate Professor, Secretary of Academic Council of National Academy of Culture and Arts Management

Biographism in Ukrainian Theatrical Art in 2022–2025 as a Means of National Identity Representation

The purpose of the research is to analyse the reflections on the prominent representatives of Ukrainian culture biographies in modern theatrical practices in the period of 2022–2025. **The research methodology** applies an interdisciplinary approach, which allows using the academic works from literary studies, cultural studies, philosophy, and art history. The author uses general scientific methods such as analysis and synthesis to highlight theatrical performances of 2022–2025, dedicated to the biographies of well-known figures of national culture, and a comparative one to analyse the categories of 'biographism' and a 'hero' in humanities. **Scientific Novelty.** The article attempts to highlight the reflection of prominent representatives of Ukrainian culture biographism in the theatres, exemplified by theatrical productions in Kyiv, Kharkiv, and Lviv from 2022 to 2025, as a means of representing national identity and its semantic connotations. **Conclusions.** Thus, in the current complex conditions of Ukrainian society's development, theatrical practices increasingly turn to biographism of figures in national art – Taras Shevchenko, Lesia Ukrainka, Volodymyr Ivasiuk, Alla Horska, and others. This artistic approach enables the representation and transmission to society of cultural narratives such as struggle, historical memory, the category of justice, the people's existence, freedom, autochthony, continuity, and love.

Keywords: hybrid threats in culture, national identity, theatre, cultural narratives, biographism, theatrical practices of Ukraine.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні, в складних умовах воєнної агресії, Україна постає перед низкою викликів, серед яких найнебезпечнішими виступають гібридні

загрози. Це зумовлено їх комплексною природою, яка спрямована на багаторівневу дестабілізацію демократичного суспільства асиметричним інструментарієм, який охоплює

всі сфери функціонування соціуму: політику, законодавство, економіку, інфраструктуру, оборону, інформаційний, соціальний та культурний домени. Останній посідає особливу позицію, адже перебуває на перехресті когнітивних та аксіологічних просторів.

У праці *The Landscape of Hybrid Threats: A Conceptual Model Public Version* виокремлено два аспекти гібридних загроз у культурному домені – це внутрішня та зовнішня культурна політика, або державна культурна стратегія. Зовнішня – спрямована на створення атракційного образу держави, натомість внутрішня – на закріплення норм певної національної ідентичності. Остання ж виступає водночас як об'єкт гібридних атак, так і засіб протидії їм у формі рефлексії категорії стійкості [14, 30].

Внутрішній аспект об'єднує державних і недержавних акторів, перші – представлені різними державними інституціями та установами, натомість другі – культурно-мистецькими практиками, що зумовлені розвитком громадянського суспільства та його цінностей. Саме за допомогою їх у суспільстві формується його культурний габітус, відчуття поступальності традицій та усвідомлення ідентичності. Прикладами таких практик в Україні можуть слугувати виставкові проекти: «Гривня. Більше ніж гроші», «Мистецтво після 2000-го. Глосарій», «Серце землі», «Алла Горська. Боривітер»; фестивальна діяльність, присвячена етнокulturі «Країна мрій», сучасним музичним та авторським проектам Kyiv Music Fest; ренесанс української класики в театрах України, звернення до творів Лесі Українки LISOVA (Одеська національна опера), Ліни Костенко «Маруся Чурай» (Київський національний академічний театр оперети), Григорія Сковороди «Пізнай себе» (Львівська національна опера), Ольги Кобилянської «Земля» (Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки), Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» та Григорія Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма» (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка) та ін. Інтерес до культурної спадщини не обмежується лише літературними творами, а розширюється на біографії самих митців чи історичні постаті, що стали символами української культури та її сталого розвитку. Саме біографічний підхід у рефлексіях сучасних театральних постановок актуалізує для глядача поняття належності до певного культурно-ціннісного простору та

визначає його ідентичність, що й зумовлює потребу в його аналізі.

Аналіз досліджень і публікацій. В українській гуманітаристиці біографізм переважно висвітлено в літературознавстві, зокрема Л. Лисенко розглядає біографізм як концептуально-образну фігуру, яку автор застосовує для презентації спогадів чи історичних подій на прикладі Є. Сверстюка [8]. Ю. Левчук у контексті аналізу творів Лесі Українки зазначає, що біографізм – це певний фактор жанротворення. Дослідниця це пояснює особливостями взаємозв'язку життєвих практик та авторського тексту, виділяючи дві паралелі – «автор – текст» і «тип мислення – жанр». Ю. Левчук підкреслює важливість другого, адже саме мислення, детерміноване нашим досвідом, психологічним станом та знаннями, визначає форми рефлексії (жанри), до яких звертається автор під час проєктування реальності в художнє втілення [7, 128]. Науковці С. Коршукова та С. Кобута розкривають біографізм як інструмент порівняльного методу різних письменників на прикладі І. Багряного та Дж. Орвелла [6]. В. Вовкун розглядає аспект відображення автобіографізму на прикладі саморефлексії художника О. Богомазова [2].

Вплив біографізму у філософській думці ХХ століття та дискурс навколо нього розкриває В. Менжулін у контексті дослідження творів представників структуралізму 1960-х років, які висловлювали ідеї «смерті автора» та здійснювали спробу вивести філософію за межі суб'єктивізму, звільняючи її від досвідів та звертаючись до кантівських аргіогі для висвітлення об'єктивного середовища. Дослідник звертається до практик французьких філософів, а саме Луї Альтюссера, Ролана Барта та Мішеля Фуко [9, 11]. Незважаючи на наявність праць, присвячених біографізму, більшість з них написана в контексті герменевтики та літературознавства, що зумовлює актуальність нашого дослідження в ракурсі сценічного мистецтва та його застосування в репрезентації національної ідентичності.

Мета статті – проаналізувати рефлексію біографій видатних представників культури України в сучасних театральних постановках 2022–2025 років.

Виклад основного матеріалу. Одним з перших у сучасній філософії та культурній антропології, хто здійснив спробу висвітлити роль особистості у формуванні національної

ідентичності, був шотландський філософ Томас Карлайл у своєму есе «Герої та героїчне в історії». Автор презентує концепт «героїчного» через біографізм відомих представників європейської культури. Зокрема, Т. Карлайл через постать розкриває особистість як носія цінностей та ідентичності національної або етнічної, на прикладі легендарного поета Роберта Бернза, як шотландська натура втілилась у британській культурі. Він виділяє, що поет репрезентував такі цінності, як гумор, щирість, стійкість та непереборність. На думку Т. Карлайла, гумор споріднює його з одним з відомих ораторів кінця XVIII століття Оноре Мірабо, який став одним з лідерів великої французької революції, а непереборність та стійкість – із всевидящим Одіном, що готується до Рагнароку. У цьому контексті поет постає як героїчне, що розкривається в певних історичних умовах завдяки набуттю фактору поклоніння (героїзації), яке змінити неможливо: «благословенне (сонцесяйне) чи неблагословенне (буревійне) з різницею впливу на світ» [5]. Його сприйняття визначає свобода волі людини. Дослідник підкреслює в Р. Бернза силу слова як інструмент творення світогляду людини і нації загалом, яке подібно свічці покаже людину, але не змінить її [5]. Саме різні соціально-історичні умови та обставини їх рефлексії зумовлюють і варіативність відомих особистостей та їх позиціонування в національній культурі.

Для українського сценічного мистецтва питання звернення до історичних постатей, їх впливу на розвиток держави та символічні конотації, що транслюються їх образами не новизна, адже зараз у репертуарній текстурі ми знаходимо вистави про королеву Марію Стюарт, композиторів Ф. Шопена та Н. Паганіні, імператора Калігулу, національну героїню Жанну д'Арк, співачку Едіт Піаф тощо. При цьому спостерігаємо активізацію пошуків ствердження національної ідентичності крізь призму висвітлення біографій українських діячів та їх сценічні інтерпретації, що зумовлює потребу в детальнішому їх розгляді.

Минулого року за підтримки Німеччини та її Українського Іете-Інституту Харківський академічний театр імені Тараса Шевченка «Березіль» звернувся до творчості Тараса Шевченка. 7 липня 2024 року він представив «шоу-виставу», присвячену біографії та ідеям кобзаря в авангардистській формі – «Шевченко 2.0.» – відеоінсталяції, дизайнерські костюми та музика, об'єднані

відомою постаттю. Ця вистава – сценічне втілення п'єси Дмитра Тернового, який написав, ґрунтуючись на щоденниках Т. Шевченка. До креативної команди увійшли режисер Олександр Ковшун, автор пісень Борис Гриньов, костюми та сценографію створив художник Костянтин Пономарьов, який одягнув поета в «синій комбінезон у жовтому кожусі». Головних героїв зіграв Андрій Остапенко (El Kravchuk) та Михайло Терещенко. На думку постановників, ця вистава є певною мірою розвінчуванням стереотипного образу поета та позиціонування його як реальної постаті, що рефлексувала у своїх творах історичний досвід та буденність [13]. У літературознавстві інтерпретації Т. Шевченка як міфотворця наявні у творі професора Гарвардського університету Г. Грабовича «Шевченко як міфотворець» [4] та Леоніда Плюща «Екзод Тараса Шевченка. Навколо "Москалевої криниці"» [10]. Також цей культурний продукт є маніфестацією стійкості Харкова в протистоянні з агресором, де мистецтво виступає одним з головних засобів підтримки та розуміння культурної травми.

Другим мюзиклом, присвяченим біографії визначної постаті національної культури, є вистава Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької «Червона рута» (2024). У режисурі Максима Голенка розкрито шлях становлення зірки української естради Володимира Івасюка, чиє життя трагічно завершилось у віці 30 років. Вистава створена за театральною адаптацією сценарію Наталії Ворожбит, чиї твори характеризуються натуралізмом, сенсуалізмом у симбіозі з чуттєво-етичними наративами. Для ширшого художнього втілення дійові особи не мають прізвищ і представлені іменами (Володимир, Софія, Толя, Ольга, Люда) або посадами чи статусом (мати, батько, секретар обкому, поет), що дозволяє вкладати в них певні цінності, які вони транслюють як герої або їх антагоністи. Музика Володимира Івасюка, його кульмінація «Балада про мальви» та абстрактні декорації з елементами бетонних плит з ретроелементами (радіо, фортепіано), які розробила сценографія Юлія Заулична, спроектували на сцені теперішні події, що створювало ефект поступальності спадку композитора для сучасного покоління. Ця постановка є зразком артколаборацій театру із запрошеними акторами Марком Дроботом та Риммою Зюбіною [1].

Одним з прикладів використання біографізму для репрезентації культурних

цінностей та ствердження національної ідентичності в хореографічному мистецтві може слугувати балет-біографія «Леся», прем'єра якого відбулася в лютому 2025 року. З огляду на звернення української гуманітарної та артспільноти до творчості Лесі Українки ця вистава являє собою художню візію її становлення як особистості в переплетінні із життєвими подіями. Балет презентувала компанія Art Ballet Company, автором лібрето та постановником виступив один з найвідоміших представників сучасного українського неокласичного балету Артем Шошин. Образи головних героїв втілили солісти Національної опери України – Наталія Мацак, Сергій Кривоконь та Ілля Морозов. Вистава розкриває життя поетеси від дитинства до дорослої драми, що відобразилась в образах Одержимої та Мавки в переплетінні з постатями, що вплинули на неї: Михайло Драгоманов, Олена Пчілка, Сергій Мержинський та ін. Постановники втілюють цей задум на перехресті трьох мистецтв – музики, літератури та хореографії, тобто розкривають сюжетне панно в супроводі віршів Лесі Українки та творів Ф. Шуберта [3].

До методу біографізму для створення постановок звертається українська режисерка Юлія Кратко. Після початку повномасштабного російського вторгнення вона презентувала три авторські вистави театру «ШАРЖ», присвячені відомим постатям української культури – «Плід самого себе», «Перший вінок» та «Вітражі долі». Перша – присвячена представнику неовізантійзму М. Бойчуку (фото 1), друга – феміністичному руху України на перетині XIX–XX століть, а третя – художниці, шістдесятниці Аллі Горській (фото 2).

Режисерка обирає біографізм як основу створення сюжетної лінії твору, звертаючись або до всього життєвого шляху головного героя, як у випадку з роботою «Плід самого себе», або його епізодів. Ці вистави являють собою триптих свободи як екзистенційної складової людського буття та національної ідентичності, який розпочинається сценічною постановкою епістолярного дискурсу «Перший вінок» та пошуків громадських діячок другої половини XIX століття Наталії Кобринської у виконанні Вероніки Смолівик та Олени Пчілки, яку втілила Вероніка Князь, ролі жінки у тогочасній спільноті та права на самовираження. Другою частиною триптиху є образ Михайла Бойчука як «піліграма» в авангардистських течіях образотворчого

мистецтва, що переплелися з айконічним відображенням буденності людини.



*Фото 1. Вистава «Плід самого себе».
У ролі Михайла Бойчука – Давид Тищенко
Джерело: світлина Дар'ї Рудь*



*Фото 2. Вистава «Алла Горська. Вітражі долі».
У ролях: А. Горська – Катерина Редчиць,
співробітниця КДБ – Вероніка Князь
Джерело: світлина Дар'ї Рудь*

Фінальною частиною триптиху є постановка «Алла Горська. Вітражі долі», яка розкриває постать художника в мистецтві та правозахисному русі. Фабула побудована навколо допитів А. Горської та її боротьби за захист національної культури, починаючи з участі у створенні вітражів «Шевченко. Мати» поряд з митцями О. Заливахою, Л. Семикіною, Г. Севрук, Г. Зубченко. Вітражі були розроблені для Київського національного університету імені Тараса Шевченка, однак у 1964 році перед відкриттям тодішнє керівництво закладу знищило їх через відверто «буржуазний націоналістичний» характер. Ця

вистава була презентована спільно з Благодійною організацією «Фонд Алли Горської та Віктора Зарецького», яку очолює Олена Зарецька, головну роль виконала – Катерина Редчиць. 22 травня 2025 року відбувся символічний показ вистави на базі Національної наукової бібліотеки імені М. Максимовича за підтримки ректора КНУ імені Тараса Шевченка професора В. Бугрова [12]. Цей захід відбувся в межах вшанування пам'яті традицій шістдесятництва щодо шевченківських урочистостей та сучасної боротьби українського мистецтва за свою автентичність та звільнення від колоніальних стереотипних патернів.

Триптих Ю. Кратко є своєрідною авторською візією протистояння митця панівній державній системі, що в різних варіантах встановлювала фрейми для реалізації творчого потенціалу митця у формі обмеження прав жінок, свободи слова, свободи художнього самовираження та ціннісної рефлексії реальності.

Наукова новизна. У статті здійснено спробу висвітлити рефлексію біографізму видатних представників культури України в сценічному мистецтві на прикладі театральних постановок Києва, Харкова, Львова 2022–2025 років як засобу репрезентації національної ідентичності та її смислових конотацій.

Висновки. Отже, у сучасних складних умовах розвитку українського суспільства, ми спостерігаємо звернення в театральних практиках до біографізму представників національного мистецтва – Тараса Шевченка, Лесі Українки, Володимира Івасюка, Алли Горської та ін. Цей художній підхід дозволяє репрезентувати та транслювати соціуму такі культурні наративи, як боротьба, історична пам'ять, категорія справедливості, екзистенція народу, воля, автохтонність, поступальність та любов.

Стаття підготовлена в межах реалізації проекту Erasmus+ «Академічна протидія гібридним загрозам» (Academic Response to Hybrid Threats, WARN) 610133-EPP-1-2019-1-FI-EPPKA2-SBHE-JP, що фінансується за підтримки Європейської комісії.

Література

1. Аронова В. Івасюк проти радянської влади: як створювався мюзикл «Червона рута». *ТyКиїв*. 18.11.2024. URL: <https://tykyiv.com/misteckij/ivasiuk-proti-radianskoyi-vladi-iak-stvoriuvavsia-miuzikl-chervona-ruta/> (дата звернення: 05.04.2025).

2. Вовкун В. Самоаналіз митця як чинник обґрунтування теоретичних концепцій (на прикладі творчості О. Богомазова). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2009. 22. С. 79–87.

3. Голинська О. У Києві відбулася прем'єра балету-біографії «Лєся» від Art Ballet Company. *Музика*. 04.02.2025. URL: <https://mus.art.co.ua/ukyievi-vidbulasia-prem-iera-baletu-biohrafii-lesia-vid-art-ballet-company/> (дата звернення: 05.04.2025).

4. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. Київ, 1991; 1998. 211 с.

5. Карлайн Т. Герої та героїчне в історії. *Всесвіт*: український журнал іноземної літератури. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/980/41/> (дата звернення: 01.04.2025).

6. Коршукова С., Кобута С. Біографічні паралелі як підстава типологічного вивчення творчості Джорджа Орвелла та Івана Багряного. *Питання літературознавства*. 2014. №89. С. 256–265.

7. Левчук Ю. Біографізм як чинник жанротворення (на матеріалі творчості Лесі Українки). *Питання літературознавства*. 2014. Вип. 89. С. 126–136. DOI: 10.31861/pytlit2014.89.126.

8. Лисенко Л. І. Біографізм як концептуально-образна фігура в публіцистиці Євгена Сверстюка. *Світ соціальних комунікацій*. 2011. Т. 1. С. 158–161.

9. Менжулін В. Структуралізм, «смерть автора» і біографізм. *Magisterium*. 2010. №39. С. 12–19. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/149237322.pdf> (дата звернення: 01.04.2025).

10. Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка. Навколо «Москалевої криниці». Едмонд, 1986. 331 с.

11. Рева Т. Культурні цінності як інструмент гібридних загроз. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. Київ. Київ : НАКККиМ, 2023. С. 138–140.

12. Семенець О. 22 травня: день пам'яті, свободи і спадкоємності. *Фонд Алли Горської та Віктора Зарецького*. 27.05.2025. URL: <https://horska-zaretskyi.com/event/22-travnya-den-pamyati-svobod-i-spadkoyemnosti/> (дата звернення 29.03.2025).

13. Шевченко 2.0 : вистава. Харків, 2024. URL: <https://www.theatre-shevchenko.com.ua/performance/s/shevchenko-2.0> (дата звернення 29.03.2025).

14. Giannopoulos G., Smith H., Theocharidou M. The Landscape of Hybrid Threats: A conceptual model, EUR 30585 EN, Publications Office of the European Union, Luxembourg, 2021. DOI: 10.2760/44985, JRC123305.

References

1. Aronova, V. (18.11.2024). Ivasiuk against Soviet Power: How the Musical *Chervona Ruta* was Created. *TyKyiv*. Retrieved from: <https://tykyiv.com/mi>

steckij/ivasiuk-proti-radianskoyi-vladi-iak-stvoriuvav sia-miuzykl-chervona-ruta/ [in Ukrainian].

2. Vovkun, V. (2009). Self-Analysis of an Artist as a Factor of Theoretical Concept Formation (On the Example of O. Bohomazov's Work). *Current Problems in the History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 22, 79–87 [in Ukrainian].

3. Holynska, O. (04.02.2025). Premiere of the Biographical Ballet *Lesia* by Art Ballet Company Took Place in Kyiv. *Musyka: Internet-Journal*. Retrieved from: <https://mus.art.co.ua/u-kyievi-vidbulasia-premiera-baletu-biografii-lesia-vid-art-ballet-company/> [in Ukrainian].

4. Hrabovych, H. (1991; 1998). Shevchenko as Mythmaker. In *The Poet as Mythmaker: The Semantics of Symbols in Taras Shevchenko's Work*. Kyiv [in Ukrainian].

5. Karlain, T. (n.d.). Heroes and Heroism in History. *Vsesvit*. Retrieved from <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/980/41/> [in Ukrainian].

6. Korshukova, S., & Kobuta, S. (2014). Biographical Parallels as a Basis for Typological Study of the Works of George Orwell and Ivan Bahrianyi. *Issues in Literary Studies*, 89, 256–265 [in Ukrainian].

7. Levchuk, Y. (2014). The Biographism as a Factor of Genre Creation (In the Material of the Lesia Ukrainka's Works). *Issues in Literary Studies*, 89, 126–136. DOI:10.31861/pytlit2014.89.126 [in Ukrainian].

8. Lysenko, L. I. (2011). Biographism as a Conceptual-Imagery Figure in the Publicism of Yevhen

Sverstiuk. *World of Social Communications*, 1, 158–161 [in Ukrainian].

9. Menzhulin, V. (2010). Structuralism, the 'Death of the Author' and Biographism. *Magisterium*, 39, 12–19. Retrieved from: <https://core.ac.uk/download/pdf/149237322.pdf> [in Ukrainian].

10. Pliushch, L. (1986). *Exodus of Taras Shevchenko. Around 'The Moskal Krynytsia'*. Edmond [in Ukrainian].

11. Reva, T. (2023). Cultural Values as a Tool of Hybrid Threats. *Recent Studies in Culture and Art: Challenges, Issues, Prospects*. Materials of the All-Ukrainian Scientific-Practical Conference. Kyiv, 138–140 [in Ukrainian].

12. Semenets, O. (27.05.2025). 22 May: A Day of Memory, Freedom and Continuity. Retrieved from: <https://horska-zaretskyi.com/event/22-travnya-den-pamyati-svobodi-i-spadkoyemnosti/> [in Ukrainian].

13. *Shevchenko 2.0: Performance*. (2024). Kharkiv, 2024. Retrieved from: <https://www.theatre-shevchenko.com.ua/performances/shevchenko-2.0> [in Ukrainian].

14. Giannopoulos, G., Smith, H., & Theocharidou, M. (2021). *The Landscape of Hybrid Threats: A Conceptual Model*, EUR 30585 EN, Publications Office of the European Union, Luxembourg. DOI: <https://doi.org/10.2760/44985, JRC123305> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 05.05.2025
Отримано після доопрацювання 06.06.2025
Прийнято до друку 16.06.2025*

Цитування:

Сіома М. О. Культурна ідентичність на землях України IX–XII століть: від етнічної гетерогенності до культурного синтезу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 70–74.

Сіома Микола Олександрович,
кандидат філософських наук,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0005-6558-5091>
sioma.kola@gmail.com

Sioma M. (2025). Cultural Identity in the Lands of Ukraine in the 9th–12th Centuries: From Ethnic Heterogeneity to Cultural Synthesis. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 70–74 [in Ukrainian].

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ НА ЗЕМЛЯХ УКРАЇНИ IX–XII СТОЛІТЬ: ВІД ЕТНІЧНОЇ ГЕТЕРОГЕННОСТІ ДО КУЛЬТУРНОГО СИНТЕЗУ

Мета статті – дослідити процес формування культурної ідентичності на землях України IX–XII століть та розкрити механізми культурного синтезу, що виникли на основі етнічної гетерогенності. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні низки підходів: аналітичного для критичного оцінювання історичних джерел, міждисциплінарного для всебічного вивчення археологічних, лінгвістичних та літературних свідчень; системного з використанням цілого спектру методів (культурологічного, історичного, порівняльного, герменевтичного, теоретичного узагальнення) для ґрунтовного дослідження еволюції поняття «Русь» та міжкультурних взаємодій. **Наукова новизна**. Уперше в українській культурології здійснено комплексний аналіз трансформації культурної ідентичності від етнічного означення до територіально-політичної сутності. **Висновки**. Дослідження демонструє, що протягом IX–XII століть на території сучасної України сформувалася унікальна культурна модель, яка характеризувалася здатністю до синтезу різних традицій при збереженні власної самобутності. Культурні процеси цього періоду заклали основи для подальшого розвитку української ідентичності, визначивши її ключові риси: відкритість до міжкультурного діалогу, адаптивність та збереження культурної самобутності. Аналіз першоджерел виявляє, що етнічна гетерогенність стала не перешкодою, а каталізатором державотворення, створивши динамічну систему культурного обміну та синтезу, яка суттєво вплинула на наступні століття розвитку української культури в європейській сім'ї народів.

Ключові слова: культурна ідентичність, Київська Русь, етнічна гетерогенність, християнізація, міжкультурна взаємодія, Повість минулих літ, культурний синтез, середньовічна Україна, державотворення.

Sioma Mykola, PhD in Philosophy, Doctoral Student, National Academy of Culture and Arts Management

Cultural Identity in the Lands of Ukraine in the 9th–12th Centuries: From Ethnic Heterogeneity to Cultural Synthesis

The purpose of the article is to investigate the process of cultural identity formation in the lands of Ukraine during the 9th–12th centuries and to reveal the mechanisms of cultural synthesis that emerged based on ethnic heterogeneity. **The research methodology** involves applying a range of approaches: analytical for critical evaluation of historical sources, primarily the Tale of Bygone Years; interdisciplinary for comprehensive study of archaeological, linguistic, and literary evidence; systematic with the use of a whole spectrum of methods (historical, cultural, comparative, hermeneutical, theoretical generalisation) for thorough research on the evolution of the concept of 'Rus' and intercultural interactions. **Scientific novelty**. For the first time in Ukrainian cultural studies, a comprehensive analysis of the transformation of cultural identity from ethnic designation to territorial-political essence has been conducted. **Conclusions**. The research demonstrates that during the 9th–12th centuries, a unique cultural model formed on the territory of modern Ukraine, characterised by the ability to synthesise various traditions while preserving its own identity. The cultural processes of this period laid the foundations for the further development of Ukrainian identity, defining its key features: openness to intercultural dialogue, adaptability, and preservation of cultural distinctiveness. Analysis of primary sources reveals that ethnic heterogeneity became not an obstacle but a catalyst for state formation, creating a dynamic system of cultural exchange and synthesis that significantly influenced subsequent centuries of Ukrainian cultural development within the European family of nations.

Keywords: cultural identity, Kyivan Rus, ethnic heterogeneity, Christianization, intercultural interaction, Tale of Bygone Years, cultural synthesis, medieval Ukraine, state formation.

Актуальність теми дослідження. Питання формування культурної ідентичності на землях України IX–XII століть набуває особливої актуальності в контексті сучасних дискусій про витоки української державності та культури. Розуміння механізмів формування культурної самобутності в середньовіччі дозволяє краще осмислити історичну тяглість української культурної традиції та її європейський контекст. Дослідження цього періоду важливе ще й тому, що саме тоді закладалися основи тих культурних моделей, які визначили подальший розвиток української ідентичності. Як зазначав Бенедикт Андерсон [1, 36], формування культурної ідентичності відбувається через створення спільних наративів, а писемна традиція створює можливість формування складних моделей колективної ідентифікації. Повість минулих літ [5] є ключовим джерелом, що відображає не штучну конструкцію, а реальні процеси політичної та культурної консолідації на українських землях.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження культурної ідентичності середньовічної України має багату історіографічну традицію. О. Пріцак [8] здійснив фундаментальний аналіз походження Русі, запропонувавши розглядати термін «Русь» як корпоративне означення, що згодом трансформувалося в політонім. Археологічні дослідження П. Толочка [9] значно розширили розуміння матеріального виміру культурного розвитку. О. Моця [6] зосередився на вивченні етнічної структури населення, створивши ґрунтовну базу для подальшого аналізу культурного синтезу різних етнічних елементів. Серед закордонних дослідників С. Плохій [7] розглядає слов'янські ідентичності в ширшому європейському контексті, пропонуючи цінний компаративний матеріал для аналізу східнослов'янської християнізації в загальноєвропейському контексті. Джерельна база нашого дослідження збагачена іноземними свідченнями: Бертинські аннали [2] містять перші згадки про дипломатичні контакти Русі з Франкською імперією у 839 році; трактат Костянтина Багрянородного «Про управління імперією» [3] подає відомості про етнічний склад та політичну організацію Русі. Комплексне використання цих джерел дозволяє отримати багатовимірну картину формування культурної ідентичності.

Мета дослідження – комплексний аналіз процесу формування культурної ідентичності на землях України IX–XII століть через призму взаємодії різних етнокультурних елементів. На

відміну від попередніх досліджень, які зосереджувалися переважно на політичних або релігійних аспектах, ми прагнемо розкрити механізми культурного синтезу, що виникли на основі етнічної гетерогенності. Для досягнення цієї мети необхідно вирішити наступні дослідницькі завдання: 1) проаналізувати еволюцію терміну «Русь» як відображення процесу формування державності та культурної самоідентифікації; 2) дослідити механізми інтеграції різних етнічних груп у єдину політичну спільноту; 3) розкрити роль християнізації як чинника формування спільної писемної традиції та ціннісної системи; 4) виявити особливості взаємодії осілої та кочової культур у формуванні культурних кордонів; 5) проаналізувати систему розмежування «свого» і «чужого» як основу формування самобутності; 6) дослідити вплив міжкнязівських відносин на формування спільного культурного простору в умовах політичної роздробленості.

Виклад основного матеріалу. Дослідження походження та еволюції терміну «Русь» вимагає інтеграції різнотипних джерел IX–XII століть. Повість минулих літ [5] відображає складний процес трансформації цього терміну від етноніма до політоніма. За спостереженням С. Плохія, цей літопис можна розглядати як своєрідний архів давніших текстів різного походження, чий наративні лінії могли навіть суперечити одна одній [7, 15].

На початковому етапі термін «русь» згадується в літописі як позначення окремої групи варягів: «Пішли вони за море до варягів, до русі. Бо так звали тих варягів – русь, як ото одні зуться свеями, а другі – норманами, англами, інші – готами» [5, 12]. Це свідчення корелює з першими західноєвропейськими згадками про русів у Бертинських анналах (839 рік), де описується посольство від народу «Rhos» до імператора Людовика Благочестивого [2, 19–20]. Аналіз, здійснений Денисом Королем, показує важливу різницю між поняттями «русь» та «рось»: форма «русь» етимологічно пов'язана з давньошведським *rofs* («гребці, корабели»), що через фінське посередництво (*ruotsi*) набуло слов'янської форми, тоді як «рось» має топонімічне походження і пов'язана з конкретною придніпровською місцевістю [4, 437–438]. Перше покоління варягів-русі, представлене Рюриком, Аскольдом та Діром, зберігає виразну скандинавську ідентичність. Літописна формула «І було в нього варяги, і словени, й інші, що прозвалися руссю» [5, 13]

відображає початковий етап формування нової політичної еліти, де варязький компонент є домінуючим, але вже починається процес включення місцевих елементів. Особливо показовим є склад посольств до Візантії цього періоду, де фігурують виключно скандинавські імена: Карл, Інгельд, Фарлоф, Вермуд, Рулав. Друге покоління руських князів, представлене Олегом та Ігорем, демонструє перші ознаки культурного синтезу, хоча скандинавський компонент все ще залишається домінуючим у військово-політичній сфері. Водночас починається процес взаємодії скандинавської еліти з слов'янською знаттю. Можливим проявом такої взаємодії стає шлюб князя Ігоря з Ольгою. Археологічні матеріали цього періоду, особливо з Шестовицького могильника поблизу Чернігова, демонструють початок формування синтетичної культури: у камерних похованнях представників військово-торгової еліти поєднуються скандинавські елементи з місцевими традиціями [6, 131].

Третє покоління київських князів, представлене Святославом Ігоровичем, відображає важливий етап трансформації характеру влади та культурної ідентичності правлячої еліти Русі. Літописний опис його способу життя: «Возів же за собою він не возив, ні казана не брав, ні м'яса не варив, але, потонку нарізавши конину, або звірину, або воловину і на вуглях спікши, [це] він їв» відповідає образу скандинавського конунга-воїна [5, 38].

У контексті дослідження еволюції терміну «русь» особливий інтерес становить період правління князів від Володимира Святославича до Володимира Мономаха. Правління Володимира Святославича (978–1015) позначається кардинальними змінами в організації влади. Літопис фіксує створення нової адміністративної системи: «І став він набирати мужів ліпших із словен, і з кривичів, і з чуді, і з вятичів і ними населив він городи» [5, 67]. Ця політика демонструє відхід від спирання виключно на варязьку дружину.

За правління Ярослава Мудрого (1019–1054) завершується формування нової політичної моделі. Особливо значущим є призначення першого руського митрополита Іларіона: «Поставив Ярослав русина Іларіона митрополитом Русі у святій Софії, зібравши єпископів» [5, 95].

Період правління синів Ярослава додає нові аспекти до розуміння терміну «русь». Любецький з'їзд 1097 року фіксує формулу «Пощо ми губимо Руськую землю» [5, 146], де

«Руська земля» постає як спільна спадщина князівського роду. За часів Володимира Мономаха (1113–1125) термін «русь» остаточно закріплюється як позначення державно-політичної єдності.

Проблема етнічного складу населення Русі IX–XII століть є ключовою для розуміння процесів формування Давньоруської держави. Літописна традиція чітко фіксує географічне розселення племен: «Первісні насельники в Новгороді – словени, а в Полоцьку – кривичі, в Ростові – меря, у Білоозері – весь, в Муромі – мурома» [5, 6]. Візантійські джерела, такі як трактат «Про управління імперією» Константина Багрянородного, описують складну ієрархічну систему взаємовідносин між різними етнічними групами [3, 49–52].

Аналіз літописних джерел показує, що різні етнічні групи взаємодіяли між собою, формуючи складну мережу відносин. Повість минулих літ описує різний статус племен: одні «сидять» у містах, інші «платять данину», з третіми ведеться постійна «рать» [5, 14]. Ця диференціація відображає складну систему політичних відносин, що існувала в Східній Європі до і після формування Русі. Етнічна гетерогенність Русі визначила її соціально-політичну структуру. Включення різних етнічних груп у єдину державну систему стало основою для формування багатокультурної моделі.

Офіційне прийняття християнства Володимиром у 988 році має як релігійний, так і політичний контекст. Літопис описує драматичні події хрещення киян: «І повелів Володимир поскидати кумири — тих порубати, а інших вогню віддати. Перуна ж повелів він прив'язати коневі до хвоста і волочити з гори по Боричевому узвозу на ручай...» [5, 66].

Формування культурної ідентичності на землях України в IX–XII століттях характеризувалося складними процесами взаємодії між різними етнічними, релігійними та політичними групами. Три ключові аспекти цього процесу – взаємини з кочівниками, розмежування «руського» і «чужого», та політична ідентичність через призму міжкнязівських конфліктів — пов'язані між собою і відображають єдиний процес культурного синтезу.

Взаємини з кочівниками виявляють протиріччя між офіційною церковною риторикою та практикою політичних взаємодій. Літописець конструє опозицію «свій – чужий» через протиставлення християн «поганим», але водночас фіксує династичні

шлюби з половцями: князь Святополк Ізяславич одружується з дочкою половецького хана Тугоркана, а Володимир Мономах одружує сина з дочкою половецького хана Аепа. Реальні політичні та культурні зв'язки еліти Русі не відповідали картині, яку описувала Церква. Половецькі загони регулярно залучалися руськими князями для участі у міжусобних війнах. Наприклад, хан Куман несе стяг Володимира Всеволодовича (в майбутньому Мономаха) під час спільного походу проти князя Олега, що символічно демонструє можливість інтеграції «поганих» у владну структуру Русі.

Розмежування «руського» від «чужого» еволюціонувало протягом досліджуваного періоду. На початковому етапі ключовим маркером ідентичності виступало етнічне походження, проте християнізація змінила систему розмежування, і протиставлення християн і «поганих» стало важливим елементом літописної риторики. Водночас практика династичних шлюбів демонструє, що релігійні відмінності могли відступати перед політичними чи економічними інтересами.

Політична ідентичність формувалася через усвідомлення спільної відповідальності за збереження територіальної цілісності: «Пощо ми губимо Руськую землю» [5, 146] – заявлено на Любецькому з'їзді князів 1097 року. Єдність мислилася не як етнічна чи релігійна спільність, а як заклик до збереження територій під владою династії Рюриковичів. Політична лояльність населення була тісно пов'язана з локальними інтересами. Церква відіграла важливу роль, додаючи релігійного виміру до політичних конфліктів. Борис і Гліб, канонізовані як перші святі мученики Русі, стали символами священної легітимності князівської влади. Культурна ідентичність Русі формувалася як багатоплановий феномен, що включав ідею легітимності влади, єдності «Руської землі», локальні інтереси та динамічні політичні взаємодії.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному культурологічному аналізі трансформації поняття культурної ідентичності на землях України IX–XII століть від етнічного означення до територіально-політичної сутності. На відміну від попередніх досліджень, які зосереджувалися переважно на політичних, економічних чи релігійних аспектах, у цій роботі вперше розкрито механізми культурного синтезу різних етнічних елементів як каталізатора, а не перешкоди формування єдиної культурної ідентичності. Показано, що етнічна

гетерогенність Русі стала не слабкістю, а потужним ресурсом державотворення, що забезпечило гнучкість та адаптивність культурної моделі. Запропоновано нову інтерпретацію еволюції терміну «Русь» через аналіз його трансформації впродовж п'яти поколінь князівської династії, що дозволило відстежити динаміку культурної ідентичності еліти та її вплив на самоідентифікацію населення. Виявлено суперечності між офіційною церковною риторикою та практикою міжкультурної взаємодії, особливо у сфері контактів із кочовими народами. Вперше у вітчизняній культурології розглянуто систему розмежування «свого» і «чужого» як динамічний процес, де критерії ідентифікації постійно змінювалися під впливом релігійних, політичних та економічних чинників.

Висновки. Запропонований підхід дозволяє по-новому оцінити процеси формування культурної ідентичності на землях України в IX–XII століттях, розглядаючи їх як складний багатовимірний феномен, що включав взаємодію різних культурних моделей при збереженні власної самобутності. У центрі цього процесу стояла трансформація самого поняття «Русь», яке пройшло шлях від визначення варязької групи до широкого територіально-політичного означення. Ця еволюція яскраво відображає глибші соціальні зміни, коли етнічне походження поступово втрачало своє первинне значення на користь політичної та культурної єдності. Показовим прикладом цієї трансформації стала поступова асиміляція варязької еліти, яку можна простежити через п'ять поколінь князівської династії. Київ у цьому процесі відіграв роль не просто адміністративного центру – він став осередком формування нової культурної традиції та державності.

Примітно, що етнічна різноманітність населення Русі не завадила формуванню міцної політичної єдності. Навпаки, політика князів щодо залучення місцевих еліт до управління державою сприяла органічній інтеграції різних етнічних груп у єдиний культурний простір. Ця здатність до культурного синтезу при збереженні власної самобутності згодом стала однією з визначальних рис української культурної традиції. Християнізація Русі, що мала свій епіцентр у Києві, постала складним процесом культурної трансформації, де церковні настанови часто перепліталися з прагматичними політичними міркуваннями. Втім, саме прийняття християнства створило

потужний фундамент для розвитку писемності, освіти та мистецтва. На українських землях сформувалася особлива модель християнської культури, де візантійські впливи органічно поєдналися з місцевими традиціями. Культурні процеси IX–XII століть заклали міцний фундамент для подальшого розвитку української ідентичності, визначивши її ключові риси: гнучкість у сприйнятті різних впливів при збереженні власної самобутності, здатність до культурного синтезу та відкритість до міжкультурного діалогу.

Література

1. Anderson B. Imagined Communities. London : Verso, 1983. 240 p.
2. Annales Bertiniani (839 p.). MGH SS rer. Germ. 5, 19–20. 170 p. URL: https://www.dmgh.de/mgh_ss_rer_germ_5/#page/19/mode/1up (дата звернення: 01.05.2025).
3. Constantine Porphyrogenitus. De Administrando Imperio. Washington: Dumbarton Oaks, 1967. 341 p.
4. Король Д. Русь та вікінги. Історія цивілізації. Україна. Том 2. Від Русі до Галицького князівства. Київ, 2024. С. 437–451.
5. Літопис руський / за іпат. списком ; пер. Л. Махновець ; відп. ред. О.В. Мишанич. Київ: Дніпро, 1989. XIV, 590 с.
6. Моця О. П. Населення південно-руських земель IX–XIII ст. Київ: Наукова думка, 1993. 162 с.
7. Plokhy S. The Origins of the Slavic Nations. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 400 p.

8. Прицак О. Походження Русі. Том 1. Київ: Обереги, 1997. 1080 с.

9. Толочко П. П. Давньоруське феодальне місто. Київ : Наукова думка, 1989. 178 с.

References

1. Anderson, B. (1983). Imagined Communities. London [in English].
2. Annales Bertiniani. (n.d.). MGH SS rer. Germ. 5, 19–20. Retrieved from https://www.dmgh.de/mgh_ss_rer_germ_5/#page/19/mode/1up [in English].
3. Constantine Porphyrogenitus. (1967). De Administrando Imperio. Washington [in English].
4. Korol, D. (2024). Rus and Vikings. Istoriia tsyvilizatsii. Ukraina. Tom 2. History of Civilization. Ukraine. Vol. 2. From Rus to the Principality of Galicia (pp. 437–451). Kyiv [in Ukrainian].
5. Myshanych, O. V. (Ed.). (1989). Chronicle of Rus. Kyiv [in Ukrainian].
6. Motsia, O. P. (1993). Population of Southern Rus Lands in IX–XIII centuries. Kyiv [in Ukrainian].
7. Plokhy, S. (2006). The Origins of the Slavic Nations. Cambridge [in English].
8. Pritsak, O. (1997). Origins of Rus. Vol. 1. Kyiv [in Ukrainian].
9. Tolochko, P. P. (1989). Old Rus Feudal City. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.05.2025
Отримано після доопрацювання 19.06.2025
Прийнято до друку 27.06.2025

УДК 379.85

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338907

Цитування:

Шевченко Н. О. Культурна спадщина як каталізатор відновлення локальної ідентичності та соціальної адаптації в повоєнний період. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 75–80.

Шевченко Наталія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри артменеджменту
та інформаційних технологій
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-0645-8648>
nataliya-ametist@ukr.net

Shevchenko N. (2025). Cultural Heritage as a Catalyst for Renovation of Local Identity and Social Adaptation in Post-War Period. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 75–80 [in Ukrainian].

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЯК КАТАЛІЗАТОР ВІДНОВЛЕННЯ ЛОКАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА СОЦІАЛЬНОЇ АДАПТАЦІЇ В ПОВОЄННИЙ ПЕРІОД

Метою роботи є розгляд та обґрунтування пріоритетних напрямів розвитку туристичної діяльності, спрямованої на інтеграцію культурної спадщини в туристичні маршрути, що дозволить створювати нові формати соціокультурної співпраці громад. **Методологію дослідження** склали принципи комплексу загальнонаукових методів і підходів, зокрема соціокультурного і полісистемного аналізу, які поєднують в собі метод культурного моделювання, систематизації матеріалів і логічного узагальнення, порівняльний метод і метод контент-аналізу. **Наукова новизна** дослідження полягає у висвітленні перспективних стратегій використання культурної спадщини у сталому розвитку туристичної сфери, що дозволять модернізувати існуючу в регіонах та окремих громадах соціокультурну інфраструктуру для забезпечення відновлення локальної ідентичності та соціальної адаптації українців у післявоєнний період. **Висновки.** Синергетичні взаємозв'язки культурної спадщини та туризму позитивно впливають на економіку регіонів, збільшуючи туристичні потоки, середню тривалість перебування туристів та туристичні доходи. Процес забезпечення сталого розвитку туризму у повоєнний період передбачає не лише забезпечення широкого доступу до культурних ресурсів, а й активізацію сучасних культурних практик та відновлення культурних зв'язків між громадами через доєднання до сертифікованих європейських культурних маршрутів; спільну розбудову культурного середовища української ідентичності на основі національної спадщини; повоєнну реінтеграції жителів постраждалих територій завдяки проектам соціальної адаптації.

Ключові слова: культурна спадщина, європейські культурні маршрути, соціальна адаптація, стратегії розвитку у повоєнний період.

Shevchenko Nataliia, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor, Department of Art Management and Event-Technologies, National Academy of Culture and Arts Management

Cultural Heritage as a Catalyst for Renovation of Local Identity and Social Adaptation in Post-War Period

The purpose of the work is to consider and substantiate priority areas for the development of tourism activities aimed at integrating cultural heritage into tourist routes, which will allow creating new formats of socio-cultural cooperation between communities. **The research methodology** was formed by the principles of a complex of general scientific methods and approaches, in particular socio-cultural and polysystemic analysis, which combine the method of cultural modelling, systematisation of materials and logical generalisation, the comparative method, and the method of content analysis. **The scientific novelty** of the research lies in highlighting promising strategies for using cultural heritage in the sustainable development of the tourism sector, which will allow modernising the socio-cultural infrastructure existing in regions and individual communities to ensure the restoration of local identity and social adaptation of Ukrainians in the post-war period. **Conclusions.** Synergistic relationships between cultural heritage and tourism have a positive impact on the economy of regions, increasing tourist flows, average length of stay of tourists and tourism revenues. The process of ensuring sustainable development of tourism in the post-war period involves not only ensuring wide access to cultural resources, but also activating modern cultural practices and restoring cultural ties between communities through joining certified European cultural routes; joint development of the cultural environment of Ukrainian identity based on national heritage; post-war reintegration of residents of affected territories through social adaptation projects.

Keywords: cultural heritage, European cultural routes, social adaptation, development strategies in the post-war period.

Актуальність теми дослідження. Важливою складовою відновлення конкурентоспроможності українського туристичного продукту на світовому ринку, є забезпечення сталого розвитку туристичної галузі й розробки нових підходів до популяризації культурної спадщини в глобальному інформаційному просторі та створення комплексної маркетингової системи, яка забезпечить ефективну взаємодію всіх елементів просування туристичних послуг у вітчизняному культурному середовищі. Сучасним механізмом реалізації стратегій є створення передумов для швидкого відновлення туристичної діяльності на засадах збереження та розвитку соціокультурної співпраці громад через виявлення нових елементів культурної спадщини та їх популяризації у туристичних маршрутах. Продукування нових форматів соціальної адаптації та реінтеграції за допомогою національних культурних цінностей є чинником формування сталих громад і локальних спільнот, політики історичної пам'яті та розбудови культурно-символічного простору української ідентичності у повоєнний період.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові розвідки вітчизняних та зарубіжних дослідників присвячені перспективним напрямкам використання культурної спадщини та особливостям планування туристичної діяльності на основі передових цифрових технологій й адаптаційних стратегій, що передбачають: модернізацію туристичної інфраструктури і створення сприятливого законодавчого середовища для розвитку туристичного бізнесу, зокрема шляхом удосконалення нормативно-правової бази та підготовки кваліфікованих кадрів [7]; впровадження комплексної державної програми, спрямованої на адаптацію туристичної сфери до повоєнних економічних викликів та удосконалення роботи інституцій соціокультурної сфери й дигіталізацію культурного надбання країни [2, 4]; формування конкурентоспроможного туристичного продукту, який ґрунтується на культурній спадщині і відповідає сучасним вимогам соціальної інтеграції у європейський культурний простір [3, 6], через проекти і програми ідентифікації нематеріальної спадщини кожної громади та розбудови мережі туристичних й культурних дестинацій і маршрутів [1, 5]. Дослідженням впливу розвитку тематичних туристичних маршрутів на регіональний туристичний ринок, зокрема

завдяки приєднанню до європейських культурних маршрутів, присвячені роботи зарубіжних науковців [10, 11], які пропонують модель планування та дизайну культурного маршруту відповідно до індивідуальних інтересів, таким чином допомагаючи персоналізувати досвід подорожі та визначити найбільш підходящі маршрути [13] та перспективи відродження сільських громад, які зберігають багату культурну спадщину, через розвиток туристичних маршрутів [16]. Попри це, відчувається брак наукових публікацій з тематики соціальної адаптації за допомогою розбудови тематичних туристичних маршрутів.

Виклад основного матеріалу. Відновлення туристичної індустрії України потребує системного підходу, який включає: диверсифікацію туристичних продуктів з акцентом на культурно-історичну спадщину та природні ресурси; модернізацію туристичної інфраструктури, включаючи транспортну доступність та готельний фонд; розвиток людського капіталу та підвищення кваліфікації працівників туристичної галузі; активну маркетингову кампанію для просування України як туристичної дестинації на світовому ринку; залучення інвестицій та створення сприятливого бізнес-клімату [4, 67].

При цьому важливо враховувати досвід країн, які успішно відновили свою туристичну індустрію після збройних конфліктів. Зокрема, ефективним інструментом є створення інтегрованої системи просування туристичних продуктів, яка дозволить оптимізувати маркетингові комунікації та досягти синергетичного ефекту в умовах посилення глобальної конкуренції та викликів протистояння російській агресії. Стратегія адаптації регіональних туристично-рекреаційних систем також має передбачати постійний моніторинг ринкових трендів, технологічних інновацій та екологічних викликів, а також розробку та впровадження інноваційних послуг, що дозволяють забезпечити довгострокову стійкість та конкурентоспроможність туристичної галузі в країні в цілому та окремих регіонах [6].

На шляху успішної реалізації поставлених цілей важливо досягти максимальної інтеграції громадянського суспільства, бізнесу та державних інституцій у процес вирішення актуальних проблем туристично-рекреаційної галузі, при цьому забезпечуючи збереження природного та культурного потенціалу країни, відновлення людського потенціалу, адаптацію туристичної

сфери до нових економічних умов, дотримання принципів інклюзивного розвитку та задоволення потреб вітчизняних та іноземних туристів в автентичному досвіді [7, 121].

Швидкий розвиток інформаційно-комунікаційних технологій в епоху цифрової трансформації суспільства призвів до експоненціального зростання обсягів цифрової інформації. Переведення в цифровий формат традиційних джерел інформації, таких як рукописи, архівні документи та бібліотечні фонди, ще більше посилює цю тенденцію. З огляду на це, виникає гостра необхідність розробки ефективних стратегій збереження культурної спадщини та покращення доступу до неї, про що знаходимо підтвердження в численних документах міжнародних організацій [15]. Активізація процесів цифрової трансформації, що супроводжується безперервним накопиченням цифрових даних в усіх сферах людської діяльності, викликає підвищений інтерес до проблем збереження інформації. Оцифрування культурної спадщини, як невід'ємна частина цього процесу, ставить перед науковим співтовариством завдання розробки нових методів і технологій для забезпечення довготривалої цілісності цифрових копій культурної спадщини. Особливої актуальності це набуло після повномасштабного вторгнення російського агресора в нашу країну.

Щоб подолати виклики діджиталізації культурної спадщини в Україні, Т. Горбул пропонує розробити комплекс заходів, що включають стандартизацію процесів оцифрування, забезпечення широкого доступу до цифрових ресурсів, захист інтелектуальної власності та створення ефективних систем управління даними [2, 189]. Тобто доцільно розробити стратегію використання цифрових технологій, платформ та інструментів для того щоб експонати музеїв, архівні документи, бібліотечні ресурси стали доступними для всіх охочих в онлайн-режимі познайомитись з досягнення цифрової спадщини [8, 53].

Технологічний прогрес останніх років породив сучасні та універсальні продукти, які кидають виклик звичайним парадигмам туризму. У цьому інноваційному та конкурентному середовищі дуже важливо, щоб культурний та креативний види туризму розвивався в тандемі з цими поточними змінами [10, 2401]. Тож можна значно розширити доступ до об'єктів культурної спадщини, а інформацію про ці об'єкти можна ефективніше поширювати через цифрові платформи.

Віртуальна реальність стала потужним інструментом для популяризації культурної спадщини України, отримання культурної інформації, та документування фактів про події війни. Ключову роль у збереженні та розвитку української культури в умовах російської агресії відіграє Український культурний фонд. Завдяки фінансовій підтримці фонду, культурні заклади, митці та громадські організації мають можливість продовжувати свою діяльність, адаптуватися до нових умов та зберігати культурну спадщину для майбутніх поколінь. Особливу увагу фонд приділяє оцифруванню культурних об'єктів, що дозволяє захистити їх від знищення та забезпечити доступ до них для широкого кола людей, проектам, які спрямовані на збереження культурної спадщини в умовах війни та на зміцнення культурної ідентичності українців. Грантові програми «Культура. Регіони», охоплюють широкий спектр культурних ініціатив: від проектів збереження нематеріальної культурної спадщини до розвитку культурного туризму та створення нових культурних продуктів [9].

З огляду на чільне місце культурної спадщини в стратегіях протидії російській агресії щодо встановлення історичної і культурної правди, структура Національного переліку (103 елементи на 2024 рік) демонструє величезний потенціал для укріплення української ідентичності, сталого розвитку нашої держави та повоєнного відновлення темпів зростання культурних й креативних індустрій [5]. Традиційні ремесла (49 елементів), звичаї, обряди, святкування (41 елемент) та гастрономічна спадщина, фестивалі й культурні простори (27 елементів), можуть стати основою для створення унікальних туристичних продуктів та сприяти економічному розвитку регіонів. Кожна із областей має свої особливості у переліку елементів НКС, які представлені на «Інтерактивній карті елементів НКС України» і це допомагає краще визначитися із пріоритетними напрямками розвитку туризму.

Культурна спадщина, яка популяризується через мережу туристичних маршрутів, є основою сталого розвитку культурного туризму, переконаний П. Берест. Для успішної інтеграції української туристичної галузі в європейські програми розвитку культурних маршрутів необхідно найближчим часом провести фундаментальні культурологічні дослідження національного надбання; організувати комплекс заходів з

охорони та популяризації об'єктів культурної спадщини; створити сучасні туристичні дестинації та розробити ефективні туристичні маршрути з ефективною системою організації туристичних потоків [1, 71]. Примітно, що навіть під час повномасштабного вторгнення в нашої країні продовжуються процеси створення культурних маршрутів.

Приєднання країн до європейських культурних маршрутів, відкриває нові перспективи для раніше невідомих туристичних місць й залучення іноземних мандрівників та засвідчує значний потенціал історичних міст і селищ для розвитку таких різновидів туризму, як релігійний, пізнавальний, освітній, рекреаційний, гастрономічний та ін [11]. Включення сільських дестинацій у мережу європейських культурних маршрутів дозволяє не лише зберегти унікальну культурну спадщину, але й сприяти економічному розвитку сільських територій, популяризувати локальну культуру та традиції на міжнародному рівні [16].

Оскільки культурна спадщина привертає увагу міжнародної спільноти через концепцію культурних маршрутів, зростає попит на стратегії міського планування, які є одночасно гнучкими та перспективними. Перехід від традиційних підходів до планування на основі передових цифрових систем, особливо тих, що керуються штучним інтелектом, знаменує значну трансформацію в цій галузі [13, 3426]. Пропонуються різноманітні моделі планування та дизайну культурного маршруту, які допомагають створювати конкретні маршрути відповідно до індивідуальних інтересів, таким чином персоналізується досвід подорожі та визначаються найбільш підходящі маршрути в окремих регіонах і громадах.

Зокрема, історичні міста і селища пропонують туристам унікальний і обмежений простір, всередині якого спадщина і культурні продукти перебувають у безпосередній близькості один від одного, що створює можливість кластеризувати ключову спадщину та культурні пам'ятки. Міста вже давно використовують свою матеріальну спадщину (парки та сади, пішохідні зони, двори, алеї, історичні центри) поряд із нематеріальним надбанням (творчість, історії, звичаї), щоб полегшити створення місць як для жителів міста, так і для туристів [14, 282]. Однак кластеризація ключових пам'яток в тому самому географічному просторі з часом створили потенційну небезпеку надмірного відвідування та заторів у деяких частинах міста [12].

У міських громадах та регіонах, що зазнали руйнувань, матеріальна культурна спадщина може також слугувати каталізатором відновлення нематеріальної культурної сфери. Забезпечення доступу до культурної спадщини та участь у її збереженні можуть допомогти людям відновити почуття приналежності до спільноти, самоповагу та сприяти їхній соціальній адаптації в повоєнний період, тому заходи зі збереження, відновлення та популяризації культурної спадщини повинні стати невід'ємною частиною Національного плану відновлення України для досягнення цілей сталого розвитку до 2030 року [3, 36].

Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні перспективних стратегій використання культурної спадщини у сталому розвитку туристичної сфери, що дозволять модернізувати існуючу в регіонах та окремих громадах соціокультурну інфраструктуру для забезпечення відновлення локальної ідентичності та соціальної адаптації українців у післявоєнний період.

Висновки. Синергетичні взаємозв'язки культурної спадщини та туризму позитивно впливають на економіку регіонів, збільшуючи туристичні потоки, середню тривалість перебування туристів та туристичні доходи. Процес забезпечення сталого розвитку туризму у повоєнний період передбачає не лише забезпечення широкого доступу до культурних ресурсів, а й активізацію сучасних культурних практик та відновлення культурних зв'язків між громадами через доєднання до сертифікованих європейських культурних маршрутів; спільну розбудову культурного середовища української ідентичності на основі національної спадщини; повоєнну реінтеграції жителів постраждалих територій завдяки проектам соціальної адаптації.

Активізація процесів цифрової трансформації суспільства, створила умови для реалізації проектів, спрямованих на популяризацію об'єктів культурної спадщини й можливості їх використовувати в туристичній діяльності. Для України визначальним чинником швидкого переходу до цифрових форматів збереження історичної пам'яті став початок повномасштабного вторгнення, а завдяки Національному переліку НКС місцеві громади отримали стратегію розбудови культурного простору української ідентичності.

Ключовим фактором формування ефективної національної туристичної політики на засадах відродження української ідентичності є детальна

розробка механізмів регіонального розвитку, стратегій історичних міст і селищ. У питаннях збереження і популяризації культурної спадщини та створення туристичних кластерів й мережі туристичних маршрутів, об'єднання зусиль органів державної влади, місцевого самоврядування, громадських організацій та бізнесу є необхідною умовою успішної реалізації політики, що забезпечить стале зростання національної економіки загалом.

Література

1. Берест П. М. Розвиток туристичних дестинацій в контексті участі України в програмі європейських культурних маршрутів. *Культура і сучасність*. 2021. № 2. С. 68–73.
2. Горбул Т. О. Діджиталізація культурної спадщини в контексті соціокультурних трансформацій ХХІ століття: дис. ... доктора філософії. 034. Культурологія. Київ, 2024. 259 с.
3. Культурна спадщина та національна безпека : аналіт. доп. / [В. Потапенко, Ю. Тищенко, Ю. Каплан та ін.]; за ред. В. Потапенка. Київ : НІСД, 2023. 58 с. DOI: <https://doi.org/10.53679/NISS-analytrep.2023.08>.
4. Миронов Ю. Б. Шляхи післявоєнного відновлення індустрії туризму в Україні. *Вісник Львівського торговельно-економічного університету. Економічні науки*. 2023. № 71. С. 64–68.
5. Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України. URL: <https://mcip.gov.ua/wpcontent/uploads/2024/02/nacjonalnyj-perelik-elementiv-nks-1.pdf> (дата звернення: 17.01.2025).
6. Нодь О. Л. Формування стратегічних орієнтирів збалансованого регіонального розвитку галузі туризму та курортно-рекреаційної сфери: дис. ... канд. економ. наук: 08.00.05. Одеса, 2022. 205 с.
7. Павліха Н. В., Цимбалюк І. О., Савчук А. Ю. Сталій розвиток туризму та рекреації: сучасні виклики й перспективи для України : монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2022. 211 с.
8. Тур О. М., Шабуніна В. В., Саранча В. І. Дигіталізація архівних фондів, музейних та бібліотечних колекцій як чинник збереження національної культурної спадщини України. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 3. С. 49–56.
9. Український культурний фонд. URL: <https://ucf.in.ua> (дата звернення 17.01.2025).
10. Lin X. (2024). Cultural routes as cultural tourism products for heritage conservation and regional development: A systematic review. *Heritage*, 7(5): 2399–2425. DOI: <https://doi.org/10.3390/heritage7050114>.
11. Martens D. (2022). The experience of common European heritage: A critical discourse analysis of tourism practices at cultural routes of the Council of Europe. *Journal of European Landscapes*,

3(3): 45–59. DOI: <https://doi.org/10.5117/jel.2022.3.82504>.

12. Pasquinelli C., & Trunfio M. (2020). Overtouristified cities: An online news media narrative analysis. *Journal of Sustainable Tourism*, 28(11), 1805–1824. DOI: <https://doi.org/10.1080/09669582.2020.1760871>.
13. Serap Çağla Öztürk, Esin Özlem Aktuğlu Aktan (2024) A Cultural Route Recommendation Based on Optimization Techniques in Urban Spaces September 2024 *International Journal of Sustainable Development and Planning* 19(9):3417–3430 DOI: 10.18280/ijstdp.190912.
14. Stephen W. Boyd. *Cultural and Heritage Tourism in Contemporary Cities from: Routledge Handbook of Tourism Cities* Routledge. (2020). C. 281–292. 30.08.2024. URL: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9780429244605-18>.
15. UNESCO. World Heritage List. URL: <http://whc.unesco.org/en/list/> (viewed on January 20, 2025).
16. Zhou Z., Zheng X. (2022). A cultural route perspective on rural revitalization of traditional villages: A case study from Chishui, China. *Sustainability*, 14(4): 2468. DOI: <https://doi.org/10.3390/su14042468>.

References

1. Berest, P. M. (2021). Development of Tourist Destinations in the Context of Ukraine's Participation in the Programme of European Cultural Routes. *Kultura i suchasnist*, 2, 68–73 [in Ukrainian].
2. Horbul, T. O. (2024). Digitalisation of Cultural Heritage in the Context of Socio-Cultural Transformations of the 21st Century. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Cultural Heritage and National Security: Analytical Report. (2023). Retrieved from: https://niss.gov.ua/sites/default/files/2023-09/ad_kult_spad_nac_bezp_0609_2023.pdf [in Ukrainian].
4. Myronov, Yu.B. (2023). Ways of Post-War Restoration of the Tourism Industry in Ukraine. *Visnyk Lvivskoho torhovelno-ekonomichnoho universytetu. Ekonomichni nauky*, 71, 64–68 [in Ukrainian].
5. National List of Elements of Intangible Cultural Heritage of Ukraine. (2025). Retrieved from: <https://mcip.gov.ua/wpcontent/uploads/2024/02/nacjonalnyj-perelik-elementiv-nks-1.pdf> [in Ukrainian].
6. Nod, O.L. (2022). Formation of Strategic Guidelines for Balanced Regional Development of Tourism and Resort and Recreation Sphere. Candidate of Science's Thesis. Odesa [in Ukrainian].
7. Pavlikha, N. V., Tsymbaliuk, I.O., & Savchuk, A.Yu. (2022). Sustainable Development of Tourism and Recreation: Modern Challenges and Prospects for Ukraine. *Lutsk* [in Ukrainian].
8. Tur, O. M., Shabunina, V. V., & Sarancha, V. I. (2023). Digitisation of Archival Funds, Museum and Library Collections as a Factor in Preserving the National Cultural Heritage of Ukraine.

Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia, 3, 49–56 [in Ukrainian].

9. Ukrainian Cultural Fund. (2025). Retrieved from <https://ucf.in.ua> [in Ukrainian].

10. Lin, X. (2024). Cultural Routes as Cultural Tourism Products for Heritage Conservation and Regional Development: Systematic Review. *Heritage*, 7(5), 2399–2425. <https://doi.org/10.3390/heritage7050114> [in English].

11. Martens, D. (2022). The Experience of Common European Heritage: A Critical Discourse Analysis of Tourism Practices at Cultural Routes of the Council of Europe. *Journal of European Landscapes*, 3(3), 45–59. <https://doi.org/10.5117/jel.2022.3.82504> [in English].

12. Pasquinelli, C., & Trunfio, M. (2020). Overtouristified Cities: An Online News Media Narrative Analysis. *Journal of Sustainable Tourism*, 28(11), 1805–1824. <https://doi.org/10.1080/09669582.2020.1760871> [in English].

13. Serap Çağla Öztürk, Esin Özlem Aktuğlu Aktan. (2024). A Cultural Route Recommendation Based on Optimization Techniques in Urban Spaces.

International Journal of Sustainable Development and Planning, 19(9), 3417–3430. DOI:10.18280/ijdp.190912 [in English].

14. Stephen, W. Boyd. (2020). *Cultural and Heritage Tourism in Contemporary Cities from: Routledge Handbook of Tourism Cities* Routledge, 281–292. Retrieved from <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9780429244605-18> [in English].

15. UNESCO. (2025). World Heritage List. Retrieved from <http://whc.unesco.org/en/list/> [in English].

16. Zhou, Z., & Zheng, X. (2022). A Cultural Route Perspective on Rural Revitalization of Traditional Villages: A Case Study from Chishui, China. *Sustainability*, 14(4), 2468. <https://doi.org/10.3390/su14042468> [in English].

Стаття надійшла до редакції 15.05.2025
Отримано після доопрацювання 16.06.2025
Прийнято до друку 24.06.2025

Цитування:

Антошук В. П. Інноваційна діяльність культурно-мистецьких інституцій як чинник модернізації соціокультурного простору України на початку ХХІ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 81–88.

*Антошук Віктор Петрович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0006-7106-2841>
dkr3124.vantoschuk@dakkkim.edu.ua*

Antoshchuk V. (2025). Innovative Activities of Cultural and Artistic Institutions as a Factor in the Modernization of Ukraine's Sociocultural Space in the Early 21st Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 81–88 [in Ukrainian].

ІННОВАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ІНСТИТУЦІЙ ЯК ЧИННИК МОДЕРНІЗАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Мета дослідження – інноваційну діяльність культурно-мистецьких інституцій України на початку ХХІ століття як чинник модернізації соціокультурного простору в умовах цифрових трансформацій та соціально-політичних викликів. **Методологія дослідження.** Застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує інституційний, культурологічний та функціоналістський теоретичні засади. Використано комплекс методів, зокрема: контент-аналіз офіційних документів, наукових публікацій та проектної документації культурно-мистецьких інституцій для виявлення ключових тенденцій інноваційної діяльності; типологізація, що дозволила систематизувати різновиди інновацій за технологічним, соціокультурним, освітнім, організаційним і аспектами, пов'язаними із збереженням і передачею культурної спадщини; порівняльний аналіз практик інституцій культурної сфери різних регіонів України для виявлення особливостей і викликів локальної інноваційної діяльності; кейс-стаді провідних культурних інституцій і проектів, зокрема Мистецького Арсеналу, Jam Factory Art Center, Ukrainian Institute та інших, для глибокого вивчення механізмів реалізації інновацій; аналіз соціальних і політичних контекстів, що впливають на модернізацію культурного простору в Україні, із залученням міждисциплінарних підходів. **Наукова новизна.** Уперше запропоновано систематизовану типологію інновацій у діяльності культурно-мистецьких інституцій України, що включає технологічний, соціокультурний, освітній, організаційний та аспекти, пов'язані із збереженням культурної спадщини. **Висновки.** Інноваційна діяльність культурно-мистецьких інституцій України має багатовимірний характер і включає цифровізацію, соціокультурні ініціативи, освітні програми, організаційні трансформації та заходи зі збереження культурної спадщини. Впровадження таких інновацій сприяє модернізації культурного сектору, підвищенню соціальної згуртованості та адаптації до викликів ХХІ століття, проте залишається ряд проблем, пов'язаних із ресурсним дефіцитом та інституційними бар'єрами.

Ключові слова: інновації, інноваційна діяльність, культурно-мистецькі інституції, модернізація, соціокультурний простір, цифрова трансформація, культурна політика, культурна ідентичність, цифровізація культури.

Antoshchuk Viktor, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Innovative Activities of Cultural and Artistic Institutions as a Factor in the Modernization of Ukraine's Sociocultural Space in the Early 21st Century

Purpose – the study aims to analyze the innovative activities of cultural and artistic institutions in Ukraine in the early 21st century as a factor of modernization of the sociocultural space amid digital transformations and socio-political challenges. **Methodology.** An interdisciplinary approach combining institutional, cultural studies, and functionalist theoretical frameworks was applied. A comprehensive set of methods was employed, including: content analysis of official documents, scientific publications, and project documentation of cultural and artistic institutions to identify key trends in innovative activities; typology development to systematize different types of innovations across technological, sociocultural, educational, organizational, and heritage preservation aspects; comparative analysis of cultural institutions' practices in various Ukrainian regions to reveal features and challenges of local innovation; case studies of leading cultural institutions and projects such as Mystetskyi Arsenal, Jam Factory Art Center, and the Ukrainian Institute for in-depth examination of innovation implementation mechanisms; and analysis of social and political contexts influencing cultural space modernization in Ukraine through interdisciplinary approaches. **Scientific**

Novelty. For the first time, a systematic typology of innovations in the activities of Ukrainian cultural and artistic institutions has been proposed, encompassing technological, sociocultural, educational, organizational dimensions, as well as aspects related to the preservation of cultural heritage. **Conclusions:** The innovative activity of Ukrainian cultural and artistic institutions is multidimensional, including digitalization, sociocultural initiatives, educational programs, organizational transformations, and heritage preservation efforts. The implementation of these innovations contributes to the modernization of the cultural sector, enhances social cohesion, and facilitates adaptation to 21st-century challenges; however, resource shortages and institutional barriers remain significant issues.

Keywords: innovations, innovative activity, cultural and artistic institutions, modernization, sociocultural space, digital transformation, cultural policy, cultural identity, digitalization of culture.

Актуальність теми дослідження. На початку ХХІ століття культурно-мистецькі інституції України опинилися перед необхідністю переосмислення своїх функцій і ролі у суспільстві. В умовах глобалізаційних процесів, цифрової трансформації та посилення суспільних запитів на інновації, модернізація соціокультурного простору стає ключовим завданням. Інноваційна діяльність у сфері культури вже не є другорядним елементом, а виступає стратегічним чинником сталого розвитку, формування ідентичності та інтеграції в глобальний культурний контекст.

Інноваційна діяльність культурно-мистецьких інституцій відіграє ключову роль у процесах модернізації соціокультурного простору України на початку ХХІ століття. У контексті глобалізаційних викликів, цифровізації та змін суспільної свідомості інновації в культурній сфері постають не лише як засіб збереження культурної ідентичності, але й як інструмент соціального розвитку, демократизації доступу до культурних благ і інтеграції України у світовий культурний простір.

У контексті масової культури національна ідея постає не лише як ідеологічний конструктив, а як гнучкий інструмент самоідентифікації, здатний адаптуватися до нових соціальних викликів. Як зазначає Н. Мусієнко, національна ідея в сучасному культурному дискурсі набуває символічно-комунікативного значення, трансформуючись у дієвий чинник культурного самоусвідомлення нації [4, 179].

Особливої ваги ця проблематика набуває у світлі трансформацій, спричинених ключовими суспільно-політичними подіями останнього десятиліття – Революцією Гідності, війною на сході України та повномасштабною агресією Росії у 2022 році. Ці чинники не лише активізували інституційні зрушення в культурно-мистецькому середовищі, але й зумовили появу нових форм культурної діяльності, підвищили суспільний запит на осмислення й збереження національної пам'яті, а також сприяли актуалізації креативного потенціалу української культури. У цьому контексті масова культура стала

простором репрезентації нових смислів національної ідентичності, конструювання героїчного наративу та популяризації культурної стійкості.

Водночас ці суспільно-культурні трансформації визначили потребу в оновленні функціональних моделей діяльності культурно-мистецьких інституцій. Реакцією на запити часу стала активна інноваційна діяльність у сфері культури, що охоплює як змістовні, так і технологічні аспекти модернізації. Сучасний розвиток мистецьких інституцій неможливий без впровадження інноваційних технологій, форматів і методів, що відповідають викликам цифрової епохи. Як зазначає А. Кожина, цифрова трансформація у сфері музейної справи спричинила суттєві зміни в управлінських підходах, моделі взаємодії з аудиторією та формуванні нових форматів презентації культурної спадщини [1, 92–94]. Йдеться не лише про технічну модернізацію (віртуальні музеї, інтерактивні платформи, онлайн-виставки), а й про глибинні зрушення у функціонуванні інституцій, зокрема впровадження нових комунікаційних стратегій, міжсекторальних партнерств і партисипативних практик. Такі трансформації сприяють не тільки збереженню та актуалізації культурної спадщини, а й формують якісно нові моделі соціокультурної взаємодії, орієнтовані на інклюзію, діалог і креативну участь громад.

В умовах сьогодення інновації відіграють ключову роль у підвищенні ефективності та конкурентоспроможності культурних інституцій, які дедалі частіше функціонують у контексті креативної економіки. Запровадження нових форматів культурних послуг, розширення аудиторії, використання цифрових технологій і розвиток міжнародних партнерств сприяють формуванню сучасної моделі культурного виробництва, що поєднує художню цінність із соціальною значущістю. У цьому зв'язку важливо не лише описувати окремі приклади інновацій, а й оцінювати їхній вплив на розвиток культурної сфери загалом. Отже, дослідження інноваційної діяльності культурно-мистецьких інституцій є надзвичайно актуальним у контексті

формування модерної культурної політики України, що ґрунтується на принципах відкритості, динамічності, сталого розвитку та культурної самореалізації.

Аналіз досліджень і публікацій. У процесі дослідження було опрацьовано наукові джерела, що охоплюють міждисциплінарний спектр підходів до вивчення інноваційних процесів у культурній сфері. Зокрема, теоретичну основу становлять праці Д. Норта [5] та П. ДіМаджіо і В. Пауелла [9], які заклали підвалини інституційного підходу до аналізу змін у функціонуванні соціальних інституцій, зокрема культурних. Функціоналістські ідеї Т. Парсонса [12] та Р. Мертона [11] дозволили осмислити інновації як стабілізуючий чинник соціокультурної системи, що сприяє її динамічній рівновазі.

У вітчизняному контексті важливе місце посідають публікації, присвячені цифровізації культури (М. Лисинюк, І. Байда [3]; А. Кожина [1]), які розглядають інновації не лише як технічні оновлення, а як чинник демократизації доступу до культурного контенту, залучення громадськості та модернізації управлінських моделей. Дослідження І. Сиваш [6] акцентує на семіотичних аспектах інновацій, зокрема трансформації етнокультурних кодів у медійному середовищі.

Окрему групу становлять аналітичні та звітні матеріали, присвячені практикам інноваційної діяльності культурних інституцій в умовах війни та кризи. У цьому контексті слід відзначити звіт «Культура та креативні індустрії в Україні: стійкість, відновлення, інтеграція з ЄС» (2024), в якому систематизовано основні виклики та моделі адаптації у сфері культури, а також збірник «Культура і креативність в умовах воєнних викликів» (2023), що репрезентує нові практики культурної взаємодії, мобільності та партисипації.

У дослідженнях сучасних українських авторів, зокрема М. Сидора, Г. Панківа та В. Дротенка [7], наголошується на зростанні ролі міждисциплінарних форматів в інноваційній діяльності інституцій, що об'єднують мистецьку, освітню та соціальну складові. Значну увагу також приділено ролі таких інституцій, як Мистецький Арсенал, Jam Factory Art Center, Ukrainian Institute, які на практиці реалізують інноваційні стратегії в галузі культури.

Таким чином, сучасна наукова література демонструє зростаючу увагу до інновацій у культурному секторі як інструменту соціокультурної трансформації, але потребує

подальшого узагальнення практик і систематизації типів інновацій в українському контексті, що і становить предмет даного дослідження.

Мета дослідження – інноваційна діяльність культурно-мистецьких інституцій України на початку XXI століття як чинник модернізації соціокультурного простору в умовах цифрових трансформацій та соціально-політичних викликів.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі інновації в галузі культури і мистецтва розглядаються як важливий інструмент соціокультурних змін. Їхній вплив виходить за межі суто технологічних оновлень і охоплює різноманітні процеси — від цифрової трансформації та вдосконалення управлінських підходів до переосмислення культурної спадщини, розвитку нових форм творчого вираження та комунікації в культурному просторі. У сучасній науковій думці інновації в культурно-мистецькій сфері вважаються головним чинником соціокультурних змін, не обмежуючись лише технічними нововведеннями, а охоплюють широкий спектр процесів — від цифрової трансформації й оновлення управлінських підходів до переосмислення культурної спадщини та розвитку нових форм мистецької творчості і способів культурної взаємодії.

Культурно-мистецькі інституції сьогодні виконують роль динамічних платформ, на яких поєднуються традиція та інновація. Їхня діяльність охоплює не лише збереження національної ідентичності, а й впровадження нових стратегій культурного виробництва, репрезентації та розповсюдження. Як підкреслюють М. Лисинюк та І. Байда, цифровізація докорінно змінює культуру медіаспоживання, зумовлюючи появу нових форматів комунікації, інтерактивності й персоналізованого доступу до культурного контенту, що безпосередньо впливає на функціонування інституцій культури [3, 15–17].

Особливої ваги набуває застосування цифрових технологій, які суттєво розширюють доступ до культурного продукту. Інтерактивні виставки, віртуальні музеї, онлайн-концерти, цифрові архіви та мультимедійні проєкти відкривають нові можливості для залучення різноманітних цільових аудиторій і трансформації культурного досвіду. Як зазначає А. Кожина, така цифровізація не лише сприяє модернізації інституційної інфраструктури, а й формує умови для інклюзивної участі громадян у культурному процесі [1, 93].

Разом з технічними інноваціями важливу роль відіграють організаційні зміни: формування партнерств з громадськими ініціативами, запровадження нових управлінських моделей, розвиток креативних хабів, що поєднують митців, освітян і підприємців. Такі ініціативи сприяють розширенню впливу інституцій культури, залученню нових ресурсів і формуванню стійких моделей функціонування в умовах суспільної динаміки [5].

Саме у контексті цих змін теоретична основа дослідження спирається на кілька ключових наукових підходів, що дозволяють комплексно осмислити інноваційні процеси у сфері культури. Зокрема, інституційний підхід, сформований Д. Нортон і розвинений у працях П. ДіМаджіо, підкреслює здатність культурно-мистецьких інституцій адаптуватися до соціальних і політичних викликів, забезпечуючи гнучкість та адаптивність організаційних структур [5; 9]. Цей підхід дає змогу розглядати інституції не лише як стабільні форми культурної організації, а й як динамічні агенти змін.

Доповненням до інституційного підходу виступає культурологічний аналіз, зокрема в інтерпретаціях І. Сиваш, яка досліджує семіотичні особливості використання етномотивів у рекламі, що дозволяє глибше зрозуміти трансформації культурних кодів, символічних систем і семіотичних механізмів, що супроводжують інноваційні процеси в сучасному суспільстві [6]. У цьому контексті інновації постають не тільки як технічні чи адміністративні нововведення, а як змістовні зміни у способах комунікації та репрезентації культурних смислів.

Водночас значну роль у теоретичному осмисленні дослідження відіграють ідеї Т. Парсонса та Р. Мертона, які підкреслюють стабілізуючу функцію інновацій у соціокультурних системах. Вони сприяють інтеграції суспільства та підтриманню його динамічної рівноваги [11; 12]. Тож інновації розглядаються не лише як засіб оновлення, але і як механізм соціальної згуртованості.

У межах цього підходу особливої ваги набуває міждисциплінарність інноваційних процесів, що поєднують мистецтво, технології, освіту і соціальні практики. Саме завдяки такій синергії культурно-мистецькі інституції можуть ефективно протистояти викликам ХХІ століття – війні, кризам ідентичності, цифровому розриву та іншим соціокультурним трансформаціям [7].

У зв'язку з цим особливої уваги потребує трансформація ролі інституцій у сучасному

суспільстві: вони дедалі частіше функціонують як культурні модератори суспільного діалогу, формуючи простори для взаємодії між різними соціальними, віковими, етнічними та професійними групами. Завдяки впровадженню інновацій відкривається можливість створення інклюзивного соціокультурного середовища, де кожен учасник відчуває себе залученим до культурного процесу.

Ці зміни у функціях інституцій є частиною ширшої інноваційної парадигми, яка охоплює не лише технологічні оновлення, а й радикальні зміни у способах мислення, моделюванні майбутнього та критичному переосмисленні минулого. Інноваційність у культурній сфері — це не лише технологічні оновлення, а й нові способи мислення, моделювання майбутнього та критичного осмислення минулого. Вона охоплює широкий спектр вимірів – естетичний, комунікативний, соціальний – що робить її важливим інструментом формування нової культурної парадигми. Саме ця багатовимірність визначає її здатність впливати на трансформацію культурного ландшафту та розвиток ціннісних орієнтирів.

Перехід від концептуального осмислення інновацій до їх практичної реалізації відбувається саме у діяльності культурно-мистецьких інституцій. У контексті соціокультурної модернізації України інноваційні стратегії, що впроваджуються цими інституціями, стають потужним каталізатором структурних змін — як у сфері культурного менеджменту, так і у форматах суспільної взаємодії. Актуальні практики, реалізовані музеями, театрами, культурними центрами та іншими інституціями, демонструють зростаючу спроможність культурного сектору адаптуватися до викликів цифрової епохи, соціальних трансформацій і зміни ідеологічного контексту ХХІ століття.

В українському контексті інноваційна діяльність культурно-мистецьких інституцій проявляється через такі ключові напрямки: цифровізацію культурних послуг (онлайн-виставки, віртуальні музеї), залучення громад до створення культурного контенту через партисипативні проекти, міждисциплінарні форми співпраці з ІТ-сферою, освітою та урбаністикою, а також розвиток креативних хабів і незалежних культурних платформ [3, 15–17].

В українському культурному просторі інноваційна діяльність культурно-мистецьких інституцій проявляється через комплексне

впровадження цифрових культурних сервісів, включно з онлайн-виставками та віртуальними музеями, активізацію громадської участі у створенні культурного контенту шляхом партисипативних практик, розвиток міждисциплінарних моделей співпраці з інформаційними технологіями, освітніми інституціями та урбаністичними ініціативами, а також формуванням інноваційних креативних центрів і незалежних культурних платформ. Ці напрями засвідчують багатогранність і динамічність інноваційних трансформацій, які сприяють поступовій системній модернізації культурного сектору.

Прикладом успішного поєднання традицій і інновацій є діяльність Мистецького Арсеналу, який реалізує проекти на межі цих двох вимірів, а також програми Українського культурного фонду, що системно підтримує інноваційні ініціативи у культурній сфері. Водночас залишаються виклики, пов'язані з недостатнім фінансуванням, слабкою інституційною підтримкою та дефіцитом кадрів із компетенціями інноваційного менеджменту [1, 16]. У регіональному контексті яскравим прикладом ефективної інноваційної практики є Jam Factory Art Center у Львові, який виконує роль арт-інституції, культурного хабу та дослідницької платформи одночасно. Його стратегія базується на інтернаціоналізації, активній взаємодії з локальною спільнотою та застосуванні новітніх технологій у сфері експозиційної діяльності [3; 7].

Окрему увагу варто приділити проектам, які поєднують дослідження культурної спадщини з використанням цифрових технологій. Прикладами таких ініціатив є Ukraine. Out of blackout та «Мапа культурних втрат» Міністерства культури та стратегічних комунікацій України. Ці проекти застосовують інтерактивні карти, бази даних і мультимедійний контент для документування й збереження національної пам'яті в умовах воєнного часу.

Водночас інноваційна динаміка у сфері культури в Україні на початку XXI століття визначається не лише загальносвітовими процесами цифрової трансформації, але й унікальними соціополітичними викликами – Революцією Гідності, гібридною та повномасштабною війною, змінами у культурній політиці держави та посиленням ролі громадянського суспільства. У таких умовах культурно-мистецькі інституції виступають не лише як реактивні структури, а й як активні агенти соціальних перетворень.

Особливу увагу слід приділити появі мобільних культурних ініціатив, які забезпечують швидку адаптацію до мінливих соціальних обставин. Зокрема, платформа Resilient Ukraine реалізує культурні інтервенції в деокупованих та постраждалих громадах, надаючи арт-терапію, організовуючи виставкові проекти та сприяючи взаємодії з місцевим населенням [2]. Такий підхід демонструє новий рівень гнучкості та соціальної відповідальності культурних інституцій у контексті сучасних викликів.

Важливою складовою освітньо-культурних інновацій є міждисциплінарні програми культурної дипломатії, які поєднують дослідницьку, мистецьку та комунікаційну складові. Так, Ukrainian Institute – державна установа при Міністерстві закордонних справ України – реалізує міжнародні програми, спрямовані на посилення культурного впливу та професійного обміну, зокрема ініціативи на кшталт Perspective для театральних менеджерів, що включає стажування на Європейських театральних майданчиках.

Учасники цих програм отримують можливість перейняти європейські стандарти у сфері культурного менеджменту, розвинути професійні навички через співпрацю з іноземними колегами, а також увійти до глобальних мереж культурної взаємодії. Крім цього, українські культурні інституції активно долучаються до таких міжнародних платформ, як House of Europe, що підтримує креативну мобільність менеджерів, кураторів і дослідників, включаючи фінансування резиденцій. Участь у програмах European Union – Creative Europe відкриває додаткові можливості для навчання, менторства та співпраці з європейськими установами культури [8; 10; 13].

Окрім цього, дедалі ширше застосування знаходять цифрові інструменти для інвентаризації нематеріальної культурної спадщини, що є особливо важливим у контексті воєнної загрози втрати культурного надбання. Ініціативи на кшталт «Digital Ukraine» та «Е-хата» виступають прикладами технологічної модернізації у сфері збереження традиційної культури.

Для систематизації сучасних тенденцій розвитку культурної сфери та особливостей діяльності провідних інституцій і проектів, що сприяють модернізації соціокультурного простору України, пропонується типологія інновацій, представлена у таблиці 1.

Таблиця 1

Типологія інновацій у діяльності культурно-мистецьких інституцій України

Тип інновації	Приклади інституцій / проєктів	Основні характеристики
Технологічна	Мистецький арсенал, Jam Factory Art Center	VR/AR, цифрові виставки, онлайн-платформи
Соціокультурна	Resilient Ukraine, громадські культурні ініціативи	Мобільні формати, участь громад
Освітня та дипломатична	Український інститут, House of Europe	Міждисциплінарність, міжнародні зв'язки
Організаційна	Інтеграція з НГО, хаби, креативні простори	Гнучкі моделі управління, колаборації
Цифрова інвентаризація спадщини	E-хата, Digital Ukraine, Мінкульт	Бази даних, карти, архіви

Джерело: розробка автора.

Отже, наведена типологія інновацій у діяльності культурно-мистецьких інституцій України ілюструє їхню комплексність та взаємозалежність. Впровадження різних видів інновацій — технологічних, соціокультурних, освітніх, організаційних і цифрових — формує цілісну систему, здатну гнучко реагувати на сучасні виклики та сприяти сталому розвитку культурної сфери. Такий багатовимірний підхід не лише забезпечує збереження

національної культурної спадщини, а й стимулює формування нових форматів соціокультурної взаємодії й модернізації суспільства в цілому.

У таблиці 2 представлено комплексну типологію інновацій у діяльності культурно-мистецьких інституцій України, яка систематизує основні напрями та конкретні приклади їхньої реалізації.

Таблиця 2

Комплексна типологія інновацій у діяльності культурно-мистецьких інституцій України

Тип інновації	Приклади проєктів / інституцій	Регіональний масштаб	Основні характеристики	Соціокультурний вплив	Виклики та проблеми
Цифровізація культурних послуг	«Ukraine. Out of blackout», віртуальні музеї	Всеукраїнський	Використання інтерактивних карт, онлайн-експозицій	Розширення доступу до культурного надбання	Недостатнє фінансування, технологічні бар'єри
Партципативне проєктування	Jam Factory Art Center	Львівська область	Залучення громадськості до створення контенту	Зміцнення соціальної згуртованості	Відтік молоді, слабка інфраструктура
Міждисциплінарна співпраця	Мистецький Арсенал, Український культурний фонд	Київ	Співпраця з ІТ, освітою, урбаністикою	Формування нових моделей культурного менеджменту	Кадровий дефіцит, слабка інституційна підтримка
Освітньо-культурні інновації	House of Europe, Creative Europe	Європейський рівень	Міждисциплінарні програми, культурна дипломатія	Впровадження європейських стандартів	Обмежений доступ до міжнародних ресурсів
Креативні хаби та платформи	Jam Factory Art Center, Resilient Ukraine	Регіональні та мобільні ініціативи	Створення культурних хабів, мобільність	Підвищення інклюзивності, адаптація до криз	Локальні виклики, нестача ресурсів
Збереження культурної спадщини	«Digital Ukraine», «E-хата»	Всеукраїнський	Цифрова інвентаризація нематеріальної спадщини	Охорона культурної пам'яті в умовах війни	Технічні складнощі, фрагментація даних

Джерело: розробка автора.

Представлена типологія підтверджує, що інноваційна діяльність культурно-мистецьких інституцій є багатовимірним і взаємопов'язаним процесом, що охоплює цифровізацію, партисипативні практики, міждисциплінарну співпрацю, освітньо-культурні ініціативи, розвиток креативних просторів та збереження культурної спадщини. Ці напрями не лише сприяють адаптації культурного сектору до викликів сучасності, а й активно формують нові моделі соціокультурної взаємодії в Україні. Водночас наявні проблеми, такі як обмеженість ресурсів, кадровий дефіцит, технологічні й інституційні бар'єри свідчать про необхідність удосконалення системних підходів та підтримки інновацій на різних рівнях управління.

Наукова новизна полягає в комплексному аналізі інноваційної діяльності культурно-мистецьких інституцій як ключового чинника соціокультурної модернізації в Україні в умовах цифрової трансформації, воєнних викликів і змін культурної політики. Уперше систематизовано типологію інновацій у діяльності таких інституцій, яка охоплює технологічний, соціокультурний, освітній, організаційний та виміри, пов'язані зі збереженням культурної спадщини. Запропоновано міждисциплінарний підхід до вивчення інновацій у культурній сфері, що інтегрує інституційний, культурологічний та функціональний аспекти, що дає змогу всебічно оцінити їхній вплив на соціокультурну модернізацію.

Розглянуто сучасні українські практики (наприклад, «Resilient Ukraine», Jam Factory Art Center, «Ukraine. Out of blackout», ініціативи Українського інституту та УКФ), які демонструють нові моделі функціонування інституцій культури як агентів соціальної згуртованості, інтеграції, відновлення та міжнародної співпраці. Уточнено роль інновацій у збереженні культурної спадщини та формуванні нових форматів культурного досвіду в умовах криз і трансформацій.

Висновки. Інноваційна діяльність культурно-мистецьких інституцій в Україні на початку XXI століття виступає ключовим чинником модернізації соціокультурного простору. Вона охоплює широкий спектр трансформацій — від цифровізації культурних послуг до розвитку міждисциплінарних моделей взаємодії, що змінюють саму природу культурної комунікації та управління. Культурні інституції дедалі частіше виконують роль агентів соціальних змін,

мобілізуючи ресурси громад, сприяючи формуванню нових ціннісних орієнтирів і підвищенню стійкості суспільства в умовах невизначеності.

Застосування інновацій сприяє не лише технічному оновленню, а й формуванню нової парадигми мислення у сфері культури, в якій поєднуються традиція та експеримент, локальність і глобальність, спадщина й проєктування майбутнього. Особливої ваги набуває міждисциплінарність, яка дозволяє поєднувати мистецькі практики з технологіями, освітою, урбаністикою, психосоціальною підтримкою, відкриваючи нові горизонти для креативної взаємодії.

Незважаючи на значні успіхи, інституціям культури доводиться долати суттєві бар'єри — інституційні, ресурсні, кадрові. Це вимагає системної політики підтримки інноваційного менеджменту, інвестицій у розвиток людського капіталу та інфраструктури, а також переосмислення державної культурної політики в бік сприяння розвитку, а не лише охорони культурних надбань.

Важливою перспективою є подальше розширення участі українських інституцій у міжнародних програмах, зокрема House of Europe, Creative Europe, що відкривають доступ до нових знань, партнерств і фінансових інструментів. Участь у таких ініціативах дозволяє інтегруватися у європейський культурний простір, зміцнюючи позиції української культури на глобальному рівні.

Література

1. Кожина А. Сучасні тенденції розвитку публічного управління у сфері музейної справи в умовах цифрової трансформації. *Аспекти публічного управління*. 2023. Т. 11, № 4. С. 89–96. DOI: <https://doi.org/10.15421/152357>.
2. Культура та креативні індустрії в Україні: стійкість, відновлення, інтеграція з ЄС: звіт підготовано за ініціативи Генерального директорату з питань освіти, молоді, спорту та культури Європейської Комісії. Київ. Culture in External Relations. 2024. 72 с. URL: <https://www.cultureinexternalrelations.eu/wp-content/uploads/2024/07/DGEAC-CRP-UA-Report-July-2024-UA.pdf> (дата звернення: лютий 2025).
3. Лисинюк М. В., Байда І. В. Трансформація культури медіаспоживання в умовах цифровізації суспільства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: науковий журнал. 2024. № 2. С. 14–19. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308260>.
4. Мусієнко Н. Роль культурної спадщини в європейському контексті. *Художня культура*.

Актуальні проблеми. 2021. Вип. 17(1). С. 177–181. DOI: 10.31500/1992-5514.17(1).2021.235257.

5. Норт Д. Інституції, інституціональні зміни та функціонування економіки / пер. з англ. Київ. Основи. 2000. 198 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/North_Douglass/Instytutysi_instytutsiina_zmina_ta_funktsionuvannia_ekonomiky.pdf? (дата звернення: лютий 2025).

6. Сиваш І. О. Семіотика етномотивів у рекламі: мистецтвознавча перспектива на традицію та сучасність. *Art and Design*. 2024. № 4. С. 223–229. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.4.17>.

7. Сидор М., Панків Г., Дротенко В., Ясеніцька Я. Аналіз сучасних підходів до міждисциплінарної мистецької освіти: поєднання мистецтва з іншими галузями знань. *Eduweb*. 18(2), 77–87. DOI: <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2024.18.02.5>.

8. Creative Europe Desk Ukraine. *About the programme*. URL: <https://creativeeurope.in.ua/en> (дата звернення: лютий 2025).

9. DiMaggio P. J., Powell W. W. The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American Sociological Review*. 1983. Vol. 48 (2). P. 147–160. URL: <https://ics.uci.edu/~corps/phaseii/DiMaggioPowell-IronCageRevisited-ASR.pdf> (дата звернення: лютий 2025).

10. House of Europe. About us. URL: <https://houseofeurope.org.ua/en/about-us> (дата звернення: лютий 2025).

11. Merton R. K. *Social Theory and Social Structure*. New York: Free Press, 1968. 702 p. URL: <https://archive.org/details/MertonSocialTheoryAndSocialStructure/page/n7/mode/2up> (дата звернення: лютий 2025).

12. Parsons T. *The Social System*. New York: Free Press, 1951. 556 p. URL: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/10/The-Social-System-by-Talcott-Parsons.pdf> (дата звернення: лютий 2025).

13. Ukrainian Institute. *Perspective: міжнародна програма для театральних менеджерів*. URL: <https://ui.org.ua/projects/perspective> (дата звернення: лютий 2025).

References

1. Kozhina, A. (2023). Modern trends in public administration development in the museum field under digital transformation. *Aspects of Public Administration*, 11(4), 89–96. <https://doi.org/10.15421/152357> [in Ukrainian].

2. Culture and Creative Industries in Ukraine: Resilience, Recovery, EU Integration (2024). Kyiv: Culture in External Relations. Retrieved from <https://www.cultureinexternalrelations.eu/wp-content/uploads/2024/07/DGEAC-CRP-UA-Report-July-2024-UA.pdf> [in Ukrainian].

3. Lysiniuk, M. V., & Baida, I. V. (2024). Transformation of media consumption culture under digitalization of society. *Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, (2), 14–19. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308260> [in Ukrainian].

4. Musiienko, N. (2021). The role of cultural heritage in the European context. *Art Culture. Current Issues*, 17(1), 177–181. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(1\).2021.235257](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(1).2021.235257) [in Ukrainian].

5. North, D. (2000). *Institutions, Institutional Change and Economic Performance* (translated from English). Kyiv: Osnovy. Retrieved from https://shron1.chtyvo.org.ua/North_Douglass/Instytutysi_instytutsiina_zmina_ta_funktsionuvannia_ekonomiky.pdf [in Ukrainian].

6. Syvash, I. O. (2024). Semiotics of ethnomotifs in advertising: an art studies perspective on tradition and modernity. *Art and Design*, (4), 223–229. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.4.17> [in Ukrainian]

7. Sydor, M., Pankiv, H., Drotenko, V., & Yasyenyska, Y. (2024). Analysis of modern approaches to interdisciplinary art education: combining art with other fields of knowledge. *Eduweb*, 18(2), 77–87. <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2024.18.02.5> [in Ukrainian].

8. Creative Europe Desk Ukraine. (n.d.). *About the programme*. Retrieved from <https://creativeeurope.in.ua/en> [in English].

9. DiMaggio, P. J., & Powell, W. W. (1983). The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American Sociological Review*, 48(2), 147–160. Retrieved from <https://ics.uci.edu/~corps/phaseii/DiMaggioPowell-IronCageRevisited-ASR.pdf> [in English].

10. House of Europe. (n.d.). About us. Retrieved from <https://houseofeurope.org.ua/en/about-us> [in English].

11. Merton, R. K. (1968). *Social Theory and Social Structure*. New York, NY: Free Press. Retrieved from <https://archive.org/details/MertonSocialTheoryAndSocialStructure/page/n7/mode/2up> [in English].

12. Parsons, T. (1951). *The Social System*. New York, NY: Free Press. Retrieved from <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/10/The-Social-System-by-Talcott-Parsons.pdf> [in English].

13. Ukrainian Institute. (n.d.). *Perspective: International programme for theatre managers*. Retrieved from <https://ui.org.ua/projects/perspective> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.06.2025
Прийнято до друку 25.06.2025

Цитування:

Біла В. І. Особливості фотографічного сюрреалізму: історична ретроспектива. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 89–93.

Біла Валерія Ігорівна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
orcid.org/0000-0003-0608-1836
lebondar@yahoo.com

Bila V. (2025). Features of Photographic Surrealism: Historical Retrospective. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 89–93 [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ ФОТОГРАФІЧНОГО СЮРРЕАЛІЗМУ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА

Мета статті – виявити особливості сюрреалістичної фотографії XX – першої чверті XXI ст. як частини аудіовізуальної культури та концептуалізувати специфіку репрезентації образів урбаністичного простору крізь призму фотографічного сюрреалізму. **Методологія дослідження.** Застосовано аналітичний, історико-культурний, типологічний, компаративний метод, а також метод наукового узагальнення. **Наукова новизна.** Досліджено специфіку проявів сюрреалізму в аудіовізуальній культурі на прикладі фотографії та проаналізовано винайдені провідними представниками сюрреалізму 20–30-х рр. XX ст. техніки та методи, що активно використовуються на сучасному етапі; розглянуто проблематику фотографічного сюрреалізму в контексті особливостей репрезентації архітектурних образів сучасного урбаністичного простору. **Висновки.** Фотографія порушила спосіб засвоєння реальності і, зокрема, одразу заявила про себе як альтернативну пропозицію традиційним інструментам репрезентації, як якісно, так і кількісно. Таким чином, народився не лише спосіб репрезентації, а й нова мова, здатна оцінювати реальність інакше, ніж малювання. Поява у 1924 р. сюрреалізму, що здійснив величезний вплив на аудіовізуальне мистецтво в цілому та фотографію зокрема, підкреслила різноманітність можливостей у прочитанні реальності через фотографічний інструмент. Розроблені М. Реем, Г. Беллмером, Р. Мальтетром, А. Смітом, Е. Вестоном, Е. Ервітом та ін. методи фотозйомки (подвійна експозиція, монтаж/фотоколаж, соляризація/ ефект Сабатьє, поворот / спотворення кадра, світлографіка, фоторама/рентгенографія, горіння), а також прийоми сюрреалістичного образотворчого мистецтва, екстрапольовані на фотографію (неоднозначність об'єктів, гра зі зміною відстані, зіставлення не пов'язаних один із одним об'єктів, об'єкти з аномальним функціонуванням або суб'єкти з неадекватною поведінкою, гігантські або крихітні об'єкти, геометрична та ізольована архітектура) активно використовуються на сучасному етапі. У практиках фотографів XXI ст. ідея сюрреалістів щодо революційних трансформацій в репрезентації та зображеннях, зокрема в контексті образів урбаністичного простору, набуває нового звучання завдяки досягненням цифрових технологій.

Ключові слова: сюрреалізм, фотографія, урбаністичний простір, фотографічний сюрреалізм, репрезентація, аудіовізуальна культура.

Bila Valeria, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts
Features of Photographic Surrealism: Historical Retrospective

The purpose of the article is to identify the features of surrealist photography of the 20th – first quarter of the 21st century as part of audiovisual culture and to conceptualise the specifics of the representation of images of urban space through the prism of photographic surrealism. **Research methodology.** The analytical, historical-cultural, typological, comparative method, as well as the method of scientific generalisation were applied. **Scientific novelty.** The specifics of the manifestations of surrealism in audiovisual culture were studied using the example of photography and the techniques and methods invented by the leading representatives of surrealism of the 1920s–1930s, which are actively used at the present stage, were analysed; the issues of photographic surrealism were considered in the context of the features of the representation of architectural images of modern urban space. **Conclusions.** Photography disrupted the way of understanding reality and, in particular, immediately announced itself as an alternative proposal to traditional tools of representation, both qualitatively and quantitatively. Thus, not only a method of representation was born, but also a new language capable of evaluating reality differently than drawing. The emergence in 1924 of surrealism, which had a huge impact on audiovisual art in general and photography in particular, emphasised the diversity of possibilities in reading reality through the photographic tool. Developed by M. Ray, G. Bellmer, R. Malthet, A. Smith, E. Weston, E. Erwit photography methods (double exposure, montage/photo collage, solarization/Sabatier effect, frame rotation/distortion, photographics, photoframe/radiography, burning), as well as surrealist visual art techniques extrapolated to photography (ambiguity of objects, play with changing distance, juxtaposition of unrelated objects, objects with abnormal functioning or subjects with inadequate behaviour, gigantic or tiny objects, geometric and isolated architecture) are actively used at the present stage. In the practices of 21st century photographers, the surrealist idea of revolutionary transformations in representation and images, in particular in the context of images of urban space, acquires a new sound thanks to the achievements of digital technologies.

Keywords: surrealism, photography, urban space, photographic surrealism, representation, audiovisual culture.

Актуальність теми дослідження. Сюрреалізм – європейський літературний та художній авангардний рух, що виник у Парижі в 1920-ті рр., отримав масштабну популяризацію по всьому світу до початку Другої світової війни, здійснивши потужний вплив на різні види мистецтва, зокрема кіно та фотографію. Саме фотографії належить особливе місце на концептуальному горизонті сюрреалізму. З 1921 р., року свого вступного тексту до першої персональної виставки М. Ернста в Парижі в книгарні «Au sans pareil», майбутній теоретик сюрреалізму А. Бретон у своєму коментарі до колажів німецького художника наголошував на тому, як автоматизм, один з орієнтирів передсюрреалістичної та сюрреалістичної поетики, був тісно пов'язаний з фотографією. Сюрреалісти розглядали фотографію як один з найефективніших засобів виявлення найглибших та найдивовижніших аспектів повсякденного життя. Підкреслення, перш за все, неоднозначності образів, що складають реальність, є одним з головних аспектів цих робіт. Сюрреалістична фотографія не має чітко визначеного стилістичного характеру, оскільки цей засіб використовується відповідно до потреб. Фотографований об'єкт стає таємничим, неоднозначним і зазвичай незрозумілим видінням лише завдяки розуму. Провідними представниками сюрреалізму 1920–1930-х рр. було розроблено фотографічні техніки та впроваджено інноваційні методи фотозйомки, що активно використовуються і на сучасному етапі. Актуальність дослідження полягає в необхідності концептуалізації особливостей формування сюрреалістичної фотографії та теоретизації концепції фотографічного сюрреалізму крізь призму репрезентації образів сучасного урбаністичного простору.

Аналіз досліджень і публікацій. Багатий спадок сюрреалістів, унікальність їх творчого бачення та світовідчуття, що зумовили специфіку ряду сучасних культурно-мистецьких практик викликає стійку увагу закордонних та українських дослідників. Так, наприклад, О. Місяк у статті «Генеза вуличної фотографії в контексті специфіки цифрової доби» [2] аналізує вплив сюрреалізму на жанр вуличної фотографії; виявленню своєрідності поетики «пиктопоезії» Поля Елюара в збірці «Les Mains libres», створеній спільно з М. Реєм присвячено публікацію Ю. Івлевої «Поетика збірки Поля Елюара та Мана Рея «Les Mains libres» [1]; І. Попович у публікації «Метод хронографії в сучасній сюрреалістичній фотографії (на прикладі творчості Едварда Мейбріджа, Ман Рея, Гарольда Едгертона, Етьєна-Жуля Маре, PJ Reptilehouse)» [3] робить акцент на висвітленні окремих методів,

що використовуються в сюрреалістичній фотографії на сучасному етапі та ін. Проте багато аспектів сюрреалістичної фотографії як частини аудіовізуальної культури лишаються невисвітленими і вимагають подальшого осмислення з культурологічних позицій.

Мета статті – виявити особливості сюрреалістичної фотографії ХХ – першої чверті ХХІ ст. та концептуалізувати специфіку репрезентації образів урбаністичного простору крізь призму фотографічного сюрреалізму.

Виклад основного матеріалу. Фотографія народилася та розвивалася як інструмент репрезентації, що характеризується як прикладний механічний вираз, що здатний достовірно передавати фізичні характеристики сфотографованих об'єктів [4, 58]. З виникненням художнього руху сюрреалізм концептуальні можливості фотографічних творів суттєво розширилися.

11 жовтня 1924 р. А. Бретон офіційно вписав сюрреалізм в історію художніх течій, опублікувавши перший Маніфест сюрреалізму, в якому він був визначений як «чистий психічний автоматизм ... диктат думки без регулюючого втручання розуму» [7, 56], який сюрреалісти сприйняли б як можливість художньої творчості. У своєму візуальному аспекті сюрреалізм використовував вільне поєднання тіл та просторів різної, несумісної чи антагоністичної природи [10, 17]. Наслідуючи цю діалектику звільнення від розуму, фотографія незабаром увійшла до репертуару виробничих технологій сюрреалізму. Фотографічні зображення, спочатку наділені передбачуваною вбудованою об'єктивністю, були особливо привабливі з кількох причин: з одного боку, тому що вони забезпечували особливо яскраву симуляцію чуттєвого світу, спотворення яких виглядало як підрив правил самої реальності. З іншого боку, використання фотографії як засобу відтворення уявних світів підривало основні положення камери як механічного ока, яке вловлювало реальність безпосередньо, що спонукало С. Далі заявити, що «ніщо не доведе правильність сюрреалізму так, як фотографія [6, 24].

Фотографія, навіть з її технічними обмеженнями, надала сюрреалістам цілий каталог прийомів для дефаміліаризації реальності: багаторазові експозиції, що поєднували тіла разом із архітектурою, фотографія з тривалою витримкою, зворотний друк, обертання та ін. поєднувалися з роботами, в яких акцент було зосереджено на постановці [5, 53].

Сюрреалістичний рух привніс в дію, рецепцію та художнє створення аудіовізуальних творів революційний погляд, посиливши його як об'єкт мистецтва. У своєму

пошуку чудового, сюрреалісти акцентують увагу на тому, що сам аудіовізуальний твір може бути оновлений засобами його середовища. На сучасному етапі, коли реальність замінюється штучністю, сюрреалістичний кінематограф і фотографія повертається як пророчий об'єкт, як попередник ідеї доповненого та інтерактивного перегляду, спрямованого вторгненням зображень, прикладних елементів та незвичних текстур, що здатні викликати найбільш тривожні асоціації та відчуття.

Усі фотографії, будучи екстраполяціями світу, є сюрреалістичними, це нові реальності, зменшені в масштабі та двовимірні, отримані за допомогою кадра, який переосмислює видиме. І все ж деякі фотографії є більш сюрреалістичними, ніж інші, тому що зображення організовано так, щоб створити той самий парадокс, до якого прагнули художники сюрреалізму. Дослідники називають серед сюрреалістичних методів фотозйомки: подвійну експозицію, монтаж/фотоколаж, соляризацію (так званий ефект Сабатьє), поворот / спотворення кадра, світлографію, фотораму / рентгенографію, та горіння [3, 55].

Як у живописі, так і у фотографії, часто переплітаючись, митці відчували потребу розробляти «незвичайні» техніки, навмисно відірвані від звичних шаблонів, саме для того, щоб підкреслити розрив з минулим. Слідуючи цьому бажанню почати з чистого аркуша (вираз, успадкований від дадаїзму), майже одночасно художники та фотографи розробили або запозичили з минулого різні техніки, які призвели їх до створення робіт, які, хоча й створені дуже різнорідними засобами, мають спільний художній імпульс. Один з найвідоміших майстрів сюрреалізму М. Рей запропонував рейограму: зображення, яке було «фотографічним» у всіх відношеннях, але отримане без використання камери, шляхом розміщення об'єктів безпосередньо на світлочутливій поверхні (наприклад, фотопапір) і таким чином експонування їх світла. Зображення зазвичай отримуються в негативі: ділянки, які не отримали світла, оскільки вони покриті повністю непрозорими об'єктами, здаються білими. Окрім того, митець створив серію «соляризованих» зображень, які сьогодні вважаються емблемами цього історичного авангарду. Соляризація – це фотографічна техніка, що позначає контури форм у негативі, перетворюючи їх на таємничі елементи та створюючи навколо них нитку світла. Процес призводить до інверсії тонів фотографії, роблячи спочатку світлі ділянки темними і навпаки. Це явище відбувається шляхом експонування негативів фотографій. Серед

технік, що найчастіше використовували сюрреалісти – колаж, своєрідний символ сюрреалізму, який дозволяє винаходити реальність, поєднуючи різні зображення. Г. Беллмер увійшов у історію фотографічного сюрреалізму тим, що у 1933 р. створив ляльку, а потім почав фотографувати її в найрізноманітніших позах, створюючи таким чином унікальну та безпомилкову модель.

Окрему увагу привертають фотографії, що здаються сюрреалістичними завдяки обрамленню, без подальших маніпуляцій. Наприклад, роботи Р. Мальтета сповнені іронії, іноді сконструйовані, іноді спіймані на ходу, але завжди дивовижною часткою абсурду, а знімки Р. Сміта характеризуються витонченістю та тонкістю підходів до деталей. Фотографи використовують живописні сюрреалістичні динаміки Р. Маргіта, екстраполюючи їх на фотомистецтво, зокрема: неоднозначність об'єктів (окремі об'єкти, що викликають в пам'яті інші образи, наприклад, на фото Е. Вестона зображено овочі, обриси яких асоціюються з тваринними чи людськими тілами), гра зі зміною відстані (інвертування переднього і заднього планів, об'єднуючи неможливі відстані на одній площині, наприклад, знімки Р. Сміта, зроблені для реклами BMW), зіставлення не пов'язаних один із одним об'єктів (наприклад, Р. Дуано шукає спонтанні сюрреалістичні зіставлення, зафіксовані на льоту під час блукання містом), об'єкти з аномальним функціонуванням або суб'єкти з неадекватною поведінкою (породжує тривогу з моменту, коли вона зраджує очікування реципієнта щодо механізмів, що керують реальністю, наприклад, фотографії Е. Ервітта з тваринами з абсолютно несподіваною поведінкою), гігантські або крихітні об'єкти (цей сюрреалістичний ефект створюється зміною звичайного розміру об'єктів; ця модальність присутня в багатьох знімках Г. Ліста, отриманих за допомогою вмілих крупних планів або зі справді величезними об'єктами), геометрична та ізольована архітектура (засновані на сюрреалістично-метафізичному ефекті ізольованих, порожніх просторів та об'єктів з чистими формами, наприклад, знімки Л. Гіррі – мінімалістичні фотографії з бездоганною композицією, об'єкти яких виглядають відчуженими, тому що вони покинуті та мовчазні) [8].

Поряд із людським тілом, архітектура також грала основну роль у побудові колективної уяви сюрреалізму. Так, наприклад, образи спорожнілого, але дуже реального Парижа, зображені Е. Атже (його фотографії зображують таємничий Париж, що складається з вітрин магазинів, у яких відбиваються перехожі, торгові вивіски та

будівлі), пізніше були схвалені М. Реєм, в той час як змінене сучасне місто стало предметом фотомонтажів А. Табара та ін. [9, 134]. Не меншим впливовим на сучасний розвиток фотографії позначена діяльність Брассаї: фотограф знімав Париж вночі, присвятивши місту знаменитий том фотографій у 1933 р. Прямі, не постпродакшн-зображення надали французькій столиці зовсім інший образ. Також відома серія графіті, які Брассаї фотографує на стінах Парижа, фіксуючи аспект реальності, який перетворює вигляд міста на невідоме місце. З часом фотографічний сюрреалізм розкриває себе потужним виробником архітектурних образів.

У перші десятиліття ХХ ст. фотографи та художники, такі як П. Сітроен, О. Умбер та Е. Блюемфельд, відкрили силу фотоколажу для створення міських какофоній, породжених фрагментацією бачення. Сюрреалізм представив вищий ступінь свободи, де як перцептивний апарат, а й саму зображену реальність було змінено. Отже, хоча навіть саму можливість існування сюрреалістичної архітектури сьогодні заперечують, її фотографічна симуляція виробляла безперервний випуск різючих образів протягом усієї історії, як у колажах, які склали такі архітектори, як Г. Холлйін або К. Браун, так і насамперед у роботах таких фотографів, як Ц. Барбей, Ф. Скотт або Дж. Велсманн, художників, які, перебуваючи за межами дисципліни, вільно поєднують архітектуру з іншими елементами, витягнутими з нашої реальності, щоб створювати зображення, «настільки ж інтелектуально огидні, як і візуально захоплюючі» [10].

Д. Маар у своїй масштабній сюрреалістичній роботі створює фотомонтаж – у її зображеннях завжди присутній подвійний рівень: є щось спокусливе, що поступово стає тривожним; у вуличних фотографіях жахливе є водночас напрочуд людям. І навіть у фотомонтажах є своєрідне потяг або захоплення декоративними надмірностями та вражаючою архітектурою, які часто контрастують із тривожною природою дій її героїв [11].

Сюрреалістичні зображення мають ігровий вимір, але вони також є відображенням соціальних та політичних проблем. Ідеї сюрреалістів мали революційну основу, вони хотіли змінити життя і вважали, що для цього спочатку необхідно запровадити революцію в репрезентації та зображеннях. Таким чином, сюрреалісти повністю усвідомлювали революційну силу фотографії: вони були впевнені, що для досягнення глибоких соціальних та політичних змін необхідно почати з трансформації «бачення».

Цифрова епоха з її досягненнями у техніці

фотоманіпуляції та тривимірного моделювання лише помножила кількість та різноманітність цих ігор, які грають із фотографічною архітектурою сучасного урбаністичного простору. Іноді ці екскурсії у сюрреалізм відбуваються в повному збігу з дисциплінарною архітектурою, наприклад, у фотографічних творах Ф. Шерера, архітектора, який відповідає за візуалізацію багатьох проєктів фірми Herzog & De Meuron, чії архітектурні фікції перетинаються з його фотографічною роботою для De Wylder Vin. Тим часом фотографії, поставлені Б. Прінсеном, співробітником OFFICE Kersten Geers David van Severen, демонструють ту ж волю до розкриття сюрреалістичного виміру реальності, яку можна знайти у таких фотографів, як Е. Атже або А. Кертеш.

Можливості збільшують представники нового покоління художників, які активно приймають сюрреалізм, знаходячи в архітектурі аргумент і каталізатор: деякі з них, такі як Д. Клімчак, використовують фотографічне середовище як засіб для відтворення композицій, споріднених з тими, що знаходяться в мальовничих світах Р. Магрітта та П. Дельво [10]. Інші, наприклад П. Холлінгворт та Л. Шеєр, роблять архітектуру основним елементом антигравітаційних фантазій. Б. Наті у серії фотографій «Жодних прощань, тільки нескінченні прощання» (2012) і «Будинок цього вечора, все моє» (2013) поєднують архітектуру з транспортними засобами і деревами, створюючи зображення, які поєднують у собі візуальну привабливість зі здатністю створювати інтертекстуальні архетипи.

Висновки. Фотографія порушила спосіб засвоєння реальності і, зокрема, одразу заявила про себе як альтернативну пропозицію традиційним інструментам репрезентації, як якісно, так і кількісно. Народився не лише спосіб репрезентації, а й нова мова, здатна оцінювати реальність інакше, ніж малювання. Поява у 1924 р. сюрреалізму, що здійснив величезний вплив на аудіовізуальне мистецтво загалом та фотографію зокрема, підкреслила різноманітність можливостей у прочитанні реальності через фотографічний інструмент. Методи фотозйомки (подвійна експозиція, монтаж / фотоколаж, соляризація / ефект Сабатьє, поворот / спотворення кадра, світлографіка, фоторама / рентгенографія, горіння), а також прийоми сюрреалістичного образотворчого мистецтва, екстрапольовані на фотографію (неоднозначність об'єктів, гра зі зміною відстані, зіставлення не пов'язаних один із одним об'єктів, об'єкти з аномальним функціонуванням або суб'єкти з неадекватною поведінкою, гігантські або крихітні об'єкти,

геометрична та ізолювана архітектура), які розробили М. Рей, Г. Беллмер, Р. Мальтєтр, А. Сміт, Е. Вестон, Е. Ервітт та ін., активно використовують на сучасному етапі. У практиках фотографів ХХІ ст. ідея сюрреалістів щодо революційних трансформацій в репрезентації та зображеннях, зокрема в контексті образів урбаністичного простору, набуває нового звучання завдяки досягненням цифрових технологій.

Література

1. Івлєва Ю. О. Поетика збірки Поля Елюара та Мана Рея «Les Mains libres». *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Філологічні науки*. 2022. № 1(23). С. 36–49.
2. Місяк О. В. Генеза вуличної фотографії в контексті специфіки цифрової доби. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 83–89.
3. Попович І. Метод хронографії в сучасній сюрреалістичній фотографії (на прикладі творчості Едварда Мейбріджа, Ман Рея, Гарольда Едгертона, Етьєна-Жуля Марє, PJ Reptilehouse). *Магістерські дослідження студентів кафедри графічного дизайну Львівської національної академії мистецтв*. 2022. № 6. С. 52–63. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/faculty/design/graphic/pdf/Masters_2022.pdf (дата звернення: 12.05.2025).
4. Albertini S. Il disegno e la rappresentazione fotografica del progetto. 2012. P. 53–111. URL: https://www.politesi.polimi.it/retrieve/a81cb059-f6a2-616b-e053-1605fe0a889a/2012_04_Albertini_Sandrine_06.pdf (дата звернення: 07.05.2025).
5. Berger J. Uses of Photography. In Susan Sontag. *About Looking*. New York: Pantheon, 1978. P. 48–63.
6. Brakowsky P. Surreal. Schwarzsweiss. 2015. No. 105. P. 20–27.
7. Breton A. Manifestoes of Surrealism /translated by Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1972. 317 p.
8. Fotografia e Pittura: il Surrealismo e la ricerca dell'inconscio attraverso nuove tecniche. Saramunari. 2022. URL: <https://saramunari.blog/2022/07/13/fotografia-e-pittura-il-surrealismo-e-la-ricerca-dellinconscio-attraverso-nuove-tecniche/> (дата звернення: 12.04.2025).
9. Fuller J. Atget and Man Ray in the Context of Surrealism. *Art Journal*. 1976. Vol. 36. № 2. P. 130–138.
10. Koldo Lus A. Vers un nouveau Surréalisme. Jim Kazanjian's architectural fantasies / Las fantasías arquitectónicas de Jim Kazanjian. 2018. URL: https://www.academia.edu/36259672/Vers_un_nouveau_Surr%C3%A9alisme_Jim_Kazanjians_architectural_fantasies_Las_fantas%C3%ADas_arquitect%C3%B3nicas_de_Jim_Kazanjian (дата звернення: 14.05.2025).
11. Vitali L. Fotografia e Pittura: il Surrealismo e la ricerca dell'inconscio attraverso nuove tecniche. Saramunari. 2022. URL: <https://saramunari.blog/2022/07/13/fotografia-e-pittura-il-surrealismo-e-la-ricerca-dellinconscio-attraverso-nuove-tecniche/>

2/07/13/fotografia-e-pittura-il-surrealismo-e-la-ricerca-dellinconscio-attraverso-nuove-tecniche/ (дата звернення: 12.05.2025).

References

1. Ivleva, Yu. O. (2022). Poetics of the Collection of Paul Eluard and Man Ray 'Les Mains libres'. *Bulletin of the Alfred Nobel University. Series 'Philological Sciences'*, 1(23), 36–49 [in Ukraine].
2. Misyak, O. V. (2024). Genesis of Street Photography in the Context of the Specifics of Digital Age. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 83–89 [in Ukraine].
3. Popovych, I. (2022). The Method of Chronography in Modern Surrealist Photography (on the example of the work of Edward Muybridge, Man Ray, Harold Edgerton, Etienne-Jules Marais, PJ Reptilehouse). *Master's studies of students of the Department of Graphic Design of the Lviv National Academy of Arts*, 6, 52–63. Retrieved from https://lnam.edu.ua/files/Academy/faculty/design/graphic/pdf/Masters_2022.pdf [in Ukraine].
4. Albertini, S. (2012). Il disegno e la rappresentazione fotografica del Progetto, 53–111. Retrieved from https://www.politesi.polimi.it/retrieve/a81cb059-f6a2-616b-e053-1605fe0a889a/2012_04_Albertini_Sandrine_06.pdf [in Italian].
5. Berger, J. (1978). Uses of Photography. Susan Sontag. In Berger, J. *About Looking*. New York, 48–63 [in English].
6. Brakowsky, P. (2015). Surreal. Schwarzsweiss, 105, 20–27 [in German].
7. Breton, A. (1972). Manifestoes of Surrealism /translated by Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press [in English].
8. Fotografia e Pittura: il Surrealismo e la ricerca dell'inconscio attraverso nuove tecniche. Saramunari. (2022). Retrieved from: <https://saramunari.blog/2022/07/13/fotografia-e-pittura-il-surrealismo-e-la-ricerca-dellinconscio-attraverso-nuove-tecniche/> [in Italian].
9. Fuller, J. (1976). Atget and Man Ray in the Context of Surrealism. *Art Journal*, vol. 36, № 2, 130–138 [in English].
10. Koldo Lus, A. (2018). Vers un nouveau Surréalisme. Jim Kazanjian's architectural fantasies / Las fantasías arquitectónicas de Jim Kazanjian. Retrieved from https://www.academia.edu/36259672/Vers_un_nouveau_Surr%C3%A9alisme_Jim_Kazanjians_architectural_fantasies_Las_fantas%C3%ADas_arquitect%C3%B3nicas_de_Jim_Kazanjian [in Italian].
11. Vitali, L. (2022). Fotografia e Pittura: il Surrealismo e la ricerca dell'inconscio attraverso nuove tecniche. Saramunari. Retrieved from: <https://saramunari.blog/2022/07/13/fotografia-e-pittura-il-surrealismo-e-la-ricerca-dellinconscio-attraverso-nuove-tecniche/> [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 29.04.2025
Отримано після доопрацювання 30.05.2025
Прийнято до друку 06.06.2025

УДК 92.73:316.7:78(477)"20"

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338910

Цитування:

Білий І. В. Трансформація української музичної попкультури крізь призму концепції культурного націоналізму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 94–98.

Білий Ілля Володимирович,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0007-3687-6644>
leevwhite@gmail.com

Bilyi I. (2025). Transformation of Ukrainian Musical Pop Culture Through the Prism of the Concept of Cultural Nationalism. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 94–98 [in Ukrainian].

ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ПОПКУЛЬТУРИ КРІЗЬ ПРИЗМУ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРНОГО НАЦІОНАЛІЗМУ

Мета статті – виявити особливості трансформаційних процесів в українській музичній попкультурі крізь призму концепції культурного націоналізму. **Методологія дослідження.** Застосовано метод наукового узагальнення, функціональний метод, системний метод, завдяки якому українську музичну попкультуру розглянуто в як складну багатоаспектну систему і водночас як підсистему загальної культури та ін. **Наукова новизна.** Досліджено українську музичну попкультуру 2014–2024 рр. крізь призму концепції культурного націоналізму та окреслено особливості характерних для означеного періоду трансформаційних процесів, зумовлених піднесенням національної ідентичності; уточнено поняття «популярна культура» та «музична культура», а також запропоновано визначення поняття «українська музична попкультура»; типологізовано трансформації української музичної популярної культури в контексті активізації культурного націоналізму. **Висновки.** Українська музична попкультура у 2014–2024 рр. зазнала суттєвих трансформацій, перетворившись на середовище популяризації проукраїнських наративів та осмислення важливих для всього українського народу суспільно-політичних питань. Основними каталізаторами змін у середині української музичної популярної культури стали Євромайдан, Революція гідності, анексія Криму, початок Антитерористичної операції на сході України, російсько-українська війна. На сучасному етапі українська музична попкультура характеризується активізацією національної та етнокультурної проблематики, що зумовлено пріоритетним положенням концепції культурного націоналізму в умовах російсько-української війни. Одним із найпоширеніших образів сучасної вітчизняної музичної попкультури є інтелектуал/інтелектуалка з виразною національною ідентичністю, творчість якого/якої здійснює активний вплив на формування світоглядної позиції, національної приналежності, посилення патріотичних почуттів та героїчних прагнень в боротьбі за свободу України.

Ключові слова: українська музична попкультура, трансформаційні процеси, культурний націоналізм, національна ідентичність, російсько-українська війна.

Bilyi Illia, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Transformation of Ukrainian Musical Pop Culture Through the Prism of the Concept of Cultural Nationalism

The purpose of the article is to identify the features of transformation processes in Ukrainian musical pop culture through the prism of the concept of cultural nationalism. **Research methodology.** The method of scientific generalisation, functional method, systemic method was applied, thanks to which Ukrainian musical pop culture was considered as a complex multi-faceted system and at the same time as a subsystem of general cultures. **Scientific novelty.** Ukrainian musical pop culture 2014–2024 was studied through the prism of the concept of cultural nationalism and outlines the features of the transformation processes characteristic of the specified period, caused by the rise of national identity; the concepts of ‘popular culture’ and ‘musical culture’ are clarified, and a definition of the concept of ‘Ukrainian musical pop culture’ is proposed; the transformations of Ukrainian musical popular culture in the context of the activation of cultural nationalism are typified. **Conclusions.** Ukrainian musical pop culture in 2014–2024 underwent significant transformations, becoming an environment for the popularisation of pro-Ukrainian narratives and the understanding of socio-political issues important for the entire Ukrainian people. The main catalysts for changes within Ukrainian musical popular culture were Euromaidan, the Revolution of Dignity, the annexation of Crimea, the beginning of the Anti-Terrorist Operation in eastern Ukraine, and the Russian-Ukrainian war. At the present stage, Ukrainian musical pop culture is characterised by the intensification of national and ethnocultural issues, which is due to the priority position of the concept of cultural nationalism in the conditions of the Russian-Ukrainian war. One of the

most common images of modern domestic musical pop culture is an intellectual with a distinct national identity, whose work has an active influence on the formation of a worldview, national identity, strengthening patriotic feelings and heroic aspirations in the struggle for the freedom of Ukraine.

Keywords: Ukrainian pop culture, transformational processes, cultural nationalism, national identity, Russian-Ukrainian war.

Актуальність теми дослідження. Українська музична попкультура – складна багатоаспектна система, еволюція якої безпосередньо пов'язана з напрямками розвитку українського суспільства та тенденціями сучасного соціокультурного простору. Серед інших впливів, що здійснює музична попкультура на соціум, на сучасному етапі чи не найбільше активізується вплив на формування і посилення відчуття групової та індивідуальної національної ідентичності, що зумовлено складною внутрішньо- та зовнішньополітичною ситуацією в Україні. Утвердженню та посиленню національної ідентичності сприяє культурний націоналізм, відповідно до специфіки якого відбувається сенсово-змістове наповнення конкретних форм її мистецького вираження. У цьому контексті актуальним вбачається дослідження особливостей трансформаційних процесів української музичної попкультури крізь призму концепції культурного націоналізму.

Аналіз досліджень і публікацій. На сучасному етапі музична попкультура є одним із перспективних напрямів дослідження українських науковців, а інтерес до багатьох аспектів її проявів з боку представників різних галузей знань, в тому числі й культурологів, протягом останнього десятиліття помітно зростає.

Вдалу спробу прослідкувати трансформацію понять масової культури, попкультури і тих мистецьких жанрів, які є їхніми складовими, у науковому дискурсі XIX–XXI ст. здійснює Н. Самікова в статті «Масова культура та соціокультурні тенденції XXI століття: взаємозв'язок та реалізація (на прикладі окремих зразків попмузики)» [13]. Проблематиці єдності етнокультурних та масових реалій музичної культури в просторі сучасного культуротворення присвячена публікація С. Кислої «Діалог етно- та попкультури і музичному мистецтві XX–XXI століть» [5]. Проблематику сучасного розуміння масового музичного мистецтва як феномену індустрії в умовах глобалізації культури XXI ст. розглядає С. Жихарева [4].

В окремих дослідженнях та публікаціях частково розглянуто деякі аспекти проблематики формування національної ідентичності засобами музичної попкультури. Так, наприклад, А. Бурлака у статті «Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції

культурної ідентичності» [2] розглядає місце і значення української естрадної пісні в соціокультурному житті українського народу, а також аналізує вимоги до сучасної української естрадної пісні як соціокультурного феномену. Деякі особливості сучасних українських естрадних пісень як літопису повномасштабного російського вторгнення на українські землі та специфічного засобу медіаборотьби розглядає А. Попова у науковій публікації «Сучасні естрадні пісні як засіб боротьби: українські реалії» [11]. Проте загалом питання лишається недостатньо висвітленим.

Мета статті – виявити особливості трансформаційних процесів в українській музичній попкультурі крізь призму концепції культурного націоналізму.

Виклад основного матеріалу. Музика виконує багато функцій в буденному житті людини, а іноді бере на себе допоміжні ролі. Коли феномен музики розглядається в соціальному контексті, його можна визначити як певну художню область, що завершує багато цінних елементів у соціумі. Сучасна музика вирізняється суттєвою стильовою та жанровою розмаїттю, включає в себе елементи різноманітних культур і зосереджена на самовираженні та новаторстві. З розвитком засобів масової інформації музична попкультура поступово стала важливою частиною сучасного суспільства, а її жанри, від року і хіп-хопу до попмузики являють собою різноманітні культурні цінності та дух часу.

Експлікація поняття «українська музична попкультура» передбачає уточнення понять «популярна культура» та «музична культура».

Як стверджують науковці, «попкультура» – складний аналітичний та критичний термін, основним значенням якого для культурної теорії було розширення кола текстів та практик, що вивчаються і досліджуються в межах гуманітарних наук [15, 630]. Найбільш поширене трактування терміна «попкультура» ототожнює його з розвагами, що виробляються через комерційні медіа (телебачення, кіно, музична індустрія та ін.), мають економічний та технологічний потенціал для охоплення великої, демографічно різноманітної та географічно розсіяної аудиторії (популярність у цьому випадку вимірюється моделями споживання). Натомість з погляду

виробництва популярна культура – це те, що «народ» створює або робить для себе. Це визначення досить тісно узгоджується з антропологічним визначенням культури як «практик повсякденного життя» або народної культури, пов'язаної з певними спільнотами. Водночас обидва ці визначення трактують популярну культуру як простір різноманітної та експансивної діяльності. С. Русаков наголошує на орієнтації попкультури, основою якої є естетика повсякденності, а засобами трансляції – сучасні медіа, на створення відповідної потребам людини форми і здатності не лише «актуалізувати традиційні смисли культури, оновлюючи їх, але й адаптувати для розуміння складні наукові світоглядні парадигми сучасного буття» [12, 326]. Як «репрезентативна культура», попкультура передає і забезпечує фундаментальний контекст сенсу і значущості, формуючи центральний ресурс соціальної інтеграції через системи культурних символів [14, 34].

Музичну культуру зазвичай розуміють як широке явище, унікальну систему, засобами якої в суспільстві відбувається обмін і споживання «музичних цінностей, створених і виконаних композицій», а в цілому відноситься «усе, що має будь-який стосунок до музики: музичні заставки до телепередач і бій курантів, спортивні марші й музика для інтенсифікації виробничого процесу тощо» [9, 38]. Вітчизняні дослідники І. Кутняк та І. Околович пропонують трактувати українську музичну культуру як «усе, що надбане у сфері музики як виді мистецтва і формі суспільної свідомості етнічною спільнотою та окремою особистістю (етнофором) на теренах України та поза її межами (в діаспорі)» [7, 198]. На думку І. Бондар, «сучасна музика створила особливий простір репрезентації різних культурних стилів, і, будучи сферою об'єктивування культури, є ефективним механізмом, що впливає через естетичну свідомість на самоідентифікацію людини» [1, 3]. Цілком погоджуючись з такими визначеннями, у власному дослідженні розглядаємо українську музичну популярну культуру як надбання у сфері популярної музики – синтезі західних музичних традицій попкультури і української національної специфіки, що сформувалася в умовах специфічного соціокультурного тла та сучасної національної ситуації – та формі свідомості українського соціуму.

Українська музична попкультура характеризується: запозиченням елементів американської та європейської музичної

попкультури; розвитком культурних традицій української музики в історичній ретроспективі і донині; злиттям з естетичною свідомістю сучасного українського суспільства.

Музична попкультура впливає на формування та посилення відчуття національної ідентичності – «осмисленої приналежності до певного суспільства, наслідком встановлення якої є ототожнення людиною себе з певною мовою, традиціями, історією, релігією та культурними особливостями» [10, 52]. Власне формування національної ідентичності апіорі передбачає наявність впливу «процесів культурації (участі особи в символічній культурі: традиціях, віруваннях, мистецтві й історії) та соціалізації (засвоєння певної системи знань, норм і цінностей, поведінки в певному суспільстві)» [6, 65]. У контексті трансформаційних процесів української музичної попкультури останнього десятиліття доцільно звернутися до концепції культурного націоналізму, що позиціюється як «ефективна світоглядна позиція творців національної культури, котра культивує й утверджує національну ідентичність (ширше – національну ідею), дає підстави для її істинної інтерпретації та художнього вираження» [8, 216].

Трансформаційні процеси в українській музичній попкультурі 2014-2024 рр. – це наслідки тривалого опосередкованого антиукраїнського культурного терору, що наприкінці 2000-х рр. – в перші роки 2010-х рр. реалізувався засобами популяризації російськомовного музичного продукту, штучного створення умов, за яких україномовний контент музичної попкультури позиціювався як такий, що створений для невеликої кількості реципієнтів, а отже некомерційний.

Посилення диктату східного сусіда в насадженні проросійських наративів, мови, культури, традицій та ін. при створенні умов для утистки української культури, зумовило процес формування самосвідомості української нації, реновації багатого національного спадку. Зі змінами соціокультурного стану суспільства протягом 2014-2024 рр. культурний націоналізм набуває величезну аудиторію, актуалізуючи при цьому нові напрями в музичній популярній культурі.

З початку російсько-української війни (з 2014 р.) у вітчизняній музичній попкультурі відбуваються важливі трансформаційні процеси, що пов'язані з питаннями національної приналежності, самоідентифікації та ідентичності. Досить умовно можна поділити їх за спрямуванням на два типи:

- внутрішні: зміни всередині музичної попкультури, зумовлені подіями сучасного українського соціокультурного простору, що пов'язані з творчими, виробничими та організаційними аспектами;

- зовнішні: зміни, що здійснюють цілеспрямований вплив на потенційного реципієнта в контексті тенденцій культурного націоналізму.

До першого типу можна віднести:

- зміну мови як самого музичного продукту (пісні), так і мови проведення концертів, конкурсів, фестивалів, аудіовізуальних продуктів, мови комунікації у традиційних та нових медіа;

- зміну наративу (зазвичай виражається у появі нового тематичного спрямування творчості музикантів чи співаків, наприклад, висвітлення подій на Євромайдані та під час Революції Гідності; анексії Криму, початку Антитерористичної операції на Донбасі, окремих подій російсько-української війни та ін.).

До другого типу належить створення представниками сучасної української музичної попкультури аудіального (пісня) або аудіовізуального продукту (відеокліп), спрямованого на формування індивідуальної чи групової національної ідентичності, посилення героїко-патріотичних настроїв, підтримку бойового духу, протидію проросійським медіавпливам та ін.

На відміну від першого типу, який характерний для всього досліджуваного періоду, вирізняючись активізацією на початку, у зв'язку з внутрішньополітичними подіями 2014 р., та починаючи з 2021 р., як реакція на можливу збройну агресію з боку Росії, другий тип трансформацій української музичної попкультури виникає як наслідок початку повномасштабного воєнного вторгнення російських військ на українські землі і характерним для 2022–2024 рр.

Так, наприклад, протягом 2015–2018 рр. у музичній попкультурі України активізується напрям, в основі якого піднесення національної основи та її органічний синтез з провідними західними тенденціями популярної культури, що отримало виявлення в ряді новаторських продюсерських проєктів. Серед інших назовемо: музичний гурт «KAZKA» (продюсер – Ю. Ніккітін, вокалістка – О. Заріцька, сопілкар – Д. Мазуряк, мультиінструменталіст – М. Будах); гурти «ДахаБраха» (продюсер В. Троїцький) та «ZITKANİ» (фронтвумен В. Левченко). Дослідники також наголошують на тому, що події Революції гідності посприяли появі

полярних тенденцій: «звернення до національних традицій, зокрема до автентичної пісенної культури в пошуку нової української ідентичності (це отримало вираження в різноманітних експериментальних переважно жанрово-стильових формах) та українізації трендів західної музичної естради» [3, 98], показовими прикладами яких є творчість гуртів «Воплі Відоплясова», Ot Vinta, Kozak System, Lemko Bluegrass Band, Тапас Чубай, «Правиця», ANTONINA Project, ONUKA, Go_A, «Гуляйгород GG», Христина Соловій, Іванка Червінська та ін.

Висновки. Українська музична попкультура у 2014–2024 рр. зазнала суттєвих трансформацій, перетворившись на середовище популяризації проукраїнських наративів та осмислення важливих для всього українського народу суспільно-політичних питань. Основними каталізаторами змін в середині української музичної популярної культури стали Євромайдан, Революція гідності, анексія Криму, початок Антитерористичної операції на сході України, російсько-українська війна.

На сучасному етапі українська музична попкультура характеризується активізацією національної та етнокультурної проблематики, що зумовлено пріоритетним положенням концепції культурного націоналізму в умовах російсько-української війни. Одним із найпоширеніших образів сучасної вітчизняної музичної попкультури є інтелектуал / інтелектуалка з виразною національною ідентичністю, творчість якого/якої здійснює активний вплив на формування світоглядної позиції, національної приналежності, посилення патріотичних почуттів та героїчних прагнень в боротьбі за свободу України.

Література

1. Бондар І. М. Естетичні новації сучасної української музики як вияв світовідчуття людини кінця ХХ – початку ХХІ століть : дис. кандидата філософських наук: 09.00.08. Київ, 2014. 190 с.
2. Бурлака А. В. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. Вип. (41). С. 43–51. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276688>.
3. Бурлака А. В. Українська естрадна пісня в сучасній масовій художній культурі : кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису : дисертація ... доктора філософії: 034 «Культурологія» / Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2023. 194 с.
4. Жихарева Є. М. Масове музичне мистецтво як феномен індустрії в умовах глобалізації культури ХХІ століття. *Професійна мистецька*

освіта і художня культура: виклики ХХІ століття : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 14–15 квітня 2016 року, м. Київ. С. 368–375.

5. Кисла С. В. Діалог етно- та попкультури і музичному мистецтві ХХ – ХХІ століть. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54). С. 103–106.

6. Кузьменко О. Кіно як інструмент формування національної ідентичності. *Український контент*. Kultura Wschodniosłowiańskie – Oblicza I Dialog. 2012. Т. II. Р. 65–75.

7. Кутняк І., Околович І. Українська музична культура в мистецько-освітньому просторі ХХ–ХХІ ст. *Молодий вчений*. 2019. № 8 (72). С. 198–201.

8. Марочканіч І. Культурний імперіалізм і культурний націоналізм: пролегомени до експлікації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 12. С. 213–217.

9. Негребецька О. Ціннісний контекст музичної культури. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Педагогічні науки*. 2012. Вип. 107(2). С. 38–45.

10. Павліченко Є. О. Репрезентація національної ідентичності в сучасній візуальній культурі : дисертація ... доктора філософії: 034 «Культурологія» / Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2024. 176 с.

11. Попова А. Б. Сучасні естрадні пісні як засіб боротьби: українські реалії. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Київ : КНУКіМ., 2020. С. 43–45.

12. Русаков С. С. Масова та популярна культура: спільне та відмінне. *Гілея* : науковий вісник. 2011. Вип. 49. С. 326–331.

13. Самікова Н. Масова культура та соціокультурні тенденції ХХІ століття: взаємозв'язок та реалізація (на прикладі окремих зразків поп-музики). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 1 (50). С. 21–35.

14. Göttlich U. Wie repräsentativ kann populäre Kultur sein? Die Bedeutung der Cultural Studies für die Populärkulturanalyse, in: ders. C. Albrecht/W. Gebhardt (Hg.): Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung durch die Cultural Studies, 2002, 33–51.

15. Szeman I. Pop Culture. Bloomsbury Handbook to Literary and Cultural Theory. 2018. 800 p.

References

1. Bondar, I. M. (2014). Aesthetic Innovations of Modern Ukrainian Music as a Manifestation of a Person's Worldview of the Late 20th – Early 21st Centuries. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Burlaka, A. V. (2023). Modern Ukrainian Pop Song as a Means of Transmitting Cultural Identity. *Issues of Cultural Studies*, (41), 43–51 [in Ukrainian].

3. Burlaka, A. V. (2023). Ukrainian Pop Song in Modern Mass Artistic Culture. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

4. Zhykhareva, E. M. (2016). Mass Musical Art as a Phenomenon of the Industry in the Conditions of Globalisation of Culture of the 21st Century. Professional Art Education and Artistic Culture: Challenges of the 21st Century. Materials of the II International Scientific and Practical Conference. April 14–15, 2016. Kyiv, pp. 368–375 [in Ukrainian].

5. Kysla, S. V. (2018). Dialogue between Ethno- and Pop Culture and Musical Art of the 20th–21st Centuries. *Young Scientist*, 2 (54), 103–106 [in Ukrainian].

6. Kuzmenko, O. (2012). Cinema as a Tool for Forming National Identity. *Ukrainian Content. Kultura Wschodniosłowiańskie – Oblicza I Dialog*, II, 65–75 [in Ukrainian].

7. Kutniak, I., & Okolovych, I. (2019). Ukrainian Musical Culture in the Artistic and Educational Space of the 20th–21st Centuries. *Young Scientist*, 8 (72), 198–201 [in Ukrainian].

8. Marochkanych, I. (2015). Cultural Imperialism and Cultural Nationalism: Prolegomena to Explication. *Current Issues of Humanities*, 12, 213–217 [in Ukrainian].

9. Nehrebetska, O. (2012). Valuable Context of Musical Culture. Scientific notes of the Volodymyr Vynnychenko Kirovohrad State Pedagogical University. Series: Pedagogical sciences, 107(2), 38–45 [in Ukrainian].

10. Pavlichenko, E. O. (2024). Representation of National Identity in Modern Visual Culture. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

11. Popova, A. B. (2020). Modern Pop Songs as a Means of Struggle: Ukrainian Realities. Materials of the International scientific-practical conference 'Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturalological'. Kyiv, 43–45 [in Ukrainian].

12. Rusakov, S. S. (2011). Mass and Popular Culture: Common and Distinctive. *Gileya*, 49, 326–331 [in Ukrainian].

13. Samikova, N. (2021). Mass Culture and Socio-Cultural Trends of the 21st Century: Interrelation and Implementation (on the example of individual samples of pop music). *Journal of the Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Academy of Music*, 1 (50), 21–35 [in Ukrainian].

14. Göttlich, U. (2002). Wie repräsentativ kann populäre Kultur sein? Die Bedeutung der Cultural Studies für die Populärkulturanalyse, in: ders. C. Albrecht/W. Gebhardt (Hg.): Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung durch die Cultural Studies. pp. 33–51 [in German].

15. Szeman, I. (2018). Pop Culture. Bloomsbury Handbook to Literary and Cultural Theory [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.05.2025
Отримано після доопрацювання 06.06.2025
Прийнято до друку 16.06.2025

УДК 316.647.3

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338911

Цитування:

Бондаренко О. О. Трансформація ціннісних орієнтацій українського суспільства в контексті соціокультурних змін початку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 99–106.

*Бондаренко Олег Олександрович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0004-3503-9850>
dkr3124.obondarenko@dakkkim.edu.ua*

Bondarenko O. (2025). Transformation of Value Orientations in Ukrainian Society in the Context of Socio-Cultural Changes at the Beginning of the 21st Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 99–106 [in Ukrainian].

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета дослідження – проаналізувати трансформацію ціннісних орієнтацій українського суспільства на початку XXI століття з урахуванням соціокультурних чинників: війни, цифровізації, глобалізації та розвитку громадянського суспільства. **Методологічна основа.** Дослідження базується на міждисциплінарному підході, який інтегрує культурологічний, соціологічний, філософський та психологічний аналіз ціннісних орієнтацій. Використано теоретичні моделі Ш. Шварца щодо універсальних типів цінностей, що дозволяють ідентифікувати динаміку зсувів у ціннісній системі суспільства. Методологія також спирається на теорію модернізації Р. Інглгарта, яка підкреслює перехід від матеріалістичних до постматеріалістичних цінностей у контексті демократичного розвитку. Особливу увагу приділено концепціям цифрової культури М. Кастельса, які розкривають роль мережевих і віртуальних комунікацій у формуванні множинних ідентичностей та ціннісних моделей. Аналітичні методи включають контент-аналіз соціокультурних практик, порівняльний аналіз результатів соціологічних досліджень, а також якісні інтерв'ю й етнографічні спостереження, що дозволяють дослідити вплив сучасних викликів — війни, цифровізації, глобалізації — на трансформацію ціннісних орієнтацій українського суспільства. **Наукова новизна** полягає в комплексному міждисциплінарному аналізі трансформації ціннісних орієнтацій українського суспільства в умовах соціокультурних змін початку XXI століття, з урахуванням впливу війни, цифровізації, глобалізаційних процесів і змін у системі гуманітарного знання. **Висновки.** Ціннісні орієнтації українського суспільства зазнають багатовимірної трансформації, що відображає адаптацію до нових соціокультурних реалій. Освітні, культурні та цифрові інститути відіграють ключову роль у стабілізації та оновленні ціннісної парадигми, що є основою національної ідентичності.

Ключові слова: ціннісні орієнтації, культурна ідентичність, соціокультурні трансформації, цифрова культура, громадянське суспільство, Україна.

Bondarenko Oleh, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Transformation of Value Orientations in Ukrainian Society in the Context Of Socio-Cultural Changes at the Beginning of the 21st Century

Purpose of the study. To analyze the transformation of value orientations in Ukrainian society at the beginning of the 21st century, considering sociocultural factors such as war, digitalization, globalization, and civil society development. **Methodological basis.** The study employs an interdisciplinary approach combining cultural studies, sociology, philosophy, and psychology to analyze value orientations. It utilizes the theoretical frameworks of Shalom Schwartz, enabling identification of universal value types and tracing their transformations in society. The methodology also draws upon Ronald Inglehart's modernization theory, highlighting the shift from materialist to post-materialist values. The research incorporates Manuel Castells' concepts of digital culture, revealing the impact of network communications on the formation of multiple identities. Analytical methods include content analysis of sociocultural practices, comparative analysis of sociological surveys, as well as qualitative interviews and ethnographic observations, which facilitate the exploration of the effects of war, digitalization, and globalization on the value orientations of Ukrainian society. **The scientific novelty** lies in the comprehensive interdisciplinary analysis of the transformation of value orientations in Ukrainian society under the conditions of sociocultural changes in the early 21st century, taking into account the impact of war, digitalization, globalization processes, and shifts in the system of humanitarian

knowledge. **Conclusions.** Value orientations in Ukrainian society undergo multidimensional transformation reflecting adaptation to new sociocultural realities. Educational, cultural, and digital institutions play a key role in stabilizing and renewing the value paradigm, forming the basis of national identity.

Keywords: value orientations, cultural identity, sociocultural transformations, digital culture, civil society, Ukraine.

Актуальність теми дослідження. У першій чверті ХХІ століття українське суспільство зазнає глибоких соціокультурних трансформацій, зумовлених війною, переосмисленням національної ідентичності, активізацією громадянського суспільства, цифровізацією й глобальними викликами. У цьому процесі ключову роль відіграє система ціннісних орієнтацій, яка не лише відображає історичну пам'ять і культурну спадщину, а й трансформується відповідно до нових соціальних реалій. Цінності дедалі частіше постають не як усталені нормативи, а як динамічні структури, що виявляють здатність суспільства до адаптації, спротиву, самоорганізації та відновлення в умовах багатовимірної кризи.

Особливої ваги ця проблематика набуває в умовах повномасштабної війни, яка стала каталізатором глибокого ціннісного зрушення. Як зазначає Ж. Денисюк, цифрове середовище перетворюється на простір репрезентації нових сенсів, де меметичність і візуальна культура сприяють формуванню актуальних соціокультурних наративів [4, 13–19]. У свою чергу, В. Волинець наголошує, що сучасне цифрове мистецтво дедалі активніше переосмислює культурні архетипи, конструюючи нову мову візуалізації ціннісної ідентичності [3, 16–18]. У цьому контексті культура виступає не лише як простір збереження традицій, а й як середовище інноваційної трансляції смислів, здатних консолідувати суспільство у критичні історичні моменти.

З огляду на це, особливого значення набуває аналіз трансформаційних процесів у сфері ціннісних орієнтацій, що не тільки відображають глибину суспільних змін, а й визначають нові механізми ідентифікації. Цей процес охоплює різні рівні соціальної реальності — від особистісного до національного, від локальних практик до глобальних контекстів. Його осмислення є важливим кроком для розуміння культурної стійкості та стратегічного бачення розвитку українського суспільства на засадах солідарності, відповідальності та творчої рефлексії.

Окрему увагу слід приділити ролі цифрової культури, яка сьогодні формує нові ціннісні моделі, естетичні коди та практики

медіаспоживання. Як зауважує М. Кастельс, у добу мережевого суспільства «ідентичності формуються не лише на основі традицій, а й у процесі взаємодії в цифрових просторах» [12, 7]. Така взаємодія сприяє виникненню множинних, контекстуально зумовлених ідентичностей, репрезентованих через спільні символічні коди, які циркулюють у віртуальному середовищі. Відтак цифрова культура є не просто каналом трансляції нових цінностей, а простором їх генерації, конструювання й закріплення в масовій свідомості.

Отже, дослідження трансформації ціннісних орієнтацій українського суспільства в умовах соціокультурних зрушень початку ХХІ століття має не лише теоретичну, а й прикладну значущість. Воно дозволяє зафіксувати ключові тенденції й водночас запропонувати інструменти для формування ефективної культурної політики, розвитку національної ідентичності та громадянської свідомості.

В умовах гібридної війни, інформаційної агресії та культурної турбулентності особливої ваги набуває усвідомлення ціннісних засад соціального буття. Культурна, інформаційна та військова безпека України безпосередньо залежить від здатності суспільства до консолідації на основі спільних цінностей. Саме тому дослідження трансформацій ціннісних орієнтацій має стати основою для критичного осмислення шляхів подальшого розвитку українського соціуму.

Аналіз досліджень і публікацій. У вітчизняному гуманітарному дискурсі ціннісна проблематика посідає вагоме місце, що підтверджується міждисциплінарними дослідженнями у сфері культурології, соціології та психології. Особливу увагу вчені приділяють ролі цінностей як чинника культурної ідентичності та соціальної згуртованості в умовах сучасних викликів.

У дослідженні, присвяченому взаємозв'язку культурної стабільності та ціннісної структури, наголошується на тому, що цінності виконують роль «детермінант культурного розвитку», формуючи масову свідомість і забезпечуючи адаптацію суспільства до умов глобалізації та війни [2].

У роботі, що аналізує кризові явища в соціумі, звертається увага на трансформацію

ціннісних орієнтацій молоді, яка виявляє здатність до психологічної адаптації й соціальної інтеграції завдяки зміщенню ціннісних пріоритетів [1]. На основі моделі базових цінностей Ш.Шварца проведено емпіричне дослідження, у якому представлено структуру ієрархії цінностей української молоді, зокрема під впливом поєднання традиційних і модерністських установок у культурному просторі [10].

Погляд на цінності як на багаторівневий механізм соціального розвитку представлено в науковій праці, де підкреслено їхню роль у забезпеченні соціальної цілісності та міжособистісної взаємодії в умовах соціокультурної турбулентності [9].

У контексті цифрових трансформацій цінностей увагу дослідників привертає меметична природа цифрової комунікації. Зокрема, підкреслюється, що меми, як компактні носії смислів, формують нові ціннісні структури відповідно до логіки фрагментарної свідомості [4].

Отже, сучасна українська гуманітаристика засвідчує зростання інтересу до проблеми ціннісних орієнтацій як стратегічного ресурсу національного розвитку, що дозволяє пояснити механізми ідентифікації, мобілізації та адаптації в умовах гібридної реальності. У центрі наукового пошуку перебуває не лише теоретичне осмислення цінностей, а й практичне розуміння їхньої динаміки та функцій у культурному просторі України.

Мета дослідження – проаналізувати трансформацію ціннісних орієнтацій українського суспільства на початку XXI століття з урахуванням соціокультурних чинників: війни, цифровізації, глобалізації та розвитку громадянського суспільства.

Виклад основного матеріалу. Ціннісні орієнтації як об'єкт міждисциплінарного вивчення становлять інтерес для культурології, соціології, філософії, психології та антропології. У культурологічному вимірі вони розглядаються як ядро культурної ідентичності, фундамент колективної свідомості, що визначає пріоритети, мотивацію і способи взаємодії індивідів у соціумі.

У гуманітарному дискурсі поняття «цінності» (від лат. *valere* – «бути вартісним») посідає центральне місце як у теоретичних, так і у прикладних дослідженнях, адже ціннісні орієнтації виступають фундаментом формування соціокультурної ідентичності та колективної свідомості. Вітчизняні культурологи та соціологи звертають особливу

увагу на роль цінностей у контексті сучасних трансформацій, зокрема під впливом глобальних викликів і збройного конфлікту. Так, О. Висоцький трактує цінності як «детермінанти культурного розвитку», наголошуючи на їхній ключовій ролі у формуванні масової свідомості та підтриманні соціальної стійкості, особливо в умовах війни й посиленої глобалізації [2, 20]. Аналізуючи соціальні потрясіння, В. та Л. Банахи досліджують трансформацію ціннісних орієнтацій молоді в кризових умовах, акцентуючи увагу на зміні пріоритетів та адаптивних механізмів, що забезпечують соціальну інтеграцію та психоемоційну стійкість молодого покоління [1, 14–15]. Із застосуванням теоретичної моделі базових цінностей Ш.Шварца, О.Чмир здійснює емпіричне дослідження структури ціннісної ієрархії української молоді, висвітлюючи особливості формування ціннісних систем у сучасному культурному просторі, що відзначається взаємодією традиційних і модерних культурних впливів [10, 76–82]. С.Саяпіна та І.Боженко розглядають ціннісні орієнтації як багатовимірні механізми, що формують соціальний розвиток особистості, сприяють консолідації суспільства та є базисом для міжособистісної взаємодії в умовах соціокультурних змін [9, 54–59]. Таким чином, у сучасній українській гуманітаристиці цінності розглядаються не просто як абстрактні ідеали, а як живі, динамічні інструменти, що визначають як індивідуальні життєві стратегії, так і колективні соціокультурні процеси в умовах постконфліктної трансформації та глобальної турбулентності.

Згідно з теорією базових цінностей Ш.Шварца, цінності є універсальними мотиваційними цілями, які відображають основні людські потреби та відрізняються за характером і змістом. Він виділяє десять основних типів цінностей, організованих у структуру двох протилежних вимірів: відкритість до змін проти консерватизму та самоствердження проти спрямованості на колектив. Ця модель дає змогу аналізувати динаміку ціннісних орієнтацій у різних культурах, зокрема в Україні, з урахуванням соціальних та історичних трансформацій [16].

Перехід до осмислення сучасного контексту обумовлений необхідністю врахування змін, які відбулися в українському суспільстві на початку XXI століття. Соціокультурні зрушення, спричинені війною, глобалізацією, цифровізацією та реформами,

вплинули не лише на політичну чи економічну сферу, а й суттєво трансформували ціннісні уявлення громадян.

Сучасні соціокультурні зміни в Україні супроводжуються глибокою трансформацією ціннісних орієнтацій, що безпосередньо впливає на стан національної ідентичності. За словами Н. Лазарович, ціннісна криза виступає ключовим чинником деструкції колективної ідентичності, позбавляючи суспільство стабільних смислів і орієнтирів. Вона підкреслює, що криза ідентичності проявляється у втраті традиційних культурних орієнтирів, невизначеності соціальних ролей та множинності ціннісних систем, що формують гібридний і амбівалентний характер українського ціннісного поля початку XXI століття [7, 34–35].

Особливу роль у процесі трансформації відіграють історичні чинники, зокрема посттоталітарна та постколоніальна спадщина, які ускладнюють формування модерного ціннісного консенсусу та національної ідентичності. Внаслідок цього ціннісний ландшафт України набуває специфічних рис, пов'язаних із суперечливістю традиційних і модерних тенденцій. Таким чином, соціокультурні зміни в країні відбуваються у контексті складної взаємодії історичних викликів і сучасних трансформацій, що впливають на формування ціннісних орієнтацій і визначають напрямки розвитку українського суспільства [7, 36–38].

Значний внесок у розвиток методологічного апарату сучасної культурології зробили вітчизняні дослідники. Зокрема, О. Овчарук підкреслює, що цінності в культурному просторі виступають не лише як смислові орієнтири, що формують індивідуальну ідентичність, а й як засоби структурного упорядкування культури. Вони забезпечують інтеграцію особистості у систему соціокультурних координат, сприяють трансляції традицій та адаптації до нових соціальних викликів. Цінності, за О. Овчарук, мають подвійне значення: з одного боку, вони слугують внутрішнім мотиваційним механізмом людської поведінки, а з іншого — виступають основою для формування світоглядної позиції, громадянської активності та культурної ідентичності [8, 64–66]. Такий підхід дозволяє розглядати цінності не лише як результат індивідуального вибору, а як глибоко вкорінені елементи культурної матриці суспільства.

У контексті цифрової культури особливу увагу привертає процес трансформації

традиційних цінностей під впливом нових комунікаційних середовищ. У віртуальному просторі відбувається переосмислення і адаптація усталених культурних норм до умов гібридної, візуально насиченої та швидкоплинної комунікації. Ціннісні орієнтири все частіше виражаються через символічні форми, характерні для цифрових платформ, зокрема через меми, які виконують роль носіїв соціальних смислів і здатні впливати на формування колективного уявлення про реальність. Таким чином, цифрові практики стають не лише інструментом обміну інформацією, а й чинником конструювання нових моделей ціннісного сприйняття.

У продовження цього в дослідженні Ж. Денисюк аналізує меметичність цифрової комунікації як один із ключових механізмів формування нових ціннісно-смислових структур. Вона підкреслює, що меми як культурні одиниці передають соціально значущі смисли в компактній і емоційно насиченій формі, що відповідає логіці кліпової свідомості та фрагментарності сучасного культурного досвіду [4, 16]. Отже, цифрова культура стає простором не лише для трансляції, а й для трансформації базових ціннісних орієнтацій.

Висловлене твердження про важливість врахування візуального та технологічного факторів у сучасних мистецьких проєктах, пов'язаних із NFT, блокчейном і цифровим мистецтвом, є особливо актуальним і відображає ключові тенденції розвитку культурного простору XXI століття [2; 6]. Сучасні цифрові технології радикально змінюють традиційне розуміння мистецтва, розширюючи його межі та створюючи нові можливості для творчості й комунікації. Зокрема, NFT (невзаємозамінні токени) виступають як інноваційний інструмент у цифровому мистецтві, який поєднує в собі естетичні, економічні та технологічні аспекти.

Ці технології відкривають митцям можливість створювати унікальні цифрові твори, що підтверджуються надійними механізмами авторства та права власності через блокчейн. Це забезпечує прозорість транзакцій, запобігає підробкам і підвищує довіру з боку колекціонерів та інвесторів. Крім того, NFT та блокчейн-платформи сприяють формуванню глобального ринку цифрового мистецтва, де митці можуть безпосередньо взаємодіяти з аудиторією, обмінюватися творами та отримувати винагороду без посередників [2; 6]. Водночас такі проєкти

стимулюють появу нових естетичних парадигм, що виникають на перетині культури, економіки та технологій, що трансформують уявлення про цінність, оригінальність і сприйняття мистецтва у цифрову епоху.

Аналіз ціннісних орієнтацій у культурологічному вимірі вимагає комплексного підходу, який поєднує універсальні моделі ціннісної еволюції з урахуванням унікальних національно-культурних чинників. Особливу увагу слід приділяти таким аспектам, як вплив війни, цифрових трансформацій, освітніх реформ та інституційних змін, а також травматичний досвід, боротьба за суб'єктність і оновлення наративів ідентичності. Поєднання класичних теоретичних концепцій із сучасними методологіями дає змогу всебічно осмислити складну та динамічну природу ціннісних змін в українському суспільстві. Вивчення трансформації ціннісних орієнтацій у сучасному українському суспільстві потребує врахування різних теоретичних підходів, що дозволяють розглянути цей процес у багатовимірному культурологічному та соціальному контексті.

Одним із ключових теоретиків культурної ідентичності є С. Холл, який наголошує, що ідентичність – це не фіксована категорія, а динамічний, постійно реконструйований процес, що формується під впливом історичних змін та соціального контексту [13]. У контексті України це означає, що ціннісні орієнтації перебувають у постійному русі, перебуваючи під впливом як традиційних культурних кодів, так і новітніх соціокультурних викликів.

Дослідження культурної гібридності, яке здійснює К. Маркус, підкреслює важливість взаємодії різних культурних пластів, що породжує нові, гібридні моделі цінностей і ідентичностей [14]. В українському контексті це виявляється у поєднанні модерних і традиційних, національних і глобальних культурних впливів.

Значний вплив на формування ціннісних орієнтацій має і концепція культурного капіталу П. Бурдьє, яка демонструє, що соціальні практики, включаючи освіту, мистецтво та інституційні структури, визначають пріоритети та ієрархію цінностей у суспільстві [11, 241–242]. Водночас, сучасні соціокультурні трансформації не можуть ігнорувати роль цифрових технологій. Зокрема, М. Кастельс підкреслює, що в мережевому суспільстві ідентичності формуються не лише на основі традиційних

культурних практик, а й у цифровому просторі, де виникають нові символічні коди і спільноти, що стимулює оновлення ціннісних орієнтацій в Україні. Цей аспект допомагає пояснити, як цифрові медіа та соціальні мережі сприяють формуванню множинних, гнучких і контекстуальних ціннісних ідентичностей. Отже, сучасні соціокультурні трансформації не можуть ігнорувати роль цифрових технологій. Зокрема, М. Кастельс підкреслює, що в мережевому суспільстві ідентичності формуються не лише на основі традиційних культурних практик, а й у цифровому просторі, де виникають нові символічні коди і спільноти, що стимулює оновлення ціннісних орієнтацій в Україні [12, 6–10].

У сучасних умовах війни й масової соціальної мобілізації колективна травма перетворює індивідуальні страждання на потужний фактор соціальної солідарності, що значно посилює ціннісні орієнтири, зокрема патріотизм, жертвовність та взаємодопомогу. Як засвідчують дослідження О. Мулдун у співпраці з С. Хаслам, досвід колективної травми сприяє не лише зміцненню почуття належності до спільноти, а й виступає важливим чинником формування й консолідації спільних ціннісних орієнтацій. У періоди суспільних потрясінь саме спільна ідентичність, сформована через досвід страждання, стає підґрунтям для солідарності, взаємопідтримки та переосмислення культурних смислів [15, 330]. Українська реальність підтверджує ці висновки: війна стимулює консолідацію та згуртованість населення.

Національна єдність, як наголошують дослідники, постає результатом не лише зростання патріотичних настроїв, а й критичного переосмислення культурних засад колективної ідентичності, що особливо актуалізується в умовах воєнного часу [17, 165–167]. Особливу роль у цьому процесі відіграє система освіти, яка, згідно з висновками авторського колективу статті *Ukrainian Identity Development in the Education System in the Conditions of Martial Law in Ukraine*, трансформується в напрямі міждисциплінарного гуманітарного дискурсу, орієнтованого на формування особистісної автономії, критичного мислення та світоглядної зрілості [17, 169–171].

Після ґрунтовного аналізу теоретико-методологічних засад вивчення ціннісних орієнтацій у культурологічному дискурсі виникає необхідність розглянути конкретні соціокультурні чинники, які формують і

трансформують ці орієнтації в умовах сучасної України. Вивчення таких чинників дозволяє зрозуміти не лише напрямки і глибину ціннісних змін, але й соціальні, політичні, культурні та історичні умови, що зумовлюють їхню динаміку. Саме це є ключовим для розкриття механізмів становлення нових моделей культурної ідентичності та розвитку соціокультурного простору країни.

Початок XXI століття в Україні позначився глибокими соціокультурними трансформаціями, які зумовили переоцінку цінностей на індивідуальному й суспільному рівнях. Визначальними чинниками цих змін стали політична нестабільність, інформаційна революція, глобалізаційні процеси, війна, культурна мобілізація, а також посилення ролі ідентичності як механізму самозбереження.

Революційні події 2004, 2013–2014 років та Революція Гідності стали важливими чинниками глибокої переоцінки моральних орієнтирів у суспільстві. Вони спричинили поступове зрушення ціннісних домінант від патерналістських установок до культури, орієнтованої на громадянську відповідальність. У цей період активізувалися цінності гідності, справедливості, свободи та відповідальності, що сформувало фундамент для нової суспільної єдності, заснованої на усвідомленні колективної відповідальності за демократичне майбутнє країни.

Російсько-українська війна, що триває з 2014 року і отримала новий масштаб у 2022 році, виступила каталізатором глибокої національної консолідації. Війна посилила значення патріотизму, жертвовності, взаємодопомоги, героїзму та збереження культурної спадщини. У кризові часи ціннісні орієнтації, як відзначають дослідники, мобілізуються навколо важливих ідентифікаційних символів – мови, національних знаків та історичних наративів. Культура у цей час проявляється як простір, де суспільство опрацьовує травматичний досвід і трансформує його у спільні смисли.

Важливу роль у сучасних змінах відіграє й цифровізація культурного простору. Зокрема, соціальні мережі, цифрові платформи та віртуальні середовища впливають на структурування цінностей, сприяють індивідуалізації вибору і створенню множинних ідентичностей. Як підкреслює Ж. Денисюк, віртуальний простір стає середовищем нової соціалізації, де формуються й транслуються оновлені культурні та ціннісні патерни, що відповідають сучасним комунікативним

практикам і меметичним процесам у цифрову епоху [4, 13–19].

Таким чином, механізми адаптації та стабілізації ціннісних орієнтацій в українському суспільстві ґрунтуються на багатокомпонентній взаємодії освітніх, культурних, цифрових, мистецьких і громадянських практик. Ці процеси забезпечують не лише інтеграцію нових цінностей, але й конструювання модерної культурної ідентичності, здатної відповідати викликам сучасності. Така взаємодія чинників і практик формує цілісну матрицю змін, у межах якої відбувається не лише переосмислення цінностей, але й формування нових стратегій соціального буття. Саме в цій площині варто розглядати сучасну ціннісну динаміку українського суспільства, що дедалі більше проявляється як реакція на глобальні та локальні виклики.

Упродовж початку XXI століття українське суспільство переживає глибокі ціннісні трансформації, що зумовлені комплексом соціокультурних чинників: війною, глобалізацією, цифровізацією, активізацією громадянського суспільства, реформуванням освіти. Ціннісна динаміка відображає як напружену боротьбу за національну ідентичність і культурний суверенітет, так і прагнення до інтеграції у глобальний демократичний простір. У цьому контексті особливого значення набуває міждисциплінарний аналіз, що дозволяє синтезувати культурологічний, соціологічний і філософський підходи до вивчення змін у системі цінностей.

Сучасна українська реальність демонструє взаємодію архаїчних та інноваційних елементів у ціннісному полі, що вимагає гнучких механізмів адаптації. Саме через освіту, культуру, медіа, мистецтво та громадські ініціативи формуються нові способи ціннісної інтеграції, які не лише забезпечують стійкість соціуму, а й відкривають перспективи для формування модерної ідентичності. У цьому сенсі цінності виступають не лише як предмет наукового аналізу, а як стратегічний ресурс національного розвитку, що визначає орієнтири суспільного поступу.

Наукова новизна статті полягає в комплексному міждисциплінарному аналізі трансформації ціннісних орієнтацій українського суспільства в умовах соціокультурних змін початку XXI століття, з урахуванням впливу війни, цифровізації, глобалізаційних процесів і трансформацій у

системі гуманітарного знання. Уперше цінності розглядаються як динамічні механізми, що забезпечують одночасно культурну ідентичність, соціальну адаптацію та громадянську консолідацію в умовах гібридних викликів сучасності. У статті обґрунтовано взаємозв'язок між культурною ідентичністю та структурою ціннісних орієнтацій в українському соціумі; з'ясовано роль війни як чинника переосмислення культурних смислів і мобілізації колективної пам'яті; окреслено вплив цифрової культури (зокрема меметичних практик, NFT, соціальних мереж) на трансформацію традиційних ціннісних систем; проаналізовано поєднання традиційних і модерних установок у молодіжному середовищі як індикатора формування гібридних ціннісних моделей.

Висновки. Отже, трансформація ціннісних орієнтацій українського суспільства на початку XXI століття є багатовимірним і динамічним процесом, що відбувається під впливом внутрішніх і зовнішніх викликів. Цінності виступають не лише як основа культурної ідентичності, але й як індикатор соціальних змін, інструмент колективного самовизначення та механізм адаптації до нових умов. Їх вивчення вимагає міждисциплінарного підходу, який поєднує культурологічну, соціологічну, філософську та психологічну перспективи.

У сучасному українському контексті ціннісні орієнтації зазнають переосмислення під впливом війни, цифрових трансформацій, глобалізаційних процесів та оновлення гуманітарного дискурсу. Механізми стабілізації — освіта, культура, медіа, громадянське суспільство, мистецтво — відіграють ключову роль у формуванні нової ціннісної парадигми, заснованої на гідності, свободі, солідарності, інтелектуальній відкритості та історичній відповідальності. Ці процеси свідчать про поступове формування модерної культурної ідентичності, здатної відповідати глобальним викликам і зберігати унікальність національного коду.

Актуальність дослідження ціннісних орієнтацій зростає в умовах посилення суспільної турбулентності та культурної невизначеності. Саме цінності здатні виступати опорою для формування стратегії довгострокового національного розвитку, забезпечення культурної спадкоємності та консолідації суспільства навколо спільних смислів. Перспективи подальших наукових досліджень полягають у поглибленому аналізі локальних проявів ціннісної трансформації —

зокрема у молодіжному середовищі, культурно-мистецькому просторі, системі освіти — а також у вивченні новітніх способів вираження цінностей у цифрових та гібридних форматах сучасної культури.

Література

1. Банах В. А. Трансформація ціннісних орієнтацій молоді в умовах кризового суспільства. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2016. Вип. 64. С. 13–21. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpgvzdia_2016_64_3 (дата звернення: лютий 2025).
2. Висоцький О. А. Цінності як детермінанти культурного розвитку: теоретико-практичний дискурс. *Культура і мистецтво*. 2024. № 2(40). С. 15–28. DOI: 10.31392/cult.alm.2024.2.40.
3. Волинець В. О. NFT як симбіоз сучасного digital art та технології блокчейн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 13–19. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2023.277631.
4. Денисюк Ж. З. Меметичність комунікативних практик в умовах розвитку цифрового інформаційного простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 13–19. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2021.229534.
5. Докаш В. І. Соціологія релігії : навч. посіб. Чернівці. Чернівецький нац. ун-т. 2010. 254 с.
6. Кравченко А. І. Арт-блокчейн в культурно-мистецьких практиках XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. 2023. Вип. 62, т. 2. С. 37–43. DOI: 10.24919/2308-4863/62-2-6.
7. Лазарович Н. Криза соціокультурної ідентичності в сучасному українському суспільстві. *Молодий вчений*. 2019. № 10 (74). С. 34–39. DOI: 10.32839/2304-5809/2019-10-74-8.
8. Овчарук О. В. Особистість у просторі культури : навч. посіб. 2-ге вид., допов. Київ : НАККіМ, 2022. 152 с.
9. Саяпіна С., Боженко І. Проблема формування ціннісних орієнтацій молоді: науковий дискурс сучасних дослідників. *Гуманізація навчально-виховного процесу*. 2024. № 1(105). С. 79–90. DOI: [https://doi.org/10.31865/2077-1827.1\(105\)2024.306943](https://doi.org/10.31865/2077-1827.1(105)2024.306943).
10. Чмир О. Б. Ціннісні орієнтири української молоді в умовах сучасних соціокультурних викликів. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2015. Вип. 60. С. 234–243. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpgvzdia_2015_60_24 (дата звернення: лютий 2025).
11. Bourdieu P. The forms of capital. *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. ed. by J. Richardson. New York: Greenwood, 1986. P. 241–258. URL: https://www.ucg.ac.me/.../Bourdieu_The_Forms_of_Capital.pdf (дата звернення: лютий 2025).

12. Castells M. *The Power of Identity*. Malden : Wiley-Blackwell, 2010. 584 p.
13. Hall S. *Cultural Identity and Diaspora. Identity: Community, Culture, Difference*. ed. by J. Rutherford. London : Lawrence & Wishart, 1990. P. 222–237.
14. Marcus C. Cultural Hybridity and Postcolonial Theory. *Journal of Cultural Studies*. 2018. Vol. 12, No. 3. P. 45–62.
15. Muldoon O. T., Haslam S. A., Haslam C., Cruwys T., Kearns M., & Jetten J. The social psychology of responses to trauma: social identity pathways associated with divergent traumatic responses. *European Review of Social Psychology*. 2019. Vol. 30, № 1. P. 311–348. DOI: 10.1080/10463283.2020.1711628.
16. Schwartz, S. H. An Overview of the Schwartz Theory of Basic Values . *Online Readings in Psychology and Culture*. 2012. Vol. 2, No. 1. URL: <https://scholarworks.gvsu.edu/.../article=1116> (дата звернення: лютий 2025).
17. Trubavina I., Cherednychenko O., Oliinyk N., & Nedria K. Ukrainian Identity Development in the Education System in the Conditions of Martial Law in Ukraine. *Educational Challenges*. 2023. Vol. 28, № 1. P. 161–174. DOI: 10.34142/2709-7986.2023.28.1.13.

References

1. Banakh, V. A. (2016). Transformation of Youth's Value Orientations in a Crisis Society. *Humanitarian Bulletin of Zaporizhzhia State Engineering Academy*, (64), 13–21. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpgvzdia_2016_64_3 [in Ukrainian].
2. Vysotskyi, O. A. (2024). Values as Determinants of Cultural Development: Theoretical and Practical Discourse. *Culture and Art*, 2(40), 15–28. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.40> [in Ukrainian].
3. Volynets, V. O. (2023). NFT as a Symbiosis of Contemporary Digital Art and Blockchain Technology. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, (1), 13–19. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277631> [in Ukrainian].
4. Denysiuk, Zh. Z. (2021). Memetic Nature of Communicative Practices in the Context of the Digital Information Space Development. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, (1), 13–19. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229534> [in Ukrainian].
5. Dokash, V. I. (2010). *Sociology of Religion: Textbook*. Chernivtsi: Chernivtsi National University. 254 p. [in Ukrainian].
6. Kravchenko, A. I. (2023). Art Blockchain in Cultural and Artistic Practices of the 21st Century. *Topical Issues of the Humanities*, 62(2), 37–43. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-2-6> [in Ukrainian].
7. Lazarovych, N. (2019). The Crisis of Socio-Cultural Identity in Contemporary Ukrainian Society. *Young Scientist*, (10), 34–39. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-10-74-8> [in Ukrainian].
8. Ovcharuk, O. V. (2022). *Personality in the Cultural Space* (2nd ed., rev.). Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management.
9. Sayapina, S., & Bozhenko, I. (2024). The Problem of Forming Value Orientations of Youth: The Scientific Discourse of Modern Researchers. *Humanization of the Educational Process*, 1(105), 79–90. DOI: [https://doi.org/10.31865/2077-1827.1\(105\)2024.306943](https://doi.org/10.31865/2077-1827.1(105)2024.306943) [in Ukrainian].
10. Chmyr, O. B. (2015). Value Guidelines of Ukrainian Youth in the Conditions of Contemporary Socio-Cultural Challenges. *Humanitarian Bulletin of Zaporizhzhia State Engineering Academy*, (60), 234–243. http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpgvzdia_2015_60_24 [in Ukrainian].
11. Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. In J. Richardson (Ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (pp. 241–258). New York: Greenwood Press. Retrieved from: https://www.ucg.ac.me/skladiste/blog_96/objava_4994/fajlovi/Bourdieu_The_Forms_of_Capital.pdf [in English].
12. Castells, M. (2010). *The Power of Identity* (2nd ed.). Malden: Wiley-Blackwell [in English].
13. Hall, S. (1990). *Cultural Identity and Diaspora*. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference* (pp. 222–237). London: Lawrence & Wishart. [in English].
14. Marcus, C. (2018). Cultural Hybridity and Postcolonial Theory. *Journal of Cultural Studies*, 12(3), 45–62. [in English].
15. Muldoon, O. T., Haslam, S. A., Haslam, C., Cruwys, T., Kearns, M., & Jetten, J. (2019). The Social Psychology of Responses to Trauma: Social Identity Pathways Associated with Divergent Traumatic Responses. *European Review of Social Psychology*, 30(1), 311–348. DOI: <https://doi.org/10.1080/10463283.2020.1711628> [in English].
16. Schwartz, S. H. (2012). An Overview of the Schwartz Theory of Basic Values. *Online Readings in Psychology and Culture*, 2(1). Retrieved from: <https://scholarworks.gvsu.edu/orpc/vol2/iss1/11> [in English].
17. Trubavina, I., Cherednychenko, O., Oliinyk, N., & Nedria, K. (2023). Ukrainian Identity Development in the Education System in the Conditions of Martial Law in Ukraine. *Educational Challenges*, 28(1), 161–174. DOI: <https://doi.org/10.34142/2709-7986.2023.28.1.13> [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 20.06.2025

Цитування:

Бригідер А. В. Мистецтво на продаж: роль артринку у формуванні нових культурних сенсів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 107–111.

Бригідер Андрій Вікторович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0000-7271-2689>
dkr3124.abrygider@dakkkim.edu.ua

Bryhider A. (2025). Art for Sale: Role of Art Market in the Formation of New Cultural Senses. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 107–111 [in Ukrainian].

МИСТЕЦТВО НА ПРОДАЖ: РОЛЬ АРТРИНКУ У ФОРМУВАННІ НОВИХ КУЛЬТУРНИХ СЕНСІВ

Мета статті – проаналізувати роль артринку як інституційного механізму, який активно впливає на формування нових культурних сенсів, смислотворчих стратегій та ієрархій художньої цінності. **Методологія дослідження.** Застосовано міждисциплінарний підхід, який поєднує методи культурологічного, соціологічного та економічного аналізу. Основними методами дослідження є: контент-аналіз наукових публікацій, критичний дискурс-аналіз – для виявлення ідеологічних передумов, які стоять за смислотворчими механізмами ринку. **Наукова новизна статті** полягає у комплексному осмисленні артринку як культурного інституту, який бере активну участь у виробництві смислів і трансформації художньої цінності. **Висновки.** Артринок у ХХІ столітті це не лише платформа для капіталізації естетичного досвіду, а й середовище творення культурних смислів. Комодифікація мистецтва змінює його символічну природу: твір дедалі частіше оцінюється не за естетичною чи духовною вартістю, а за ринковою ціною, що розглядається як мірило художньої значущості. У процесі ринкової легітимації ключову роль відіграють куратори, галеристи, арт-дилери та інституції, які не лише просувають певні імена чи стилі, а й створюють «острови сенсу» – стабілізовані значення у світі мистецької невизначеності. Вони виступають своєрідними арбітрами художньої вартості, водночас закріплюючи естетичну і соціальну ієрархію. Комерційна логіка артринку стимулює естетичну гібридизацію, розмивання жанрових меж та поставлених як норму. У цьому контексті художник дедалі частіше сприймається як бренд, а медійність стає визначальним чинником мистецького успіху. Це призводить до зміщення акцентів: від мистецтва як унікального акту творчості – до мистецтва як ринкового продукту. Загалом, сучасний артринок формує нові культурно-мистецькі сенси як простір балансу між автентичністю та ринковими запитами, між естетикою і капіталом, між медійністю і змістом. Так він не просто адаптується до культурних змін, а стає їхнім активним агентом, що впливає на саму природу мистецтва, уявлення про творчу ідентичність, легітимність та естетичну норму.

Ключові слова: артринок, культуротворчість, культурно-мистецькі сенси, комерціалізація мистецтва.

Bryhider Andriy, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Art for Sale: Role of Art Market in the Formation of New Cultural Senses

The purpose of the article is to analyse the role of the art market as an institutional mechanism that actively influences the formation of new cultural meanings, meaning-making strategies, and hierarchies of artistic value. **Research methodology.** An interdisciplinary approach was applied, combining methods of cultural, sociological and economic analysis. The main research methods are: content analysis of scientific publications, critical discourse analysis – to identify the ideological premises behind the meaning-making mechanisms of the market. **The scientific novelty** of the article lies in the comprehensive understanding of the art market as a cultural institution that actively participates in the production of meanings and the transformation of artistic value. **Conclusions.** The art market in the 21st century is not only a platform for the capitalisation of aesthetic experience, but also an environment for the creation of cultural meanings. The commodification of art changes its symbolic nature: a work is increasingly valued not by its aesthetic or spiritual value, but by its market price, which is considered a measure of artistic significance. In the process of market legitimation, curators, gallerists, art dealers and institutions play a key role, not only promoting certain names or styles, but also creating 'islands of meaning' – stabilised meanings in a world of artistic uncertainty. They act as a kind of arbiters of artistic value, while at the same time consolidating aesthetic and social hierarchy. The commercial logic of the art market stimulates aesthetic hybridisation, the blurring of genre boundaries and post-authenticity as the norm. In this context, the artist is increasingly perceived as a brand, and media coverage becomes a determining factor in artistic success. This leads to a shift in emphasis: from art as a unique act of creativity to art as a market product. In general, the modern art market forms new cultural and artistic meanings as a space of balance between authenticity and market demands, between aesthetics and capital, between media and content. Thus, it does not simply adapt to cultural

changes, but becomes their active agent, influencing the very nature of art, the idea of creative identity, legitimacy and aesthetic norm.

Keywords: art market, cultural creativity, cultural and artistic meanings, commercialisation of art.

Актуальність теми дослідження. У сучасну епоху глобалізації та цифрової трансформації мистецтво дедалі частіше розглядається не лише як форма естетичного висловлювання, а й як товар, який обертається в системі економічних, медійних та культурних відносин. Сучасне мистецтво перетворюється із об'єкта естетичного споглядання на економічний актив. Так дослідження артринку як культуротворчої сили відкриває перспективи для критичного переосмислення ролі мистецтва в сучасному світі.

При цьому артринок виступає не лише майданчиком для купівлі-продажу мистецьких творів, а й потужним чинником формування нових культурних сенсів, визначення художньої цінності, ієрархії авторів і стилів. У цих умовах змінюється сам статус митця, природа творчості, а також уявлення про автентичність, оригінальність та символічний капітал.

Особливої значущості набуває аналіз впливу артринку на смислотворчі процеси в культурі, оскільки комерціалізація мистецтва тісно пов'язана з трансформацією суспільних смаків, етичних орієнтирів і механізмів культурної легітимації. В українському контексті дослідження цієї теми є вкрай актуальним з огляду на потребу переосмислення ролі мистецтва у суспільстві, а також становлення локального артринку як повноцінного учасника глобального культурного процесу.

Аналіз досліджень і публікацій. Дотичними до тематики нашого дослідження є напрацювання зарубіжних вчених, зокрема щодо ролі артринку в інтерсуб'єктивній оцінці якості та формуванні культурно-мистецької цінності твору. Так, у статті «Ринки сенсу: невизначеність якості та інтерсуб'єктивне конструювання цінності» [3] Дж. Векерт розглядає, як цінність мистецтва формується через взаємодію різних акторів артринку. Якість твору не є об'єктивною, а виникає з оцінок колекціонерів, кураторів, критиків та інших учасників ринку [3].

У дослідженні «Культурні інституції та формування цінностей на артринку: рентний підхід» [9] Г. Мосетто аналізує роль культурних інституцій у формуванні цінності мистецтва, фактично обґрунтовуючи, що культурні інституції виступають як сертифікатори якості [9].

У статті «Комерціалізація мистецтва, китайський стиль: формування ринку

візуального мистецтва Китаю» [11] досліджується, як китайський артринок трансформувалася через комодифікацію мистецтва. Автор розглядає, як економічні та культурні фактори впливають на формування цінності мистецтва в Китаї, підкреслюючи роль державної політики та глобалізації [11].

У дослідженні «Розуміння творення цінності в культурних індустріях: стратегії створення та управління сенсом» [10] обґрунтовуються стратегії створення та управління значенням у культурних індустріях та обговорюються характеристики культурних продуктів, таких як мистецтво, які мають високу неоднозначність цінності. Автори підкреслюють, що створення значення для таких продуктів пов'язане з інтерпретацією споживачами та соціальними контекстами, в яких вони споживаються [10].

Українська дослідниця Р. Безугла у публікації «Бренд митця та артринок: Сучасна система цінностей у мистецтві» [1] аналізує вплив комодифікації на мистецтво. Авторка також намагається «виявити сутнісні ознаки бренду митця як маркетингового інструменту, що впливає на процес поширення, популяризації та сприйняття творів мистецтва на артринку» [1].

В. Фесенко у статті «Артринок як чинник формування мистецького середовища України: інституційні засади та перспективи розвитку» [2] досліджує роль артринку у формуванні ієрархії художників, його вплив на смаки публіки та участь в державній культурній політиці [2].

Мета статті – проаналізувати роль артринку як інституційного механізму, який не лише комерціалізує мистецтво, а й активно впливає на формування нових культурних сенсів, смислотворчих стратегій та ієрархій художньої цінності.

Виклад основного матеріалу. Сучасний артринок не просто продає мистецтво - він активно конструює нові культурно-мистецькі сенси.

По-перше, артринок дедалі більше сприймає твір мистецтва не як духовну чи естетичну цінність, а як фінансовий актив. Тобто в умовах постіндустріального суспільства культурна цінність мистецького твору не є сталим або універсальним поняттям. Це формує новий сенс: вартість = значення (сенс, смисл). Ринкова ціна стає мірилом художньої вартісності, а мистецтво розуміється виключно як інвестиція. «У другій половині ХХ століття розпочався процес

перетворення мистецтва й арт-творів на вигідний бізнес, а основним критерієм мистецтва стала його «товарність» і можливість накопичити (акумулювати) капітал» [1, 50], констатує Р. Безугла. У результаті «ефективність функціонування мистецьких інститутів передусім оцінюють у розмірах прибутку» [1, 50].

Така трансформація уявлення про мистецтво як про актив радше економічний, ніж естетичний призводить до переосмислення ролі митця, глядача та інституцій. Митець дедалі частіше постає як виробник ексклюзивного продукту, орієнтованого на ринок, а не як візіонер чи критик культури. Галереї, аукціони та приватні колекціонери впливають на формування «канону» не з позицій естетичних критеріїв чи культурної значущості, а з урахуванням потенціалу капіталізації об'єкта. У таких умовах художній твір втрачає автономність: його зміст, значення та вартість дедалі більше визначаються ринковими механізмами. Навіть медійна увага, що супроводжує художній продукт, перетворюється на частину інвестиційної привабливості, тоді як естетичне сприйняття стає маргіналізованим.

По-друге, куратори, галеристи й аукціонні дома впливають на те, яке мистецтво потрапляє в поле видимості, тобто визначають, що вважається «важливим». Як зазначає Л. Карпик, цінність нематеріальних товарів, таких як мистецтво, формується в контексті «економіки якостей», де головну роль відіграють механізми репутації, експертизи, кураторства та ритуалів визнання [7]. Оцінка якості мистецтва стає інтерсуб'єктивним процесом. Взаємодія гравців ринку – кураторів, критиків, галеристів і покупців – створює певні «острови сенсу», які зменшують невизначеність і забезпечують стабілізацію вартості об'єкта мистецтва [3].

За таких умов значну роль у формуванні культурного значення мистецтва відіграють інституції: музеї, галереї, арт-фестивалі. «Артринок визначає публічні смаки; найуспішніші учасники артринку (передусім – артдилери та колекціонери) прагнуть брати участь у формуванні державної культурної політики, інтегруючись у державні установи» [2, 156]. Ці структури виконують функцію «сертифікаторів якості», а їхнє визнання підвищує комерційну вартість твору [5]. При цьому ці інституції можуть діяти як монополістичні сертифікатори якості, обмежуючи кількість доступних творів та підтримуючи високі ціни, що може призводити до соціальних втрат [9].

Отже, артринок не лише відображає, а активно творить смисли. Це суттєвий зсув від

авторської інтенції до ринкової легітимації, який перетворює кураторство на смислотворення. У такому підході виникає ризик монополізації культурної легітимності, коли доступ до ринку мають лише певні елітарні практики.

По-третє, артринок розширює межі уявлень про матеріальність мистецтва, трансформуючи саму природу художнього об'єкта. Якщо раніше домінували класичні форми матеріального мистецтва – живопис, скульптура, інсталяція, то сьогодні дедалі більшого значення набувають цифрові формати: відеоарт, діджитал-колаж, а особливо NFT (невзаємозамінні токени), які існують виключно у віртуальному просторі. Такі об'єкти не мають фізичного носія в традиційному сенсі, проте активно купуються, продаються і колекціонуються, що свідчить про кардинальний зсув у сприйнятті цінності та «автентичності» твору.

Цифрова естетика кидає виклик класичному поділу на оригінал і копію: за допомогою блокчейн-технологій NFT забезпечує унікальність і власність цифрових артефактів, навіть якщо вони візуально відтворювані нескінченну кількість разів. Це змінює поняття художньої «аури» (за В. Беняміном) – тепер вона закріплюється не стільки за фізичним об'єктом, скільки за кодом, транзакцією, записом у блокчейні. Відтак матеріальність мистецтва дедалі більше отожднюється не з фізичною субстанцією, а з інфраструктурою цифрової довіри та символічної вартості.

По-четверте, художники стають брендами, а бренди – художниками (наприклад, співпраця з модою або NFT). Мистецтво перетворюється на бренд, а цінність митця часто залежить від його медійності. Тобто «для сучасного артринку важливими стали ступінь «розкрученості» митця, його здатність бути арткумиром» [1, 50]. Наприклад, в нашій країні «основна інфраструктура артринку (найвідоміші галереї, кілька аукціонів, великих артцентрів) зосереджена у Києві, тому й провідне місце у своєрідній ієрархії посіли переважно ті художники, які представлені київськими комерційними і некомерційними культурними установами. Харківська школа або митці зі Львова досить відомі, але не настільки медійні, як київське коло. Художники з решти областей часто залишаються на периферії і не отримують такого ж висвітлення своєї роботи у ЗМІ» [2, 159].

У такій ситуації художник вимушений не лише творити, а й активно вибудовувати власний публічний імідж, бути присутнім у медіапросторі, вести соціальні мережі,

співпрацювати з модними брендами або технологічними стартапами. Поява NFT-мистецтва ще більше стирає межу між художньою практикою та саморекламою: цифрові художники стають інфлюенсерами, а їхні твори – цифровими активами, які купують не лише заради естетики, а й через вірусність або хайп. Таке зміщення фокусу від художньої якості до впізнаваності підсилює залежність від інформаційного капіталу. Розкрутка митця стає настільки ж важливою, як і його творча практика, а сама постать художника дедалі частіше конструюється за логікою бренду – зі своєю стилістикою, риторикою, візуальною мовою та ринковою стратегією.

По-п'яте, ринок заохочує змішування жанрів, стилів, традицій, оскільки новизна добре продається. Це формує культуру естетичного еклектизму і «пост-автентичності», за якої не обов'язково бути «оригінальним», достатньо бути «цікавим». Такий зсув формує культуру гібридності. Особливо виразно це простежується на прикладі китайського артринку. За спостереженням дослідників, комодифікація мистецтва в Китаї пов'язана як з політичними трансформаціями, так і з інтеграцією у глобальну арт-економіку. Китайські митці, з одного боку, адаптуються до західних ринкових форматів, а з іншого – транслюють локальні ідентичності, що стають об'єктом екзотизації [8].

По-шосте, спостерігає підвищений попит на мистецтво, яке висловлює політичну, екологічну чи гендерну позицію. Це свідчить, що ринок формує запит на морально залучене мистецтво.

Такий запит ринку формує своєрідну етику споживання мистецтва, в якій художній твір набуває не лише естетичної, а й етичної вартості. Водночас у цьому процесі криється певна суперечність: з одного боку, соціально й політично ангажоване мистецтво здатне впливати на суспільну свідомість, мобілізувати, змінювати погляди; з іншого – воно може ставати частиною комерційного тренду, де елементи активізму перетворюються на впізнаваний бренд або стилістичний прийом.

Так політичність, феміністичність, екологічна критика чи інші форми «висловлювання позиції» ризикують бути знецінені через надмірну інституціалізацію і комодифікацію. Коли мистецтво, покликане кидати виклик системі, стає частиною її капіталістичного механізму, виникає парадокс: навіть радикальність може продаватися – і чим радикальніша, тим дорожча. У результаті ринок не просто рефлексує на соціальні теми, а й почасти диктує, які саме теми варто

«висловлювати», підмінюючи глибину висловлювання його модністю чи відповідністю очікуванням покупця.

Тобто ця тенденція має амбівалентний характер. З одного боку, вона відкриває мистецтву нові можливості бути почутим, стати частиною суспільних змін і транслювати альтернативні наративи. З іншого – навіть мистецький активізм може стати об'єктом комодифікації, тобто перетворитися на ще один тип товару, що добре продається в умовах кон'юнктури. У такому разі політична позиція ризикуює втратити автентичність, поступаючись місцем «естетизованому активізму», який відповідає смакам ринку, але втрачає критичну силу.

Отже, ринкова логіка здатна не тільки посилювати видимість соціального мистецтва, а й інтегрувати його у капіталістичну систему споживання, де радикальність і протест трансформуються у модні тренди. Це ставить перед дослідниками й митцями важливі етичні та філософські питання про межі взаємодії між мистецтвом, активізмом і ринком.

Отже, сучасний артринок формує нові механізми управління сенсами, де ключовим стає не сам мистецький твір, а наратив навколо нього. Тобто артринок не стільки продає мистецтво, скільки продає історії, смисли, інтерпретації. Так комерційна логіка не знищує культуру, а перепрограмує її [6].

Висновки. Артринок у XXI столітті – це не лише платформа для капіталізації естетичного досвіду, а й середовище творення культурних смислів. Він формує уявлення про мистецтво як про соціально значущий феномен, впливає на ієрархії цінностей, коди ідентичності, канони. Це створює поле напруження між економічною доцільністю та культурною автономією.

Також комодифікація мистецтва змінює його символічну природу: твір дедалі частіше оцінюється не за естетичною чи духовною вартістю, а за ринковою ціною, що розглядається як мірило художньої значущості.

У процесі ринкової легітимації ключову роль відіграють куратори, галеристи, арт-дилери та інституції, які не лише просувають певні імена чи стилі, а й створюють «острови сенсу» – стабілізовані значення у світі мистецької невизначеності. Вони виступають своєрідними арбітрами художньої вартості, водночас закріплюючи естетичну і соціальну ієрархію.

Комерційна логіка артринку стимулює естетичну гібридизацію, розмивання жанрових меж та пост-автентичність як норму. У цьому контексті художник дедалі частіше сприймається як бренд, а медійність стає

визначальним чинником мистецького успіху. Це призводить до зміщення акцентів: від мистецтва як унікального акту творчості – до мистецтва як ринкового продукту.

В українському контексті ці процеси загострюються нерівномірним розвитком арт-інфраструктури та домінуванням киевоцентричного арт-простору, що маргіналізує локальні мистецькі середовища. Така ситуація актуалізує потребу у формуванні більш відкритого, інклюзивного та прозорого артринку, здатного не лише репрезентувати, а й збагачувати національну культурну екосистему.

Загалом сучасний артринк формує нові культурно-мистецькі сенси як простір балансу між автентичністю та ринковими запитами, між естетикою і капіталом, між медійністю і змістом. Так він не просто адаптується до культурних змін, а стає їхнім активним агентом, що впливає на саму природу мистецтва, уявлення про творчу ідентичність, легітимність та естетичну норму. Це вимагає критичного переосмислення балансу між комерцією й культурним значенням у сучасному мистецтві.

Отже, сучасне мистецтво постає як продукт, що перебуває між естетикою, символічним капіталом і капіталом економічним. У цьому контексті виникають запитання: чи не втрачає мистецтво свою автономію? Чи здатне воно залишатися критичним інструментом осмислення реальності? Відповіді на ці запитання – перспективний напрям подальших досліджень.

Література

1. Безугла Р. Бренд митця та арт-ринк: Сучасна система цінностей у мистецтві. *Художня культура. актуальні проблеми*. 2021. № 17(2). С. 49–53.
2. Фесенко В. В. Артринк як чинник формування мистецького середовища України: інституційні засади та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 156–160.
3. Beckert J. Markets from meaning: quality uncertainty and the intersubjective construction of value. *Cambridge Journal of Economics*. 2020. № 44. P. 285–301.
4. Beckert J., Rössel J. Markets from meaning: Quality uncertainty and the intersubjective construction of value. *Cambridge Journal of Economics*. 2013. № 44(2). P. 285–306.
5. Ginsburgh V. *Economics of Art: Selected Essays*. Springer, 1994.
6. Jones C., Svejnova S. Understanding value creation in cultural industries: Strategies for creating and managing meaning. *Journal of Humanities and Applied Social Sciences*. 2020. № 2(1). С. 27–40.

7. Karpik L. *Valuing the Unique: The Economics of Singularities*. Princeton University Press, 2010.

8. Keane M. Commodifying art, Chinese style: The making of China's visual art market. *Environment and Planning A*, 2017. № 49(3). P. 535–552.

9. Mossetto G. Cultural institutions and value formation on the art market: A rent-seeking approach. *Public Choice*, 1994. № 81. P. 125–135.

10. Yin E., Phillips N. Understanding value creation in cultural industries: strategies for creating and managing meaning. *Journal of Humanities and Applied Social Sciences*. 2020. Vol. 2 No. 3. P.165–180.

11. Zhang J. Commodifying art, Chinese style: The making of China's visual art market. *Environment and Planning A*. 2017. №. 49(9). P. 2025–2045.

References

1. Bezuhla, R. (2021). Artist's Brand and Art Market: Modern System of Values in Art. Art culture. Current problems, 17(2), 49–53 [in Ukrainian].
2. Fesenko, V. V. (2024) Artrynok as a Factor in the Formation of the Artistic Environment of Ukraine: Institutional Principles and Prospects for Development. Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management, 3, 156–160 [in Ukrainian].
3. Beckert, J. (2020). Markets from Meaning: Quality Uncertainty and the Intersubjective Construction of Value. Cambridge Journal of Economics, 44, 285–301 [in English].
4. Beckert, J., Rössel, J. (2013). Markets from Meaning: Quality Uncertainty and the Intersubjective Construction of Value. Cambridge Journal of Economics, 44(2), 285–306 [in English].
5. Ginsburgh, V. (1994). *Economics of Art: Selected Essays*. Springer [in English].
6. Jones, C., & Svejnova, S. (2020). Understanding Value Creation in Cultural Industries: Strategies for Creating and Managing Meaning. Journal of Humanities and Applied Social Sciences, 2(1), 27–40 [in English].
7. Karpik, L. (2010). *Valuing the Unique: The Economics of Singularities*. Princeton University Press [in English].
8. Keane, M. (2017). Commodifying Art, Chinese Style: The Making of China's Visual Art Market. Environment and Planning A, 49(3), 535–552 [in English].
9. Mossetto, G. (1994). Cultural Institutions and Value Formation on the Art Market: A Rent-Seeking Approach. Public Choice, 81, 125–135 [in English].
10. Yin, E., Phillips, N. (2020). Understanding Value Creation in Cultural Industries: Strategies for Creating and Managing Meaning. Journal of Humanities and Applied Social Sciences, 2 (3), 165–180 [in English].
11. Zhang, J. (2017). Commodifying Art, Chinese Style: The Making of China's Visual Art Market. Environment and Planning A, 49(9), 2025–2045 [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.05.2025
Отримано після доопрацювання 03.06.2025
Прийнято до друку 10.06.2025

Цитування:

Бригідер К. В. Образотворче мистецтво ХХІ століття як засіб вираження та збереження культурної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 112–118.

Бригідер Кирило Вікторович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0008-8776-9061>
dkr3124.kbrygider@dakkkim.edu.ua

Bryhider K. (2025). 21st Century Fine Art as a Means of Expression and Preservation of Cultural Identity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 112–118 [in Ukrainian].

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ХХІ СТОЛІТТЯ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Метою дослідження є всебічний аналіз ролі образотворчого мистецтва ХХІ століття у процесах формування, вираження та збереження культурної ідентичності в Україні та за її межами на тлі глобальних соціокультурних викликів. **Методологія** базується на комплексному міждисциплінарному підході, який поєднує теоретичний аналіз, історико-культурний контекст, а також аналіз візуальних практик сучасного образотворчого мистецтва. Особлива увага приділяється критичному аналізу творів українських і зарубіжних митців, які через свої мистецькі практики репрезентують ключові культурні коди і традиції. Метод порівняльного аналізу допомагає виокремити особливості локальних і глобальних тенденцій у конструюванні ідентичності в образотворчому мистецтві ХХІ століття. Враховується також вплив соціально-політичних та технологічних трансформацій на художні засоби вираження ідентичності. **Наукова новизна** полягає в комплексному дослідженні механізмів відображення та конструювання культурної ідентичності в образотворчому мистецтві ХХІ століття на прикладі творів сучасних українських та зарубіжних художників. Визначено роль сучасних візуальних стратегій, зокрема цифрових технологій, у збереженні, трансформації та активній репрезентації національної культурної ідентичності в умовах глобалізації. **Висновки.** Образотворче мистецтво ХХІ століття виконує ключову роль у формуванні, збереженні та трансформації культурної ідентичності в умовах глобалізації, соціальних криз та війни. Аналіз українського і світового контекстів засвідчує, що мистецькі практики слугують потужним інструментом репрезентації історичної пам'яті, національних символів і культурних кодів. Образотворче мистецтво не лише зберігає традиційні форми, а й трансформує їх, адаптуючи до сучасних викликів через використання новітніх технологій, цифрових платформ та інтеркультурного діалогу. Запропонована авторська типологія митців демонструє, як художники різних країн реагують на проблематику ідентичності, що робить цей напрям дослідження актуальним у міждисциплінарному вимірі.

Ключові слова: культурна ідентичність; образотворче мистецтво ХХІ століття; національна ідентичність; візуальна культура; культурна спадщина; сучасне мистецтво; глобалізація; мистецтвознавство; художні практики; культурна політика.

Bryhider Kyrylo, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

21st Century Fine Art as a Means of Expression and Preservation of Cultural Identity

The purpose of the study is a comprehensive analysis of the role of 21st century fine art in the processes of formation, expression and preservation of cultural identity in Ukraine and the world against the background of global socio-cultural challenges. **The methodology** is based on a comprehensive interdisciplinary approach that combines theoretical analysis, historical and cultural context, as well as analysis of visual practices of contemporary fine art. Special attention is paid to critical analysis of works by Ukrainian and international artists who, through their artistic practices, represent key cultural codes and traditions. The method of comparative analysis helps to identify the features of local and global trends in the construction of identity in 21st century fine art. The influence of socio-political and technological transformations on artistic means of expression of identity is also taken into account. **The scientific novelty** lies in the comprehensive study of the mechanisms of reflection and construction of cultural identity in the visual arts of the 21st century using the works of contemporary Ukrainian and international artists as an example. The role of modern visual strategies, in particular digital technologies, in the preservation, transformation and active representation of national cultural identity in the context of globalization is determined. **Conclusions.** The article confirms that the visual arts of the 21st century serve as an important tool for reflecting and constructing cultural

identity in the context of globalisation. The proposed author's methodological model provides a comprehensive analysis of the relationship between local cultural codes and global artistic trends. Particular attention is paid to the role of digital visual strategies in the preservation and transformation of national identity. The results of the study expand the theoretical foundations of the study of cultural identity in the visual arts and may be useful for further scientific research and practical activities in the field of culture and art.

Keywords: cultural identity; 21st century fine arts; national identity; visual culture; cultural heritage; contemporary art; globalisation; art history; artistic practices; cultural policy.

Актуальність теми дослідження. У XXI столітті, в умовах глобалізації, інтенсивного культурного обміну та інформаційної насиченості суспільства, питання збереження національної та культурної ідентичності набувають особливої значущості. Образотворче мистецтво як одна з ключових форм культурного вираження, відіграє унікальну роль у формуванні, трансляції та збереженні культурних кодів і традицій. Воно стає не лише засобом естетичного сприйняття, а й активним інструментом самоідентифікації та міжкультурного діалогу.

У контексті стрімких соціальних, політичних та технологічних змін художні практики XXI століття адаптуються до нових викликів, використовуючи сучасні техніки, медіа та символіку. Водночас вони зберігають традиційні мотиви, що є основою культурної спадщини. Це поєднання новаторства та традиції дозволяє образотворчому мистецтву бути потужним засобом конструювання ідентичності, що актуалізує і підтримує культурні цінності у суспільстві.

Дослідження ролі образотворчого мистецтва в контексті культурної ідентичності сприяє глибшому розумінню механізмів збереження культурної спадщини, розкриттю потенціалу сучасного мистецтва як інструменту культурної політики та розвитку культурних практик, які зміцнюють національну свідомість.

Таким чином, в умовах глобалізаційних процесів і соціокультурних трансформацій XXI століття образотворче мистецтво виступає не лише як форма естетичного самовираження, а як дієвий інструмент збереження та трансформації культурної ідентичності, що має вагоме значення для розвитку національної самосвідомості та культурної політики.

Аналіз досліджень і публікацій. У науковому середовищі XXI століття образотворче мистецтво виступає унікальним інструментом конструювання, трансляції та збереження культурних кодів і традицій, поєднуючи у собі як традиційні мотиви, так і інноваційні медіа та технології. Відтак, дослідження ролі образотворчого мистецтва у формуванні культурної ідентичності

актуалізується в сучасній гуманітаристиці та культурології.

Вітчизняна та світова наукова традиція накопичила широкий спектр теоретичних і практичних досліджень з проблем культурної ідентичності через призму образотворчого мистецтва. Зокрема, Т. Шершова у праці «Культурна пам'ять як чинник формування національної ідентичності» виділяє значення народно-пісенних практик, що співвідносяться з візуальними мистецькими формами [12]. О. Овчарук звертає увагу на роль особистості у культурному полі та важливість гуманітарних стратегій у розвитку мистецтва як носія культурної ідентичності [9].

Важливий внесок у розуміння динаміки культурної ідентичності вносить британський соціолог С. Голл, який розглядає ідентичність як постійний процес репрезентації та трансформації, а також концепцію гібридності культур, що руйнує стереотипи фіксованої національної ідентичності [18; 19]. Ю. Габермас наголошує на культурі як публічному просторі діалогу, де мистецтво виступає платформою для конструктивного обміну цінностями [17]. М. Еліаде розкриває сакральний вимір мистецтва як носія колективної пам'яті через ритуали та священні образи [15]. Г. Зіммель акцентує увагу на суперечностях особистості в сучасному міському просторі [21], а Х. Бхабха пропонує концепцію «третього простору» — інтеркультурного середовища для творчої трансформації культурних кодів [13].

Українські дослідники Ж. Денисюк, О. Красівський, О. Мороз пропонують різноманітні підходи до вивчення культурної ідентичності через мистецтво, підкреслюючи важливість історичної пам'яті, етнічних і релігійних символів, регіональних традицій, а також впливу глобалізаційних і постконфліктних процесів [2; 3; 7; 8]. У статті С. Брильова, В. Кузьмічової та В. Колесникова досліджується вплив цифрових технологій на трансформацію образотворчого мистецтва та дизайну, зокрема у контексті діджиталізації творчого процесу, змін у візуальній мові та розширення можливостей художньої комунікації. Автори акцентують увагу на тому, що цифрове середовище не лише змінює інструменти митця, а й формує нові культурні

сенси та способи збереження ідентичності у віртуальному просторі [1].

Таким чином, аналіз теоретичних і емпіричних досліджень дозволяє розглядати образотворче мистецтво ХХІ століття як динамічний та багатовимірний феномен, що виступає як потужний засіб конструювання і збереження культурної ідентичності у контексті глобалізаційних викликів і соціокультурних трансформацій.

Метою дослідження є всебічний аналіз ролі образотворчого мистецтва ХХІ століття у процесах формування, вираження та збереження культурної ідентичності в Україні та за її межами на тлі глобальних соціокультурних викликів.

Виклад основного матеріалу. Культурна ідентичність виступає об'єднуючим чинником щодо національної, етнічної, релігійної чи етнорелігійної ідентичності. Культурна ідентичність охоплює ці різновиди ідентичностей, акумулюючи їхні ключові елементи для візуального втілення в образотворчому мистецтві, що виступає засобом як художньої репрезентації, так і збереження культурної пам'яті. Водночас остаточне становлення національно-культурної ідентичності, імовірно, відбувається не стільки в періоди кризових змін, скільки у фазу стабілізації, коли держава залишає позаду період переходу і рухається шляхом утворення політичної нації та національної державності. На тлі глобалізаційних зрушень постає потреба у збереженні традиційних ідентичностей поряд із становленням нових моделей культурної самосвідомості. Саме тому звернення до етнічних, культурних, духовно-релігійних ідентичностей, а також державотворчих моделей, сформованих на їхній основі, часто стає важливим чинником соціального життя сучасного суспільства [10, 31].

Образотворче мистецтво в Україні впродовж століть виконувало функцію візуалізації національної ідентичності, акумулюючи культурні коди, що формувалися під впливом традиційних світоглядних уявлень, природно-географічного середовища та історико-соціальних обставин. Українська художня традиція вирізнялася глибоким зв'язком із народною ментальністю, прагненням до свободи та самобутності – риси, що послідовно відображалися в образотворчому мистецтві різних історичних епох і продовжують трансливатися у творах сучасних митців.

З моменту здобуття незалежності України, а особливо в умовах повномасштабної війни, образотворче мистецтво набуває виразнішого спрямування, що знаходить прояви у

ствердженні культурної ідентичності через переосмислення історичних символів, народних мотивів і традиційних сюжетів. Спираючись на багатовікову культурну спадщину, українські художники не лише зберігають традиційні образи, а й надають їм нових сенсів, що відповідають сучасним реаліям. Ці процеси знаходять відображення у трансформації форм, стилів і візуальних кодів, які стають засобами комунікації як усередині країни, так і на міжнародній арені.

Оскільки, образотворче мистецтво виступає одним із головних засобів, через які нація не лише відображає власні традиції та цінності, а й адаптує їх до сучасних умов. Тому, важко не погодитись із Ж. Денисюк, яка стверджує, що українська культурна ідентичність є ключовим фактором національної стійкості, що забезпечує єдність суспільства, протидію зовнішнім загрозам і повосенне відновлення країни. Важливу роль у цьому процесі відіграє культурна політика, яка сприяє захисту української мови, національної пам'яті, мистецтва й інформаційного простору [3, 313].

У дослідженнях культурної ідентичності значну роль відіграють ідеї як класичних, так і сучасних теоретиків, які допомагають глибше осмислити природу цього феномену та його прояви в образотворчому мистецтві. Їхні концепції висвітлюють різні аспекти формування і трансформації ідентичності у контексті історичних, соціальних, політичних та культурних змін. Як зазначає британський соціолог культури та засновник культурології, С. Голл, ідентичність не є фіксованою сутністю, а постійно вибудовується через практики репрезентації [17]. Образотворче мистецтво в цьому контексті – це медіум, через який індивідуальні й колективні суб'єкти осмислюють своє місце в культурному полі.

У наукових дослідженнях культурна ідентичність розглядається як багатогранне й динамічне явище, яке формується під впливом історичних, соціальних, політичних і культурних процесів. Так у дослідницькому дискурсі окреслено низку підходів до інтерпретації цього феномену, в яких наголошується на значенні мистецтва, публічного діалогу, символічних структур та гібридних форм у конструюванні ідентичності. В цьому контексті особливої уваги потребує аналіз культурної ідентичності через призму образотворчого мистецтва ХХІ століття, яке не лише відображає суспільні трансформації, а й активно впливає на процеси самоідентифікації. Саме тому важливо звернутися до ключових теоретичних підходів, що дають змогу глибше осмислити складність цього явища. У науковій літературі окремі дослідники підкреслюють

різні аспекти культурної ідентичності, розкриваючи її через призму індивідуального та колективного досвіду, візуальних кодів і художніх практик.

Німецький філософ і соціолог Ю. Габермас підкреслює роль культури як простору публічного діалогу, де мистецтво виступає засобом досягнення консенсусу та обміну цінностями між різними соціальними групами [16]. Згідно з його концепцією, публічна сфера слугує платформою для конструктивної взаємодії культурних ідентичностей у демократичному суспільстві.

Румунський академік М. Еліаде звертає увагу на сакральний вимір мистецтва, наголошуючи на ролі ритуалів і священних образів як каналу зв'язку з архетиповими джерелами культури, що зберігають колективну пам'ять суспільства [14].

Проблематику впливу модернізації та урбаністичного середовища на формування індивідуальної й культурної ідентичності досліджував німецький соціолог Г. Зіммель. Він акцентував увагу на внутрішніх суперечностях особистості, що виникають унаслідок життя в складному й фрагментованому міському просторі [19].

Значний внесок у сучасне розуміння ідентичності зробив Х. Бхабха, запропонувавши концепцію «третього простору» – інтеркультурного середовища, у якому відбувається творча трансформація культурних кодів. У цьому просторі народжуються нові форми вираження, водночас руйнуються колоніальні уявлення про сталість і «чистоту» культурної ідентичності [12].

Значущість проблеми культурної ідентичності у контексті образотворчого мистецтва актуалізується і в українському науковому дискурсі. Національні дослідники розглядають цей феномен крізь призму історичної пам'яті, візуальної мови та соціокультурних трансформацій, що відбуваються у пострадянському та постконфліктному середовищі.

Інший напрям досліджень представив Є. Павліченко, який акцентує на використанні етнічних та релігійних символів у візуальній культурі як ключових маркерів колективної ідентичності, підкреслюючи важливість мистецької репрезентації традиційних цінностей у сучасному культурному просторі [10]. У свою чергу, О. Мороз, І. Саволайнен і М. Козловець розглядають культурну ідентичність як динамічний і адаптивний конструкт, здатний реагувати на глобалізаційні виклики та внутрішні трансформації, що особливо актуально в умовах постконфліктного відродження суспільства [7].

Натомість Ю. Майхрович розглядає локальні аспекти культурної ідентичності на прикладі Покуття, підкреслюючи роль фольклору, топонімії та регіональних традицій у формуванні візуального коду регіональної культури, акцентуючи при цьому на збереженні культурного розмаїття як важливого ресурсу для посилення національної єдності [6].

У сучасному мистецькому середовищі цифрові технології відіграють ключову роль у трансформації творчого процесу та способів репрезентації художнього образу. Завдяки діджиталізації художники отримали доступ до нових засобів візуалізації – 3D-моделювання, цифрової графіки, інтерактивного дизайну, – що дозволяє переосмислювати традиційні форми мистецтва. Одночасно цифрові платформи, зокрема віртуальні галереї, онлайн-музеї та артархіви, значно розширили межі художньої комунікації та уможливили участь ширших аудиторій у культурному процесі. Цей процес глобалізації цифрового мистецтва стимулює нові форми самоідентифікації митців і глядачів, особливо серед молодого покоління, яке соціалізується у віртуальному середовищі. Таким чином, цифрове мистецтво постає не лише як інструмент візуального вираження, а й як важливий засіб збереження та трансляції культурної ідентичності в глобалізованому просторі [1].

Отже, українська наукова традиція гармонійно інтегрується у глобальний дискурс про культурну ідентичність, вносячи в нього унікальний досвід історичних травм, національного відродження та культурного оновлення.

Інтеграція ідей світових та вітчизняних дослідників, дозволяє розглядати образотворче мистецтво як динамічний простір, де відбуваються процеси конструювання, трансформації та збереження культурної ідентичності в умовах сучасних викликів і глобалізації.

Сьогодні в світі образотворче мистецтво перетворюється на важливий інструмент репрезентації та збереження культурної ідентичності. Цей процес особливо актуалізується в умовах соціальних криз, воєн, міграції та культурної гомогенізації. Мистецтво стає простором, де візуально кодується пам'ять, фіксується досвід, виражаються національні і локальні ідентичності.

У XXI столітті образотворче мистецтво відіграє важливу роль у вираженні та збереженні культурної ідентичності в різних країнах світу. Особливо це помітно в українському мистецтві, яке перебуває у стані

активної переоцінки національної самосвідомості, історичної пам'яті та культурного досвіду в умовах сучасних викликів. Аналогічні процеси спостерігаються і у творчості відомих іноземних митців, таких як Е. Анцуй, Ш. Нешат, А. Вейвей, Бенксі та Ф. Гуокче, які через свої роботи досліджують теми пам'яті, ідентичності, соціальної справедливості та опору глобалізації. У центрі їхніх практик – переосмислення культурного спадку, візуалізація травматичного досвіду та критичний погляд на глобальні соціокультурні виклики.

Подібну тенденцію репрезентують і сучасні українські художники. Так, у творах О. Ройтбурда, В. Шерешевського, А. Кахідзе та М. Примаченко візуалізуються глибинні наративи національної ідентичності, пам'яті, опору та культурного спадкоємства. Їхнє мистецтво не лише відображає історичні та

сучасні контексти, а й формує нові візуальні стратегії самоідентифікації в умовах постколоніального досвіду, війни та інформаційного простору.

Таким чином, сучасне образотворче мистецтво як в Україні, так і за її межами, постає потужним інструментом репрезентації, осмислення й збереження культурної ідентичності в епоху глобалізації та кризи традиційних наративів.

У таблиці 1 узагальнено приклади українських і зарубіжних художників, чий мистецькі практики слугують інструментами конструювання, переосмислення та трансляції культурної ідентичності у XXI столітті. Від візуалізації історичної пам'яті до реакції на сучасні конфлікти, їхні твори фіксують і відображають ключові культурні наративи, формуючи простір публічного діалогу.

Таблиця 1

**Виявлення культурної ідентичності в сучасному образотворчому мистецтві:
український та світовий контексти**

№ з/п	Прізвища, ім'я митців	Опис та приклади митців
Український контекст: питання ідентичності Українське мистецтво XXI століття зосереджується на національній самосвідомості, історичній пам'яті, постколоніальному досвіді.		
1	Олександр Ройтбурд	У «Трансформації Шевченка» переосмислює культурний символ Тараса Шевченка, подаючи його не як канонізований ідол, а як елемент сучасної культурної мови, відкритий до діалогу.
2	Владислав Шерешевський	У серії «Слава Україні!» підкреслює героїчний, але буденний вимір війни, транслуючи образ сучасного українця, укоріненого в опір і свободу самоусвідомлення.
3	Алевтина Кахідзе	У «Щоденнику війни» створює візуальний щоденник пережитої реальності, поєднуючи текст і малюнок, формуючи простір індивідуальної пам'яті з універсальним значенням.
4	Марія Примаченко	Після знищення частини її робіт у 2022 році її образи стали символами візуального спротиву, цитованими у вуличному мистецтві, цифрових медіа, інсталяціях та міжнародних акціях.
Міжнародний досвід: мистецтво як інструмент культурного діалогу Світова практика відображає подібні тенденції: мистецтво використовується для артикуляції культурної ідентичності, пам'яті, травми, опору глобалізації.		
1	Ел Анцуй (Гана/Нігерія)	Монументальні твори з утилітарних матеріалів, що візуалізують африканські традиції, коментують колоніальне минуле і сучасну економічну нерівність, синтез локального ремесла і глобального критичного дискурсу.
2	Ширин Нешат (Іран/США)	Фотороботи та відеоінсталяції, що висвітлюють жіночу суб'єктивність, релігію, вигнання, складну ідентичність жінки в ісламському світі, конфлікт між традицією і модерністю.
3	Ай Вейвей (Китай)	Політичне мистецтво, що інтерпретує культурну пам'ять як поле боротьби за свободу слова і права людини, створюючи архів пригніченої історії та спротиву.
4	Бенксі (Велика Британія)	Стріт-арт, що формує візуальну мову сучасного протесту, критикує гегемонію, системне насильство, соціальну несправедливість, стає маркером ідентичності покоління, що прагне змін.
5	Фахреа Гуокче (Туреччина)	Творчість поєднує ісламську орнаментику з європейською абстракцією, що відображає складність культурної ідентичності в постколоніальному світі та виклики глобалізації.

Джерело: розробка автора на основі [13; 15; 18–22].

Представлені в таблиці 1 приклади демонструють, що образотворче мистецтво є універсальним засобом конструювання культурної ідентичності, здатним одночасно зберігати традиції і реагувати на сучасні виклики. Українські митці у цьому контексті продовжують унікальну традицію, інтегруючи її в глобальний мистецький дискурс, що сприяє формуванню потужної національної самосвідомості.

Наукова новизна полягає в комплексному аналізі механізмів відображення та конструювання культурної ідентичності в образотворчому мистецтві XXI століття на основі творів сучасних українських та зарубіжних митців. Вперше систематизовано роль сучасних візуальних стратегій, зокрема цифрових технологій, як інструментів збереження, трансформації та активної репрезентації національної ідентичності в умовах глобалізаційних та посткризових змін. Запропоновано типологію мистецьких практик, що візуалізують культурну пам'ять і колективну ідентичність у міжкультурному діалозі.

Висновки. Незалежно від географії, мистецтво XXI століття дедалі більше тяжіє до функцій пам'яті, архівування досвіду та культурного активізму. Українське образотворче мистецтво, попри війну й загрозу культурному знищенню, демонструє потужний імпульс до самовираження, що перегукується з глобальними тенденціями. Світовий досвід лише підтверджує: образотворче мистецтво — це не лише сфера естетики, а й політичний, етичний і культурний інструмент збереження ідентичності в умовах змін, втрат і глобального обміну.

Як свідчать приклади сучасних митців з різних країн, образотворче мистецтво XXI століття активно залучене до процесів культурної артикуляції, захисту пам'яті та відновлення ідентичності. Попри локальну специфіку, їхні практики мають спільні риси: апеляцію до історії, символів, ритуалів; використання нових медіа; створення альтернативної візуальної історії у протистоянні з офіційним дискурсом. Ці художники не лише демонструють багатоманіття культурних ідентичностей, а й відкривають шлях до міжкультурного діалогу, де мистецтво є універсальною мовою, що здатна транслювати досвід нації, громади чи окремої особистості на глобальному рівні.

Література

1. Брильов С. В., Кузьмічова В. С., Колесников В. В. Образотворче мистецтво та дизайн в епоху діджиталізації: тренди, виклики. *АРТ-платФОРМА*.

2024. № 10(2). С. 228–241. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241>.

2. Денисюк Ж. З. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації. Київ : НАКККиМ, 2016. 224 с.

3. Денисюк Ж. З. Українська культурна ідентичність як основа національної стійкості та культурної політики. *Культурологічний альманах*. 2025. №1. С. 309–315. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.35>.

4. Кахідзе А. Графічний щоденник війни. *Цифрова галерея*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jjvwdalrpig> (дата звернення: травень 2025).

5. Красівський О. Я. Глобалізація та ідентичність національної культури. *Ефективність державного управління*. 2017. Вип. 4. С. 13–21. DOI: <https://doi.org/10.33990/2070-4011.53.2017.148695>.

6. Майхрович Ю. Локальна та регіональна ідентичності в культурному просторі покуття. *Українські культурологічні студії*. 2023. № 1 (12). С. 63–67. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).14](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).14).

7. Мороз О. В., Саволайнен І. П., Козловець М. А. Філософські аспекти глобалізації та їхній вплив на культурну ідентичність. *Вісник гуманітарних наук*. 28.02.2025. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14974209>.

8. Овчарук О. В. Особистість у просторі культури. 2-ге вид. Київ : НАКККиМ, 2021. 150 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4410> (дата звернення: травень 2025).

9.Павліченко Є. Особливості конструюванні національної ідентичності в сучасній візуальній культурі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. *Культурологія*. 2023. № 47. С. 79–84. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.726>.

10. Сапожнік О. В. Культурологічний зміст поняття ідентичності. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 35. С. 27–33. DOI: <https://doi.org/10.32461/179751>.

11. Шершова Т. В. Культурна пам'ять як чинник формування національної ідентичності (на матеріалах народно-пісенних практик Полтавщини): дис. ... д-ра філософії: 034 – Культурологія. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 241 с.

12. Bhabha H. K. *The Location of Culture*. London; New York : Routledge, 1994. 285 с. URL: <https://www2.tf.jcu.cz/~klapetek/bha.pdf> (дата звернення: квітень 2025).

13. Demos T. *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press, 2013. 176 p.

14. Eliade M. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. trans. from the French by W. R. Trask. New York: Harcourt, 1959. 256 p. URL: https://monoskop.org/images/b/b1/Eliade_Mircea_The_Sacred_and_The_profane_1963.pdf (дата звернення: квітень 2025).

15. Enwezor O., El Anatsui: *Art and Life*. London: Prestel, 2012. 175 p. URL: <https://archive.org/details/elanatsuiartlife0000voge> (дата звернення: квітень 2025).

16. Habermas J. The Theory of Communicative Action. Vol. 1: Reason and the Rationalization of Society. Boston: Beacon Press, 1984. 465 с. URL: <https://teddykw2.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/07/jurgen-habermas-theory-of-communicative-action-volume-1.pdf> (дата звернення: квітень 2025).

17. Hall S. Cultural Identity and Diaspora. Identity: Community, Culture, Difference. London: Lawrence & Wishart, 1990. P. 222–237. URL: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/master/modules/asiandiaspora/hallculturalidentityanddiaspora.pdf> (дата звернення: квітень 2025).

18. Hall S. Who Needs Identity?. Questions of Cultural Identity. ред. S. Hall, P. du Gay. London: SAGE Publications, 1996. С. 1–17. URL: https://pages.mtu.edu/~jds/ack/readings/CSReadings/Hall_Who_Needs_Identity.pdf (дата звернення: квітень 2025).

19. Simmel G. The Metropolis and Mental Life. The Sociology of Georg Simmel / ed. by K. H. Wolff. New York: Free Press, 1950. P. 409–424. (Ориг. публ.: 1903).

20. Smith A. D. The Ethnic Origins of Nations. Oxford: Blackwell, 1986. 312 p. URL: <https://smerdaleos.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/198589879-anthony-smith-the-ethnic-origins-of-nations.pdf> (дата звернення: квітень 2025).

21. Taylor C. The Politics of Recognition. Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition. Princeton University Press, 1994. P. 25–73.

22. Zeid F. Fahrelnissa Zeid. London: Tate Modern Exhibition Catalogue, 2017. 176 p.

References

1. Brylov, S. V., Kuzmichova, V. S., Kolesnikov, V. V. (2024). Fine arts and design in the digitalization era: Trends and challenges. ART-platform Scientific Almanac, 10(2), 228–241. doi <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241> [in Ukrainian].

2. Denysiuk, Zh. Z. (2016). Mass culture and national-cultural identity in the age of globalization. Kyiv: NAKKKiM. 224 p. [in Ukrainian].

3. Denysiuk, Zh. Z. (2025). Ukrainian cultural identity as the basis of national resilience and cultural policy. Cultural Studies Almanac, (1), 309–315. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.35> [in Ukrainian].

4. Kakhidze, A. (n.d.). War graphic diary [Digital gallery]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jjvwdalrpig> [in Ukrainian].

5. Krasivskiy, O. Globalization and the identity of national culture (2017). Public Administration Efficiency, (4), 13–21. <https://doi.org/10.33990/2070-4011.53.2017.148695> [in Ukrainian].

6. Maikhrovych, Yu. (2023). Local and regional identities in the cultural space of Pokuttia. Bulletin: Ukrainian Cultural Studies, 1(12), 63–67. [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).14](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).14) [in Ukrainian].

7. Moroz, O. V., Savolainen, I. P., & Kozlovets, M. A. (2025). Philosophical aspects of globalization and their influence on cultural identity. Bulletin of Humanitarian Sciences, (3–4). DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14974209> [in Ukrainian].

8. Ovcharuk, O. V. (2021). The personality in the cultural space: Educational and methodological manual (2nd ed.). Kyiv: NAKKKiM. 150 p. <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4410> [in Ukrainian].

9. Pavlichenko, Ye. (2024). Peculiarities of constructing national identity in contemporary visual culture of Ukraine. Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development (Cultural Studies), 47, 79–84. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.726> [in Ukrainian].

10. Sapozhnik, O. V. (2019). Culturological content of the concept of identity. Art Studies Notes, (35), 27–33. <https://doi.org/10.32461/179751> [in Ukrainian].

11. Shershova, T. V. (2021). Cultural memory as a factor in the formation of national identity (based on the folk-song practices of Poltava region) (PhD dissertation). National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv. 241 p. [in Ukrainian].

12. Bhabha, H. K. (1994). The Location of Culture. London; New York [in English].

13. Demos, T. J. (2013). Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art. Berlin [in English].

14. Eliade, M. (1959). The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. New York [in English].

15. Enwezor, O. (2012). El Anatsui: Art and Life. London [in English].

16. Habermas, J. (1984). The Theory of Communicative Action. Vol. 1: Reason and the Rationalization of Society. Boston [in English].

17. Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. In Identity: Community, Culture, Difference (pp. 222–237). London [in English].

18. Hall, S. (1996). Who Needs Identity? In Questions of Cultural Identity (pp. 1–17). London [in English].

19. Simmel, G. (1950). The Metropolis and Mental Life. In The Sociology of Georg Simmel (pp. 409–424). New York [in English].

20. Smith, A. D. (1986). The Ethnic Origins of Nations. Oxford [in English].

21. Taylor, C. (1994). The Politics of Recognition. In Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition (pp. 25–73). Princeton [in English].

22. Zeid, F. (2017). Fahrelnissa Zeid. London [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 04.06.2025
Прийнято до друку 11.06.2025

Цитування:

Васкевич М. В. Баянне виконавство у вимірах національної культури: ціннісно-етичні, комунікативні та педагогічні інтерпретаційні сенси. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 2. С. 119–123.

Васкевич Максим Валерійович,

аспірант Національної академії

керівних кадрів культури і мистецтв

<https://orcid.org/0009-0006-5946-4151>

dkr3124.mvaskevych@dakkkim.edu.ua

Vaskevych M. (2025). Bayan Performance in the Dimensions of National Culture: Value-Ethical, Communicative and Pedagogical Interpretation Senses. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 119–123 [in Ukrainian].

БАЯННЕ ВИКОНАВСТВО У ВИМІРАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: ЦІННІСНО-ЕТИЧНІ, КОМУНІКАТИВНІ ТА ПЕДАГОГІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ СЕНСИ

Мета статті – дослідити українське баянне виконавство як культурологічний феномен, виявити його етико-естетичні, комунікативні та педагогічні аспекти. **Методологія дослідження.** Методологічну основу дослідження становлять міждисциплінарні підходи, зокрема: культурологічний аналіз (для виявлення місця баянного виконавства у системі національної культури); етичний підхід (для розгляду відповідальності виконавця перед авторським текстом та аудиторією) та ін. **Наукова новизна.** Осмислено баянне виконавство як феномен, що функціонує на перетині культурологічного, етичного, комунікативного та педагогічного вимірів у контексті української музичної традиції. Запропоновано нову інтерпретаційну модель, яка враховує етичну відповідальність виконавця як носія культурного коду. **Висновки.** Українська баянна виконавська школа – багаторівневий культурний феномен, який поєднує музично-інтерпретаційну традицію, педагогічну спадкоємність та етичну позицію артиста. У цьому контексті баянне виконавство вже не можна зводити лише до техніки чи навіть до інтерпретації тексту – воно виявляється формою художнього висловлювання, яке має екзистенційний і комеморативний вимір. Виконавець-баяніст, особливо в українській традиції, постає не просто як носій професійної майстерності, а як інтерпретатор культурної пам'яті, відповідальний за трансляцію смислів, цінностей та «музичну совість» свого часу. Отже, українська баянна виконавська традиція є не лише предметом музикознавчого аналізу, а й об'єктом культурологічного осмислення. Її збереження, розвиток і осмислення вимагають міждисциплінарного підходу, що поєднує музикознавство, культурологію, етику, герменевтику та педагогіку. Саме в такому поліфонічному контексті виконавець здобуває можливість бути не лише майстром інструмента, а й виразником національного духу. А баянна школа в Україні розуміється не лише як сукупність педагогічних методів, а й як естетико-етична система, в якій музика стає голосом пам'яті, духовної напруги та емоційної комунікації.

Ключові слова: баян, виконавство, інтерпретація, культурний вимір, українська виконавська школа, етика виконавця.

Vaskevych Maksym, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Bayan Performance in the Dimensions of National Culture: Value-Ethical, Communicative and Pedagogical Interpretation Senses

The purpose of the article is to investigate Ukrainian bayan performance as a culturological phenomenon, to identify its ethical-aesthetic, communicative and pedagogical aspects. **Research methodology.** The methodological basis of the study is interdisciplinary approaches, in particular: culturological analysis (to identify the place of bayan performance in the system of national culture); ethical approach (to consider the responsibility of the performer to the author's text and the audience). **Scientific novelty.** Bayan performance is meaningfully considered as a phenomenon that functions at the intersection of culturological, ethical, communicative, and pedagogical dimensions in the context of the Ukrainian musical tradition. A new interpretative model is proposed that takes into account the ethical responsibility of the performer as a bearer of a cultural code. **Conclusions.** The Ukrainian bayan performance school is a multi-level cultural phenomenon that combines musical and interpretative tradition, pedagogical continuity and the ethical position of the artist. In this context, bayan performance can no longer be reduced only to technique or even to the interpretation

of the text – it appears as a form of artistic expression that has an existential and commemorative dimension. The bayan performer, especially in the Ukrainian tradition, appears not simply as a bearer of professional skill, but as an interpreter of cultural memory, responsible for the transmission of meanings, values and the ‘musical conscience’ of their time. Thus, the Ukrainian bayan performance tradition is not only the subject of musicological analysis, but also the object of culturological comprehension. Its preservation, development and comprehension require an interdisciplinary approach that combines musicology, cultural studies, ethics, hermeneutics, and pedagogy. It is in such a polyphonic context that the performer gains the opportunity to be not only a master of the instrument, but also an exponent of the national spirit. And the bayan school in Ukraine is understood not only as a set of pedagogical methods, but also as an aesthetic and ethical system in which music becomes the voice of memory, spiritual tension and emotional communication.

Keywords: bayan, performance, interpretation, cultural dimension, Ukrainian performing school, performer ethics.

Актуальність теми дослідження. У сучасному гуманітарному науковому дискурсі виконавське мистецтво дедалі частіше розглядається не тільки в естетичних чи музикознавчих координатах, а й як предмет культурологічного аналізу, що дає змогу простежити механізми передачі культурного досвіду, формування національної ідентичності, трансляції ціннісних орієнтирів і под. Актуальність такого дослідження зумовлена зростанням зацікавлення до національних виконавських традицій у контексті глобалізаційних процесів, що стимулюють пошук автентичних моделей музичного мислення, етичного самовизначення та культурної ідентичності. У цьому контексті баянне виконавство постає не лише як мистецька практика, а й як складова культурної комунікації, що несе на собі ціннісне, етичне та педагогічне навантаження. Сучасний стан української музичної освіти та виконавства потребує ґрунтового осмислення інтерпретаційних стратегій, які формуються у взаємодії традиційного національного досвіду, авторських концепцій та новітніх гуманітарних парадигм. Переосмислення ролі баяніста як комунікатора, інтерпретатора та педагога відкриває нові перспективи для збереження та розвитку національної музичної культури у широкому міждисциплінарному вимірі.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження баянного виконавства в Україні – не нова тема наукових досліджень, зокрема в контексті зв'язку з культурними цінностями.

Українські дослідники В. Суворов, Ю. Назар, З. Скакальська та А. Душний у статті «Акордеон у контексті сучасної музичної культури» [8] на прикладі творчості українських композиторів розглядають особливості акордеонної музики в контексті сучасної музичної культури. Розуміння багатогранних явищ стає можливим із позиції осмислення ролі акордеона як функціонально-полівалентного явища [8].

У статті «Проблеми дослідження баянно-акордеонного мистецтва України: національні та міжнародні репертуарні тенденції» [2] Г. Улич (Савчин) досліджує репертуар для баяна-акордеона крізь призму українського та зарубіжного досвіду з урахуванням теорії виконавської майстерності М. Давидова. Акцент зроблено на дисертаційних працях, посібниках і довідковій літературі, а також на ролі українських композиторів у популяризації оригінального репертуару в рамках міжнародного конкурсу «Perpetuum mobile» [2].

У публікації «Стильові напрямки акордеонно-баянної музики в сучасному мистецтві» [5] Б. Кисляк аналізує онтологічний статус баянного та акордеонного виконавства в контексті різних стилів, що визначаються специфікою національних культурних ландшафтів та історичними реаліями. Це підкреслює їхню роль у сучасному мистецтві [5].

Н. Менко у публікації «Комеморативні практики культури в проєкції баянно-акордеонного виконавства» [1] аналізує комеморативні практики культури в проєкції баянно-акордеонного виконавства, а також відповідні виконавські «аспекти у культурній пам'яті та ідентифікації, а також екстраполяції того, як воно формує та утримує історично-культурну пам'ять» [1].

Мета статті – дослідити українське баянне виконавство як культурологічний феномен, виявити його етико-естетичні, комунікативні та педагогічні аспекти

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на відносну молодість інструмента, баян в українській культурі набув символічного статусу: він асоціюється із народною пісенністю, із домашнім музикуванням, із весільною та обрядовою традицією. На відміну від фортепіано або скрипки, баян із самого початку був ближче до побутової культури, але саме це й дозволило йому пізніше увійти до академічного простору як інструменту культурного синтезу, а також стати важливим

елементом комеморативних практик у культурно-мистецькій сфері, вагомим важелем реалізації культурної політики щодо національної пам'яті в музичному мистецтві України [1].

Баяніст в українській традиції виконує роль культурного посередника, носія культурного коду: він не просто відтворює музику, а й перекодовує фольклорну і професійну спадщину, актуалізуючи її у сучасному художньому просторі. Інтерпретація народної пісні, обробки, оригінальної композиції – все це стає актом культурної пам'яті, коли виконавець має справу не лише зі звуком, а й із колективною емоційною спадщиною, традицією і ментальністю.

Баянне мистецтво в Україні, яке розвивалося у тісному поєднанні з композиторською та педагогічною творчістю, правомірно ідентифікувати як самобутній культурний феномен, що проявляє національно-стильову специфіку, історичну глибину та високий рівень художньої рефлексії. Це підтверджується такими ключовими позиціями.

По-перше, українська баянна виконавська школа формувалася у контексті національної музичної традиції, опираючись як на фольклорні витoki, так і на академічні практики інтерпретації. У цьому сенсі вона є носієм української ментальності, відображаючи етнічні особливості інтонаційної системи, драматургії та способу музичного мислення.

З культурологічного погляду, музична інтерпретація є не просто відтворенням, а створенням культурного смислу. Баяніст сам формує смислову модель твору – залежно від свого контексту, світогляду, школи, інтонаційної традиції. Це культурне явище включає три складники: етичний (відповідальність за сенс і джерело), естетичний (форма, звучання, стиль), комунікативний (контакт із публікою, педагогікою, культурним середовищем).

Адже у виконавському мистецтві, зокрема у баянній традиції, музична інтерпретація виступає не лише як технічне відтворення нотного тексту, а й як етично забарвлений акт художньої комунікації. Інтерпретатор, по суті, стає медіатором між авторським задумом, національною традицією та актуальними культурними смислами. Зокрема, українські композитори органічно поєднують сучасні композиції із фольклорними джерелами та

індивідуальними особливостями світогляду митця [8].

Цінності в процесі виконавства формуються через кілька рівнів: особистісний – виконавець віднаходить себе у музиці, формує художній смак, почуття стилю, відповідальність за автентичність передачі. Це пов'язано з поняттям музичної совісті: інтерпретація не має права на байдужість або механічність; культурний – інтерпретація творів українських композиторів, обробок народної музики уможливорює вкорінення у національну систему цінностей. Відчуття межі між «своїм» і «запозиченим», між духовним і поверховим – це етичний вибір виконавця; комунікативний – музика постає як діалог. Виконавець несе відповідальність за те, що саме і як саме чує слухач. Саме від глибини художнього прочитання залежить, які емоції, смисли, наративи він отримує. Адже виконання – це процес психологічного сприйняття, розуміння, уяви, переживання та емоцій. Вона не лише демонструє справжній творчий намір та емоції «оригінального твору», а й інтегрує їх в індивідуальні характеристики особистості. У творі кожній ноті надається справжня художня життєва сила, яка збагачує музичну композицію, демонструючи її неповторну чарівність [9]. Тут етична позиція тісно пов'язана із концептом інтерпретаторської свободи, яка не повинна руйнувати цілісність твору; педагогічний – у межах баянної школи (зокрема, української) формується традиція передачі етичних моделей, коли акцентується на повазі до стилю, інтенції автора, доборі репертуару не лише за технічними, а й духовно-моральними критеріями.

Відтак інтерпретація у баянному мистецтві – це не лише звучання, а й етичне висловлювання, яке формується у полі культурної традиції, індивідуального досвіду та професійної відповідальності.

По-друге, формування української баянної виконавської школи тісно пов'язане з феноменом інтерпретаторської індивідуальності, яка водночас вкорінена в традицію та відкрита до нових художніх сенсів. Саме через цю діалектику – між колективно-національним і особистісно-творчим – виконавська майстерність набуває етико-естетичної глибини. У межах цієї традиції інтерпретація не зводиться до передачі тексту або технічної досконалості, а постає як екзистенційний акт художнього висловлювання, що вимагає від виконавця не лише ремісничої вправності, а й глибокої

внутрішньої позиції, духовної зосередженості, відповідальності за сенси, які втілюються у звуках.

Українська баянна школа, починаючи з другої половини ХХ століття, формувалася як платформа не тільки технічного вдосконалення, а й виховання «музичного мислення», коли увага до стилю, жанрової логіки, драматургії твору, інтонаційної структури й образного ладу була обов'язковою складовою навчального процесу. Саме в такому підході можна говорити про етичне моделювання особистості виконавця, який діє не як «репродуктор/інструмент» відтворення, а як співтворець музичної реальності – носій ідей, цінностей і культурної відповідальності.

По-третє, специфіка адаптацій фольклорного матеріалу для баяна –через трансформацію народних жанрів, образів і мелодики –надає українській виконавській школі не лише високого ступеня поетичної глибини та образної пластичності, а й формує цілісну аксіологічну платформу, що резонує із завданнями духовного та морального виховання засобами музики. Такі адаптації виступають не механічним перенесенням фольклорних елементів у концертну практику, а складним інтерпретативним актом, у якому зчитується культурна пам'ять, колективна емоційність, духовна структура українського світогляду. Через збереження ладо-інтонаційної специфіки, використання традиційних форм (коломийки, думи, танцювальні жанри) та автентичної ритміки, музика на баяні стає носієм глибинних ментальних кодів, які формують морально-естетичні орієнтири слухача.

Українська виконавська школа на баяні – це не лише система технічної підготовки, а й осередок культурного відтворення, у якому вчитель передає не лише навички гри на інструменті, а й уявлення про добро і зло, про красу і відповідальність, про національне і глобальне. Більше того, у педагогічному аспекті такі адаптації виступають інструментом емоційного та духовного становлення молодого виконавця: вони навчають не лише техніці, а й увазі до внутрішнього змісту, до витонченого балансу між формальною побудовою та глибинною художньою ідеєю. Завдяки включенню фольклорного матеріалу, композиторських обробок, автентичних жанрових форм, формуються ціннісні орієнтири, що є основою культурного самовизначення.

Так фольклорний матеріал, переосмислений у виконавському просторі

баянного мистецтва, стає етично забарвленим мистецьким середовищем, в якому відбувається не лише естетичне, а й моральне виховання – як самого виконавця, так і слухача.

Українська баянна культура перебуває в тісному діалозі з європейською виконавською парадигмою, що позначається на репертуарній палітрі, інструментальному вдосконаленні, а також на підходах до інтерпретації. У цьому контексті баян стає активним учасником міжкультурного діалогу, зберігаючи національну інтонацію, але при цьому долаючи кордони традиційного сприйняття. Така відкритість є знаковою рисою сучасної культури, що прагне до гнучкості, полісмысловості й нових форм спілкування. Відтак сучасне виконавство на баяні у контексті української культури – це не просто інструмент чи стиль, а форма національного світовідчуття, що співвідноситься з традицією і водночас відкривається глобальному простору.

У ХХІ столітті баян виходить за межі «вузькоакадемічного» виконавства: він звучить у театрах, експериментальних постановках, перформансах, вуличних акціях, джазових та електронних проєктах. Виконавці та композитори, відчувши дух сучасності, тепер частіше вдаються до естрадно-джазових композицій, створюючи яскраву палітру творів, безпосередньо пов'язаних із життям та побутом нашого суспільства, наповнюючи музичні твори життєрадісністю та оптимізмом [8], адже мистецькі практики «повинні відповідати принципам створення культурних об'єктів як матеріальних продуктів високого культурного та естетичного рівня, але водночас п відповідати вимогам часу, стандартам та освітнім тенденціям свого часу» [7].

Загалом сучасна культура виконавства на баяні стала важливою складовою культурної парадигми суспільства, духовного саморозвитку та самовираження народів і національностей [5], одним із унікальних компонентів етнокультурного комплексу, вивчення якого в історико-культурному контексті сприяє його осмисленню як генетично багатовимірної цілісності, вагомої складової сучасної музичної культури [8]. Баянне виконавство в Україні у цьому контексті постає багаторівневим культурним явищем, у якому поєднуються інтерпретативна творчість, фольклорна спадщина, педагогічна традиція та художня комунікація.

Висновки. Українська баянна виконавська школа – це багаторівневий культурний феномен, який поєднує музично-інтерпретаційну традицію, педагогічну спадкоємність та етичну позицію артиста. У цьому контексті баянне виконавство вже не можна зводити лише до техніки чи навіть до інтерпретації тексту – воно виявляється формою художнього висловлювання, яке має екзистенційний і комеморативний вимір. Виконавець-баяніст, особливо в українській традиції, постає не просто як носій професійної майстерності, а як інтерпретатор культурної пам'яті, відповідальний за трансляцію смислів, цінностей та «музичну совість» свого часу.

Отже, українська баянна виконавська традиція є не лише предметом музикознавчого аналізу, а й об'єктом культурологічного осмислення. Її збереження, розвиток і осмислення вимагають міждисциплінарного підходу, що поєднує музикознавство, культурологію, етику, герменевтику та педагогіку. Саме в такому поліфонічному контексті виконавець здобуває можливість бути не лише майстром інструмента, а й виразником національного духу. А баянна школа в Україні розуміється не лише як сукупність педагогічних методів, а й як естетико-етична система, в якій музика стає голосом пам'яті, духовної напруги та емоційної комунікації. Саме в такому ракурсі вбачається продовження досліджень виконавства на баяні у культурологічному вимірі.

Література

1. Менько Н. А. Комеморативні практики культури в проекції баянно-акордеонного виконавства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 70–76.
2. Улич (Савчин) Г. В. Проблеми дослідження баянно-акордеонного мистецтва України: національні та міжнародні репертуарні тенденції. Publishing House «Baltija Publishing». 2021. doi:10.30525/978-9934-26-072-8–20.
3. Culture and arts in the educational process of the modernity: collective monograph / A. I. Dushniy, O. K. Avialova, V. G. Dutchak, Yu. Medvedyk, etc. Lviv-Torun: Liha-Pres, 2019. 148 p.
4. Garnet D., Sinner A. Art, culture, and pedagogy. Revisiting the Work of F. Graeme Chalmers. Leiden: Brill, 2019. 308 p.
5. Kysliak B. Stylistic directions of accordion-bayan music in modern art. *Linguistics and Culture Review*. 2023. № 7(S1). P. 23–35.

6. Jacobson M. S. Squeeze this!: a cultural history of the accordion in America. Urbana : University of Illinois Pres, 2012. 256 p.

7. Pavlova O., Afonina O., Vilchynska I., Khlystun O., Smyrna L. Cultural and artistic practices in the perspective of education institutionalisation. *Sci Herald Uzhhorod Univ Ser Phys*. 2024. № 55. P.1457–1465.

8. Suvorov V., Nazar Y., Skakalska Z., Dushniy A. Accordion in the context of contemporary musical culture. *Innovative Solutions in Modern Science*. 2021. № 3 (47). P. 1–23.

9. Wen X. Emotional Expression and Playing Psychology in Accordion Playing under Complex Audio Background Environment. *J Environ Public Health*. 2023. 2482899. doi: 10.1155/2022/2482899.

References

1. Menko, N. A. (2024). Commemorative Cultural Practices in the Projection of Bayan-Accordion Performance. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 70–76 [in Ukrainian].
2. Ulych (Savchyn), H. V. (2021). Problems of Studying Bayan-Accordion Art in Ukraine: National and International Repertoire Trends. Publishing House 'Baltija Publishing'. doi:10.30525/978-9934-26-072-8–20 [in Ukrainian].
3. Dushniy, A. I., Avialova, O. K., Dutchak, V. G., Medvedyk, Yu. Et al. (2019). Culture and Arts in the Educational Process of the Modernity: collective monograph. Lviv-Torun [in English].
4. Garnet, D., & Sinner, A. (2019). Art, Culture, and Pedagogy. Revisiting the Work of F. Graeme Chalmers. Leiden: Brill [in English].
5. Kysliak, B. (2023). Stylistic Directions of Accordion-Bayan Music in Modern Art. *Linguistics and Culture Review*, 7(S1), 23–35 [in English].
6. Jacobson, M. S. (2012). Squeeze this!: A Cultural History of the Accordion in America. Urbana: University of Illinois Pres [in English].
7. Pavlova, O., Afonina, O., Vilchynska, I., Khlystun, O., & Smyrna, L. (2024). Cultural and Artistic Practices in the Perspective of Education Institutionalisation. *Sci Herald Uzhhorod Univ. Ser Phys*, 55, 1457–1465 [in English].
8. Suvorov, V., Nazar, Y., Skakalska, Z., & Dushnii, A. (2021) Accordion in the Context of Contemporary Musical Culture. *Innovative Solutions in Modern Science*, 3 (47), 1–23 [in English].
9. Wen, X. (2023) Emotional Expression and Playing Psychology in Accordion Playing under Complex Audio Background Environment. *J Environ Public Health*. 2482899. doi: 10.1155/2022/2482899 [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.05.2025
Отримано після доопрацювання 06.06.2025
Прийнято до друку 16.06.2025

Цитування:

Висоцький О. А. Артмарафон як практика промоції культурно-патріотичних наративів (на прикладі артмарафону «Вінграновський»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 124–130.

Висоцький Олександр Анатолійович, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-2169-4411>
dkr3122.ovysotsky@dakkkim.edu.ua

Vysotskyi O. (2025). Art Marathon as a Practice of Promoting Cultural and Patriotic Narratives (taking the art marathon 'Vinhranovskyi' as an example). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 124–130 [in Ukrainian].

АРТМАРАФОН ЯК ПРАКТИКА ПРОМОЦІЇ КУЛЬТУРНО-ПАТРІОТИЧНИХ НАРАТИВІВ (на прикладі артмарафону «Вінграновський»)

Мета статті. Проаналізувати теоретико-практичні особливості сучасного потенціалу артмарафону, його практик через призму промоції культурно-патріотичних наративів. **Методологія.** Методологія дослідження включає загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми, які дозволили визначити і науково обґрунтувати теоретичні підходи до поняття «артмарафон» та «культурно-патріотичний наратив». Мета та завдання статті обумовили застосування аксіологічного підходу, що дозволило виявити в розглянутих теоріях міждисциплінарний характер, виявити персоналізовані наукові позиції українських вчених. Використання аналітичного методу дозволило виявити концептуальні засади щодо подальших наукових перспектив осмислення багатофункціонального змісту артмарафону в оптиці прикладних культурологічних досліджень. **Наукова новизна** полягає у дослідженні теоретико-практичних підходів до поняття «артмарафон», вивченні його як практики промоції культурно-патріотичних наративів в їх прикладному культурологічному осмисленні. **Висновки.** Очевидним для української реальності є потреба активного впровадження в усі сфери людського буття культурно-патріотичних наративів. Адже, деколонізуючи Україну, нам потрібно заповнювати культурні лакуни своїм українським, унікальним, неповторним, запропонувавши українцям щось не менш цінне мистецьке, але більш природне, органічне і українське. Культурні практики мають розкривати локальні особливості через творчість унікальних українців, яким і є Микола Вінграновський для Миколаївщини і не тільки. Саме щорічне проведення артмарафону «Вінграновський» в рідному місті поета з поступовим розширенням географії є головним інструментом промоції культурно-патріотичних наративів, локальних процесів дерусифікації та декомунізації. Досліджений артмарафон, його культурно-патріотичні наративи дозволили виокремити і його суспільно-державну цінність, яка полягає не тільки у розвитку локальної культурної одиниці, а й соціального, іміджевого, економічного впливу і розвитку.

Ключові слова: артмарафон, культурно-патріотичний наратив, дерусифікація, декомунізація.

Vysotskyi Oleksandr, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Art Marathon as a Practice of Promoting Cultural and Patriotic Narratives (taking the art marathon 'Vinhranovskyi' as an example)

The purpose of the article is to analyse the theoretical and practical features of the modern potential of art marathons and their practices through the prism of promoting cultural and patriotic narratives. **The research methodology** comprises general scientific principles of systematisation and generalisation of the research problem, which enabled the author to identify and scientifically substantiate theoretical approaches to the concepts of 'art marathon' and 'cultural-patriotic narrative'. The purpose and objectives of the article determined the use of an axiological approach, which helped to reveal the interdisciplinary nature of the theories under consideration and to identify the personalised scientific positions of Ukrainian scholars. The use of the analytical method permitted the identification of conceptual foundations for further scientific prospects for understanding the multifunctional content of the art marathon from the perspective of applied cultural studies. **The scientific novelty** lies in the study of theoretical and practical approaches to the concept of 'art marathon,' examining it as a practice of promoting cultural and patriotic narratives in their applied cultural understanding. **Conclusions.** There is a clear need in Ukraine to actively introduce cultural and patriotic narratives into all spheres of human life. Decolonising Ukraine, we need to fill cultural gaps with our own Ukrainian, unique, and inimitable culture, offering Ukrainians something that is no less valuable artistically, but more natural, organic, and Ukrainian. Cultural practices should reveal local characteristics through the creativity of unique Ukrainians, such as Mykola Vinhranovskyi for Mykolaiv and beyond. It is the annual holding of the

Vynnychenko Art Marathon in the poet's hometown, with a gradual expansion of its geography, which is the main tool for promoting cultural and patriotic narratives, local processes of derussification and decommunisation. The researched art marathon and its cultural and patriotic narratives have revealed its social and state value, which lies not only in the development of a local cultural unit, but also in its social, image, economic influence, and development.

Keywords: art marathon, cultural and patriotic narrative, derussification, decommunisation.

Актуальність теми дослідження. Українське культурне сьогодення визначається активним пошуком різноманітних інноваційних практик місією яких є відновлення і просування культурно-патріотичних наративів серед різноманітних соціально-вікових категорій. Однією з таких практик є артмарафон, феномен і змістовна складова якого не є предметом активного дослідження серед представників українського культурологічного знання.

Артмарафон є тією багатофункціональною практикою, яка має чітко визначені і результативно обґрунтовані місію, цілі і завдання. Артмарафони сьогодні є потужним культуротворчим інструментом, ресурсно який може просувати національну ідею через практики відродження культурних просторів на творчості видатних українців до процесів локальної дерусифікації та декомунізації. Особлива місія артмарафону полягає в просуванні культурно-патріотичний наративів, де через високопрофесійну організаційно-управлінську ініціативу відроджується історико-культурна послідовність розвитку українського міста.

Культурно-патріотичний наратив сьогодні є пріоритетним напрямком українського культуротворення та розвитку івент-індустрії, де через різні мистецькі формати створюється раціональний комунікаційний простір для передачі знань, впливу, емоційного відновлення і віри в майбутнє.

Історіографія. На винятковій ролі культурних практик в системі формування і функціонування національної культури наголошує О. Копієвська. Вчена зазначає, що саме культурні практики спрямовані на «ініціювання процесів самовизначення особою власних життєвих орієнтирів на засадах безпосередньої інтеріоризації культурних цінностей, що набувають характеру виміру індивідуального та соціального буття» [5, 57]. Досліджуючи культурну складову національного інтересу О. Копієвська акцентує увагу на пріоритетності його врахування при створенні різноманітних культурних практик. Національний інтерес має враховувати і підкреслювати соціальну і культурну індивідуальність як окремо взятої людини, так і суспільних груп [6, 31]. Саме тому, культурна практика, будь якій її різновид, є тим дієвим інструментом, який здатний нести суспільно важливі державні наративи, культурно-патріотичні зокрема. Роль

такої культурної практики, як артмарафон є здатною для вирішення визначених в дослідженні наративів.

Як вже було зазначено, артмарафони як теоретична категорія не є активно досліджуваним предметом серед українських вчених. Переважно функціонал артмарафону згадується доволі поверхово. Українські дослідники більше звертаються до такого поняття, як «марафон» з різних міждисциплінарних позицій.

Про марафон, його роль в просуванні хорового мистецтва наголошує О. Васильєва [1]. Марафон як засіб психологічного відновлення став топ темою VII Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Харківський осінній марафон психотехнологій», де вчені з різноманітних теоретичних позицій розкривали феномен марафону [9]. Так, розкриваючи різні технології психологічної корекції К. Віаніс-Трофименко наголошує на винятковій ролі і значенні арт-терапії, серед яких пріоритетне місце займають театральні практики, малювання, музика, дизайн [2, 154–155].

До теоретико-практичного осмислення сутності артмарафону звертаються дослідниці О. Ключанова та Л. Подкоритова, які розглядають його в дискурсі терапевтичного функціоналу. Розкриваючи методичні особливості організації і проведення арттерапевтичного онлайн марафону дослідниці визначають основні завдання марафону, серед яких: «зняття психічної напруги; усвідомлення людиною власних ресурсів; розкриття творчого потенціалу особистості; розвитку креативності і спонтанності; самопізнання і самоусвідомлення; популяризації знань про арттерапію» [4, 99].

На винятковій ролі мистецьких марафонів наголошує і українська вчена О. Литовченко, яка розглядає їх як дієву і таку необхідну соціально-психологічну підтримку дітей в умовах війни [7]. Про роль літературного марафону «Війна Росії проти України. Відсіч» згадує Т. Руденька в контексті осмислення діяльності культурно-мистецьких установ крізь призму націєтворчих соціокультурних змін [8, 176].

Отже, артмарафон як теоретична категорія в культурологічній науці не розглядається, а тому є виправданою наукова новизна нашого

дослідження. Теоретико-практичне осмислення особливого функціонального змісту артмарафону як практики промоції культурно-практичних нормативів ми будемо розглядати на прикладі багатокомпонентного та мультидисциплінарного артмарафону «Вінграновський», основна ідея якого полягає у популяризації творчості українського письменника Миколи Вінграновського. Артмарафон сприяє відновленню культурно-мистецької діяльності митців та установ в місті Первомайськ та у Миколаївській області, покращенню культурно-мистецького клімату в регіоні, укріпленню морального духу українців, залученню ветеранів, ВПО та волонтерів до участі у подіях проєкту.

Мета статті - проаналізувати теоретико-практичні особливості сучасного потенціалу артмарафону, його практик через призму промоції культурно-патріотичних наративів.

Основний текст. Артмарафон «Вінграновський» є багатофункціональним проєктом, який включає організацію і проведення 35 культурно-мистецьких, інформаційно-рекламних та волонтерських подій та практик.

Культурно-патріотичний наратив артмарафону мав прояв через:

- Практики мистецького втручання і розколювання. Команді вдалося сколихнути м. Первомайськ, сприяти відновленню культурно-мистецької діяльності в регіоні, поживавленню роботи творчих об'єднань та окремих митців. Завдяки артмарафону, емоційному підйому і вдячності за небуденні культурні враження, котрі змогли об'єднати мешканців, бізнесменів, представників влади, в місті Первомайськ, як результат, з'явилися дві сезонні локації для проведення мистецьких подій open air, були започатковані нові для містян форми культурних заходів – артсніданки у розчищеному волонтерами та ентузіастами яблуневому саду, камерні концерти та кінопокази у вичищеному та обладнаному силами мешканців внутрішньому дворику місцевого краєзнавчого музею і, вдала імпровізація - екскурсії по знакових місцях Вінграновського у місті.

- Залучення захисників України. Активними учасниками стали оркестр 40-ї окремої артилерійської бригади імені Великого князя Вітовта «Art Military Band», які надали концерт для мешканців міста, котрий відбувся 24 вересня у Міському центрі культури і дозвілля ім. Є.Зарницької. Також планово були залучені Ігор Двигало - музикант, військовий ЗСУ, Сергій Пантюк - поет, воїн ЗСУ, Хорея Козацька (Тарас Компаніченко - воїн ЗСУ), Дмитро Лазуткін - поет, речник Міноборони. Загалом перед

містянами та гостями Первомайська виступили 16 воїнів ЗСУ.

- Культурна адаптація внутрішньо переміщених осіб (ВПО). До заходів артмарафону у якості глядачів було залучено понад 300 ВПО. Для переселенців наближених до фронту міст відвідини культурних та мистецьких подій або участь у них разом з місцевими мешканцями сприяють кращій адаптації та інтеграції у громаду та опосередковано позитивно впливають на настрої і моральну стійкість в нових умовах проживання.

Культурно-патріотичні наративи артмарафону визначаються його цілями і завданнями, а саме:

Ціль 1. Стимулювати творчу активність місцевих культурних діячів та мешканців включно з ВПО м. Первомайськ та Миколаївської області через залучення до участі у конкурсах, що сприятиме зміцненню морального духу жителів громади, інтеграції ВПО в громаду, формуванню української культурної ідентичності. Завдання - залучити 250+ креативних представників громади для участі в конкурсах, сформувати журі та провести 2 конкурси: конкурс декламації «Вінграновський вірш 2024» та конкурс ескізів муралів «Місто Поета», визначити переможців.

Ціль 2. Сприяти відновленню культурно-мистецької діяльності місцевих культурних інституції та митців через популяризацію, осмислення творчого доробку Миколи Вінграновського шляхом проведення низки мистецьких подій, об'єднаних спільною ідеєю та стилем для аудиторії 4500+осіб. Завданням стало підготовка та проведення 20 заходів на 6 локаціях міста, а саме: художня експозиція «Місто Поета» в Первомайському Краєзнавчому музеї (ПКМ); фінал конкурсу «Вінграновський-вірш 2024» в міському центрі культури та дозвілля (МЦКІД); вечір живої поезії «Ми-коло» в артхабі «Вінграновський»; творча зустріч Анатолієм Кичинським в артхабі, експозиція кращих ескізів муралів в ПКМ; літературно-музичний вечір для молоді «Музейник» в ПКМ; кінопоказ та обговорення фільму Миколи Вінграновського «Сіроманець» в артхабі; моно вистава «Прекрасний звір у серці» у виконанні Євгена Нищука в МЦКІД; презентація книги – біографії Вінграновського Світлани Богдан в Артхабі; творча зустріч з Братами Капрановими в МЦКІД; лекція Братів Капранових в гімназії №9; виступ Сашка Лірника в ПКМ; творча зустріч з Ларисою Ніцой в МЦКІД; творча зустріч з Василем Герасим'юком в МЦКІД; творча зустріч з Олексою Різниківом в Артхабі, виступ піаніста

Євгена Хмари в МЦКІД; лекція Олександра Висоцького в гімназії №10; лекція Світлани Богдан в Первомайському політехнічному інституті НУК ім. адмірала Макарова; круглий стіл «Вінграновський. Любов. Деокупація» в ПКМ; прес конференція в МЦКІД. На всіх подіях проводити опитування та анкетування щодо вражень від подій, виправдання очікувань, побажань та зауважень.

Ціль 3. Залучення і розширення волонтерського руху для підтримки ЗСУ. Силами волонтерів практично на всіх подіях проводилися опитування для отримання зворотнього зв'язку щодо задоволення культурних потреб прямої цільової аудиторії. При плануванні і реалізації цілі було враховано ризик низької залученості волонтерів. Шляхи мінімізації ризику в ґрунтовній та потужній інформаційній кампанії, з пріоритетним використанням соціальних мереж, персональних повідомлень та запрошень, допомога інших членів команди

та підсилення рекрутингу волонтерів, відбір, навчання, інструктаж та мотивування. Втілюючи проєкт було залучено більше волонтерів, ніж планувалося – загалом більше 60 осіб. Під час створення локацій open air у внутрішньому дворіку музею та при розчищенні шкільного саду, нам допомагали містяни, долучалися ВПО, військові. Окрему волонтерську групу складали місцеві люди, які приходили і з ентузіазмом долучались до будь-якої роботи.

Ціль 4. Активна інформаційна підтримка і розголос. Інформувати 300 000+ осіб для пропагування мети проєкту, про перебіг реалізації проєкту та його здобутки. Завдання полягало у проведенні якісної інформаційно-рекламної кампанії котра включає 1 прес-конференцію, 30 анонсів, статей та новинних матеріалів, 5 прямих ефірів, 100 афіш, 10 банерів, 100+ повідомлень у соціальних мережах.

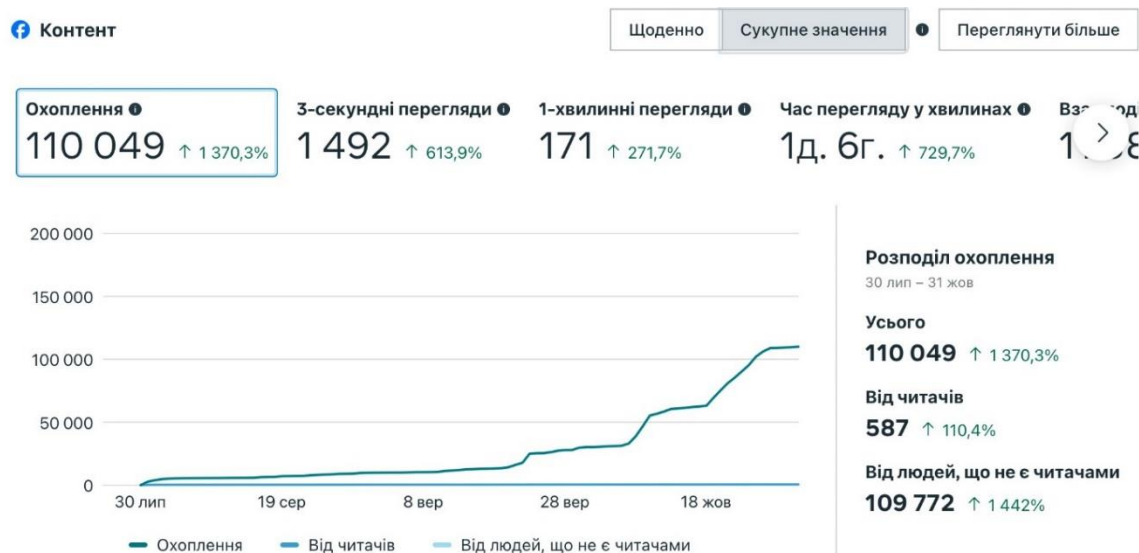


Рис. 1. Сукупне охоплення Facebook-сторінки проєкту у період з 30.07.2024 року до 31.10.2024 року



Рис. 2. Сукупне охоплення Facebook-сторінки проєкту у період з 30.07.2024 року до 31.10.2024 року

Популярний контент за охопленням

Просувати контент

Переглянути весь контент

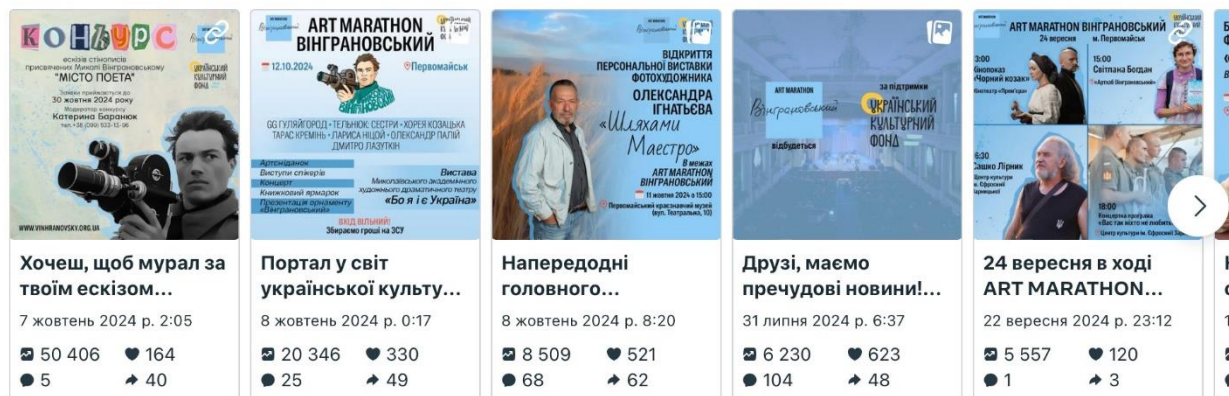


Рис. 3. Найпопулярніший за охопленнями контент на Facebook-сторінці проєкту в період з 30.07.2024 року до 31.10.2024 року

Результативність

Щоденно

Сукупне значення



Розподіл охоплення

Усього
17 096 ↑ 8 119,2%

З органічних джерел
13 129 ↑ 6 212%

З реклами
5 291 ↑ 100%

Рис. 4. Сукупне охоплення Instagram-сторінки проєкту у період з 30.07.2024 року до 31.10.2024 року з розподілом за джерелами

Популярний контент за охопленням

Просувати контент

Переглянути весь контент

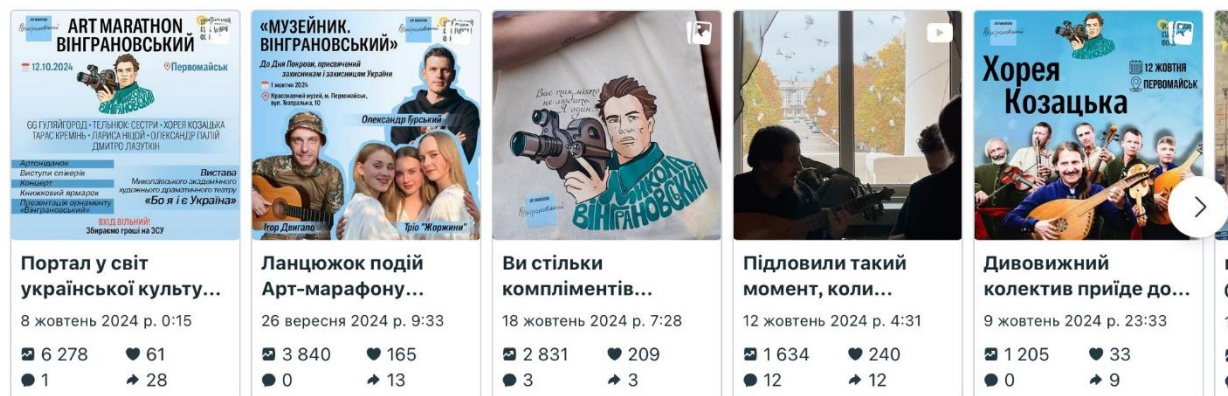


Рис. 5. Найпопулярніший за охопленнями контент на Instagram-сторінці проєкту у період з 30.07.2024 року до 31.10.2024 року

Артмарафон став важливим інструментом в процесах локальної дерусифікації та декомунізації, які доволі повільно і слабо прослідковуються в м. Первомайськ. Сама назва міста та крах багатьох спроб її змінити говорить про актуальність артмарафону саме у Первомайську. Лейтмотивом більшості проведених практик стала тема про те, що Південь України та Миколаївщина – це Україна, а не якась «новоросія», не порожній дикий степ, заселений за велінням Єскатеріни. Основним культурно-патріотичним наративом артмарафону «Вінграновський» були «деокупація свідомості містян», подолання наслідків колоніального минулого, нав'язаного відчуття меншовартості та впливу російської пропаганди.

Про важливість та ефективність промоції культурно-патріотичних наративів свідчать відгуки амбасадорів артмарафону. Так, Л. Михайличенко наголосила на пріоритетності проведення подібних івент-практик в маленьких містах. «Неймовірний проєкт! Якби в кожному місті України був хоча б один організатор подібного артмарафону - то це була б інша країна [3]. Очільниця спільноти вишивальниць Ж.Семененко зазначила, що «життя минало, але без творчості земляка ніяк. Навіть, коли серйозно захопилася вишиванням, тривалий час не могла зрозуміти, чому не лягають на полотно узори з журналів та буклетів, якими тоді рясніли сторінки видань для жіноцтва, а приваблюють старі, автентичні вишиванки, рушники, скатертини. І на це запитання знайшла достойну відповідь у Вінграновського, яка й стала визначальною: «Ми в Україні хворі Україною. На Україні в пошуках її...» Тож, Вінграновського багато не буває» [3].

Висновки. Очевидним для української реальності є потреба активного впровадження в усі сфери людського буття культурно-патріотичних наративів. Виняткова роль культурних практик, івент-індустрії в цілому, в таких процесах є беззаперечною. Адже, так склалось історично, що велику територію України намагалися подати як певну Новоросію, як певний дикий степ, як грецький проєкт, як нічийну землю, де були тільки давні греки і двічі пробігли козаки, однак, нічого не побудували і нічого не назвали. І взагалі там українців майже ніколи не було. А потім, прийшли так звані «радянські люди» і побудували нам Южноукраїнську атомну електростанцію і ось почалася цивілізація.

Сьогодення українця потрібно наповнювати іншими сенсами і наративами.

Адже, деколонізуючи Україну, викидаючи умовного Пушкіна, нам треба заповнювати культурні лакуни своїм українським, унікальним, неповторним. Запропонувавши українцям щось не менш цінне мистецьке, але більш природне, органічне і українське, тому що в порожнечі люди жити не можуть. Їм треба показати їх культуру, з локальними особливостями і унікальними постатями, яким і є Микола Вінграновський для Миколаївщини і не тільки.

Саме щорічне проведення артмарафону «Вінграновський» в рідному місті поета з поступовим розширенням географії є головною стратегією розвитку проєкта на найближчі роки. Звісно, сам марафон не буде статичним, кожного року змінюватиметься фокусна тема, підбиратиметься новий формат деяких подій, змінюватиметься набір учасників, розширюватиметься список локацій. Щорічний конкурс або челендж декламаторів поезії як складова частина арт марафону також може перерости рамки локальної події і з часом вийти на всеукраїнський чи міжнародний рівень.

Досліджений нами артмарафон, його культурно-патріотичні наративи дозволяють виокремити і його суспільно-державну цінність, яка полягає не тільки у розвитку локальної культурної одиниці, а й соціального, іміджевого, економічного впливу і розвитку. Адже покращення культурно-патріотичного клімату у місті за рахунок збільшення кількості та якості мистецьких подій, їх регулярному проведенню окрім підняття культурного рівня мешканців, надає стимул для розвитку громади, формуванню горизонтальних зв'язків, залучає місцевих підприємців, активістів, представників мистецьких та освітніх практик до творчої конкуренції, покращує комунікації між активною та креативною частиною мешканців та місцевою владою, змінює на краще міське середовище, на позитивних прикладах співпраці мешканців сприяє формуванню сильної громади, протистоїть байдужості та апатії серед містян, сприяє кращій адаптації ВПО у громаді.

Перспективи. Розглянуте теоретичні підходи і фактологічну практику організації і проведення артмарафону дозволило виявити його основні культурно-патріотичні наративи, які визначалися в організаційних цілях, завданнях та основних пріоритетах проєкту та мали результативні прояви через реалізовані чисельні практики, їх професійне осмислення для сталості. Артмарафон, його

багатофункціональність та мультидисциплінарність є перспективним теоретико-практичним предметом для подальшого осмислення серед представників прикладної культурології.

Література

1. Васильєва О. Хоровий event-арт простір крізь призму сьогодення. *Professional Art Education*. 2024. Vol. 5, № 1. Pp. 26–35.
2. В'яніс-Трофименко К. Б. Нейрографіка як засіб корекції психоекологічної поведінки людини. *Харківський осінній марафон психотехнологій* (каталог психотехнологій; тези доповідей): зб. наук. праць за матеріалами VII Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, м. Харків, 26–28 жовтня 2023 р., ХНПУ імені Г. С. Сковороди. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2023. С. 153–156.
3. Вінграновський Art Marathon на Миколаївщині / Український кризовий медіацентр. URL: <https://uacrisis.org/uk/chomu-ukrayintsyam-potriben-mykola-vingranovskij> (дата звернення: 23.03.2025).
4. Ключанова О., Подкоритова Л. Методичні особливості організації і проведення арттерапевтичного онлайн марафону. *Простір арттерапії: місце особистості в часи суспільних трансформацій*: матеріали XIX Міжнар. міждисциплінарної наук.-практ. конф. (м. Київ, 17–18 червня 2022 р.) / [за наук. ред. О.Л. Вознесенської, О.М. Скарп]. Київ, 2022. С. 97–102.
5. Копієвська О. Р. Культура і людина: проблеми свободи в сучасному світі. *Культурологічна думка*: щорічник наук. праць. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. № 6. С. 57. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2013_6_9 (дата звернення: 03.03.2025).
6. Копієвська О. Р. Культурна складова національного інтересу. *Культура і сучасність*: альманах. Київ: Міленіум, 2014. № 1. С. 30–36.
7. Литовченко О. Соціально-психологічна підтримка дітей в умовах війни: роль закладів позашкільної освіти. *Соціально-психологічна підтримка осіб з інвалідністю в умовах війни*: кол. моногр. / Маслянківа І., Османова А., Давиденко Г. та ін.; за заг. ред. І. Маслянківої. Київ: Університет Україна, 2023. С. 116–123.
8. Руденка Т. М. Діяльність культурно-мистецьких установ крізь призму націєтворчих соціокультурних змін. *Наукові та практичні дослідження розвитку естрадно-вокального мистецтва*: матеріали I Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Івано-Франківськ, 01 грудня 2022 року). Івано-Франківськ, 2022. С. 175–177.
9. Харківський осінній марафон психотехнологій (каталог психотехнологій; тези доповідей): зб. наук. праць за матеріалами VII Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, м. Харків, 26–28 жовтня 2023 р., ХНПУ імені Г. С. Сковороди. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2023. 480 с.

References

1. Vasylieva, O. (2024). Choral Event Art Space through the Prism of the Present. *Professional Art Education*, 5(1), 26–35 [in Ukrainian].
2. Vianis-Trofymenko, K.B. (2023). *Neurographics as a Method for Correcting Human Psychoecological Behaviour*. Kharkiv Autumn Marathon of Psychotechnologies (catalogue of psychotechnologies; abstracts of reports): Collection of scientific works based on materials from the VII All-Ukrainian Scientific and Practical Conference with international participation, Kharkiv, 26–28 October 2023, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. Kharkiv, 153–156 [in Ukrainian].
3. Vinhranovskyi Art Marathon in Mykolaiv Region. (n.d.). Ukrainian Crisis Media Centre. Retrieved from <https://uacrisis.org/uk/chomu-ukrayintsyam-potriben-mykola-vingranovskij> [in Ukrainian].
4. Kliushonova, O., & Podkorytova, L. (2022). Methodological Features of Organising and Conducting an Online Art Therapy Marathon. The Space of Art Therapy: The Place of the Individual in Times of Social Transformation: Materials from the XIX International Interdisciplinary Scientific and Practical Conference (Kyiv, 17–18 June 2022), 97–102 [in Ukrainian].
5. Kopyievska, O.R. (2013). Culture and Man: Problems of Freedom in the Modern World. *Cultural Studies: Annual Collection of Scientific Works*, 6, 57. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2013_6_9 [in Ukrainian].
6. Kopyievska, O.R. (2014). Cultural Component of National Interest. *Culture and Modernity*, 1, 30–36 [in Ukrainian].
7. Lytovchenko, O. (2023). Social and Psychological Support for Children in Wartime: The Role of Extracurricular Educational Institutions. In Maslianikova, I., Osmanova, A., Davydenko, H. et al. Social and psychological support for persons with disabilities in wartime. Kyiv, 116–123 [in Ukrainian].
8. Rudenka, T.M. (2022). The Activities of Cultural and Artistic Institutions Through the Prism of Nation-Building Sociocultural Changes. Scientific and Practical Research on the Development of Pop Vocal Art: Materials from the First All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (Ivano-Frankivsk, 1 December 2022), 175–177 [in Ukrainian].
9. Kharkiv Autumn Marathon of Psychotechnologies (Catalogue of Psychotechnologies; Abstracts of Reports): Collection of Scientific Papers Based on Materials from the VII All-Ukrainian Scientific and Practical Conference with International Participation, Kharkiv, 26–28 October 2023, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 19.06.2025

УДК 791.6:351.858

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338917

Цитування:

Данилюк В. П. Українське ігрове кіно як інструмент культурної дипломатії та каталізатор громадських дискусій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 131–139.

Данилюк Володимир Петрович,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-7210-4827>
vovovovavava078@gmail.com

Danyliuk V. (2025). Ukrainian Feature Film as a Cultural Diplomacy Tool and a Catalyst of Public Discussions. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 131–139 [in Ukrainian].

УКРАЇНСЬКЕ ІГРОВЕ КІНО ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ ТА КАТАЛІЗАТОР ГРОМАДСЬКИХ ДИСКУСІЙ

Мета статті – проаналізувати механізми впливу українського ігрового кіно на суспільні процеси. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні методу системного аналізу (для розгляду українського ігрового кіно як цілісної системи, що функціонує в контексті культурної дипломатії та суспільних дискусій); історичного методу (для аналізу кінематографічного процесу після 2014 року як реакції на Революцію Гідності та російську агресію); комплексний культурологічний підхід (для дослідження кіно як мистецького явища, що водночас виконує соціальні, політичні та культурні функції); метод контент-аналізу (для безпосереднього аналізу змісту фільмів «Плем'я», «Атлантида» та «Додому», виявлення в них ключових наративів та художніх прийомів); метод порівняльного аналізу (для зіставлення обраних фільмів та виявлення відмінностей у їхніх художніх підходах до осмислення травматичного досвіду); метод узагальнення (для формулювання висновків щодо ролі українського кіно в культурній дипломатії на основі аналізу окремих прикладів). **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше в українській культурології системно проаналізовано фільми, що здобули міжнародне визнання – «Плем'я», «Атлантида» та «Додому» – як приклад українського ігрового кіно, що служить інструментом культурної дипломатії та каталізатором суспільних дискусій; з'ясовано механізми, за допомогою яких ці фільми, використовуючи різні художні підходи (радикальний експеримент, антиутопія, особиста драма), руйнують стереотипи про Україну та актуалізують важливі суспільні проблеми на міжнародному рівні; доведено, що українське ігрове кіно після 2014 року трансформувалося з розважального продукту в потужний ресурс для формування позитивного іміджу країни, утвердження національної ідентичності та філософського осмислення травматичного досвіду; показано, що міжнародний успіх українських фільмів спричинений не лише актуальністю їхньої тематики, а й здатністю знаходити універсальний відгук у глядачів, зосереджуючись на загальнолюдських цінностях. **Висновки.** Підсумовано, що українське ігрове кіно після 2014 року перетворилося на потужний інструмент культурної дипломатії. Фільми, як-от «Плем'я», «Атлантида» та «Додому», руйнують стереотипи про Україну, демонструючи її як джерело інноваційного мистецтва та глибокої рефлексії. Ці стрічки не лише осмислюють травматичний досвід війни, а й актуалізують універсальні теми людяності, ідентичності та стійкості, сприяючи міжнародному діалогу та утвердженню України як багатогранної культурної спільноти.

Ключові слова: культурна дипломатія; українське ігрове кіно; громадські дискусії; національна ідентичність; війна.

Danyliuk Volodymyr, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Ukrainian Feature Film as a Cultural Diplomacy Tool and a Catalyst of Public Discussions

The purpose of the article is to analyse the mechanisms of influence of Ukrainian feature films on social processes. **The research methodology** is based on the application of the system analysis method (to consider Ukrainian feature films as a holistic system that functions in the context of cultural diplomacy and public discussions); the historical method (to analyse the cinematic process after 2014 as a reaction to the Revolution of Dignity and Russian aggression); a comprehensive culturological approach (to study cinema as an artistic phenomenon that simultaneously performs social, political, and cultural functions); content analysis method (for direct analysis of the content of the films 'The Tribe', 'Atlantis', and 'Home', identifying key narratives and artistic techniques in them); comparative analysis method (for comparing selected films and identifying differences in their artistic approaches to understanding traumatic experience); generalisation method (for formulating conclusions about the role of Ukrainian cinema in cultural diplomacy based on the analysis of individual examples). **The scientific novelty** of the study lies in the fact that for the first time in Ukrainian cultural studies, films that have gained international recognition – 'The Tribe', 'Atlantis', and 'Home' – have been systematically analysed as examples of Ukrainian feature films that serve as a tool of cultural

diplomacy and a catalyst for public discussions. The mechanisms by which these films, using different artistic approaches (radical experiment, dystopia, personal drama), destroy stereotypes about Ukraine and actualise important social problems at the international level have been clarified. It is proven that Ukrainian feature films after 2014 have transformed from an entertainment product into a powerful resource for forming a positive image of the country, affirming national identity and philosophically understanding traumatic experiences. It is shown that the international success of Ukrainian films is caused not only by the relevance of their themes, but also by the ability to find a universal response from viewers, focusing on universal human values. **Conclusions.** It is concluded that Ukrainian feature films after 2014 have turned into a powerful tool of cultural diplomacy. Films such as 'The Tribe', 'Atlantis', and 'Home' destroy stereotypes about Ukraine, demonstrating it as a source of innovative art and deep reflection. These films not only make sense of the traumatic experience of war, but also actualise universal themes of humanity, identity, and resilience, contributing to international dialogue and the establishment of Ukraine as a multifaceted cultural community.

Keywords: cultural diplomacy; Ukrainian feature films; public discussions; national identity; war.

Актуальність теми дослідження. Кіно як форма мистецтва давно вийшло за межі розважального формату, перетворившись на потужний інструмент культурної дипломатії та чинник суспільних трансформацій. В українському контексті, особливо після Революції Гідності та початку російської агресії, ігрове кіно набуло особливої ваги. З 2014 року спостерігається справжній ренесанс: з'явилися фільми, що здобули визнання на міжнародних фестивалях у Каннах, Венеції та Берліні, водночас формуючи позитивний імідж України у світі. Таке кіно стало не лише мистецьким, а й дипломатичним ресурсом, який протистоїть російській пропаганді та долає стереотипи.

Сучасні українські стрічки відображають травматичний досвід нації та водночас формують нові наративи, що зміцнюють ідентичність і стимулюють діалог водночас усередині країни та на міжнародній арені. Вони звертаються до тем війни, історичної пам'яті та культурної самобутності, перетворюючи кінематограф на своєрідний міст між екраном і суспільним простором, де розгортаються дискусії про минуле, сучасність і майбутнє.

Аналіз досліджень і публікацій. Поняття культурної дипломатії є предметом численних досліджень і дискусій серед науковців різних галузей. Зокрема, це праці С. Гололобова, Г. Луцишина та А. Гончарука, М. Поплавської, Н. Ржевської, К. Савон та ін. Утім, більшість наукових праць, присвячених культурній дипломатії, розглядають її як важливий інструмент формування зовнішньої політики держави, розвитку міжкультурного обміну та глобальної комунікації. І лише в окремих публікаціях фрагментарно розглядаються питання українського кіно як інструменту культурної дипломатії. Так, варто виокремити статтю М. Кушнаррової [6], що висвітлює діяльність української культурної дипломатії під час російсько-української війни. На підставі аналізу повідомлень ЗМІ про культурні й мистецькі події та заходи, що відбулися поза межами України від початку повномасштабного російського вторгнення,

авторка звертає увагу і на перевагу кіно і роль кінематографа як одного з провідних інструментів культурної та іміджевої промоції України за кордоном [6, 43]. У праці Т. Канівцевої і І. Бабій [5] проаналізовано мову українського кінематографа від початку становлення та його вплив на формування національної ідентичності, зазначається, що саме кіно відігравало одну з найважливіших ролей в осмисленні процесів формування національної ідентичності. К. Булега та І. Чарських [2] розглядають компаративний підхід до висвітлення кінематографу як інструмента культурної дипломатії, здійснюють порівняльний аналіз організаційних засад кіноіндустрій України і Південної Кореї, що, на їх думку, сприятиме виявленню резервів використання українського кінематографу як складової культурної дипломатії.

Питання впливу українського ігрового кіно на розвиток культурної дипломатії частково висвітлюються і у працях, присвячених окремим аспектам кіномистецтва періоду російсько-української війни. Варто звернути увагу на працю А. Демури «Кіно травмуючої дійсності: між репрезентацією та досвідом» [3], яку присвячено аналізу нового покоління українських ігрових фільмів, естетика яких пов'язана з травмою, а предметом постає російсько-українська війна. З цієї точки зору авторкою проаналізовано низку фільмів, що вийшли на екрани після 2014 року. А. Демура вважає: «Сучасний український воєнний кінематограф, з одного боку, наділений можливістю володіти виключною документальною цінністю, а з іншого – відчуває брак історичної дистанції для повноцінного осмислення трагедії української нації» [3, с. 110]. Інша дослідниця О. Семенова [11] на прикладі історико-патріотичного кіно досліджує український кінематограф як протидію інформаційній агресії Росії. Т. Журавльова [4] аналізує відтворення нового українського героя у фільмах, створених після російського вторгнення, роблячи при цьому акцент на прояв українського світогляду.

Отже, питання українського ігрового кіно як інструменту культурної дипломатії та каталізатору громадських дискусій потребують більш ґрунтовного наукового дослідження.

Мета статті – проаналізувати механізми впливу українського ігрового кіно на суспільні процеси.

Виклад основного матеріалу. Українські фільми періоду 2014–2024 років активно представляють Україну на міжнародних кінофестивалях, формуючи її позитивний імідж та руйнуючи російські стереотипи про «братні народи» чи «відсталу периферію». Теми війни, історичної спадщини та культурної самотності особливо резонують з іноземною аудиторією, яка за допомогою кіно дізнається про реалії українського життя та його багатогранність.

Наприклад, «Плем'я» (2014) Мирослава Слабошпицького, відомого своєю експериментальною пристрасстю до кіномови, став справжнім мистецьким відкриттям і безпрецедентним успіхом для українського кінематографа. Фільм здобув три нагороди на Каннському кінофестивалі, включаючи Гран-прі «Тижня критики» [13], і викликав резонанс у світовій пресі завдяки не лише своїй особливій формі, а й універсальній історії про людську жорстокість та виживання. Унікальність фільму полягає в тому, що спілкування в ньому відбувається виключно жестовою мовою, без жодного усного слова, субтитрів, дубляжу чи музичного супроводу. Це не просто режисерський прийом, а принципова позиція, яка перетворює глядача на активного учасника. Виключивши слуховий канал, режисер змусив аудиторію «слухати» очима, максимально занурюючись у візуальну розповідь і світ героїв. Цей сміливий експеримент полягає в радикальному відході від традиційного кінематографа та використанні довгих кадрів без монтажних склейок, що створює ефект безперервного спостереження. Глядач не просто дивиться історію, а ніби стає її безпосереднім свідком. Завдяки цьому прийому режисер розповів історію, яка не потребує перекладу. Конфлікт у школі-інтернаті для глухих підлітків є метафорою для будь-якого суспільства, де панують насильство, ієрархія та боротьба за владу. Глядач відчуває драму без слів, сприймаючи емоції через міміку, жести та мову тіла. Саме ця універсальність, що дала фільму можливість подолати мовні бар'єри, зробила його міжнародною сенсацією.

Після тріумфу в Каннах фільм «Плем'я» здобув понад 30 нагород та 25 номінацій на різних міжнародних фестивалях по всьому світу [8]. Серед них: AFI Fest (Американський

інститут кіно) у Лос-Анджелесі, де фільм отримав VIZIO Visionary Special Jury Award – це визнання було безпрецедентним для українського кіно в Голлівуді; Премія Європейської кіноакадемії (European Film Awards) як «Європейське відкриття року»; BFI London Film Festival (Лондонський кінофестиваль) – приз за найкращий дебютний фільм (Sutherland Award); Кінофестиваль у Мілані – приз за найкращий повнометражний фільм; Кінофестиваль у Стокгольмі – «Бронзовий кінь» за найкращий фільм. Схвальні відгуки фільм отримав й від провідних кінокритиків і видань: *The Hollywood Reporter* назвав фільм «багатим, дивним і дуже оригінальним» [23]; *The Guardian* дав йому чотири зірки, назвавши «гіпнотичним і водночас жакливим» [20]; *Rolling Stone*, американський медіа-ресурс, відомий як один із найвпливовіших онлайн-ресурсів у сфері музики, культури, кіно, телебачення та політики, включив «Плем'я» до списку 50 найкращих фільмів десятиліття [35].

Саме через свій радикальний підхід до мови та форми фільм викликав бурхливі дискусії, які можна представити за кількома ключовими аспектами:

– обговорення щодо мови та форми. Найбільший резонанс викликала принципова відмова режисера від субтитрів чи дубляжу. Частина критиків та глядачів вважала цей підхід геніальним експериментом, що посилює ефект занурення та передає відчуття ізоляції героїв [20; 21], інші сприймали це як бар'єр, що ускладнює сприйняття [34; 37]. Утім, більшість сходилося на тому, що це сміливе і новаторське рішення [31]. Відсутність звукового супроводу перетворила жести та мову тіла на головний інструмент оповіді, що викликало дискусії про, умовно кажучи, «силу мовчання» [38];

– морально-етичні суперечки. Фільм містить сцени надзвичайної жорстокості, насильства та відвертий показ соціальних проблем (проституція, кримінал), що стало предметом гострих суперечок. Деякі критики звинувачували режисера в надмірній експлуатації теми, називаючи це «презирливими експлуатаційними тактиками» [19; 34; 37], тоді як інші відстоювали його рефлексію на руйнування, право на жорстку, «безкомпромісну» художню форму [36; 38]. Цей натуралізм змусив глядачів замислитися над природою людської жорстокості та «законом джунглів», який панує в закритому середовищі;

– репрезентація спільноти глухих. Оскільки всі актори фільму є людьми з порушеннями слуху, виникли дискусії щодо

того, чи адекватно зображено їхнє середовище [19]. Нарікання стосувалися того, що фільм концентрується на кримінальних аспектах життя підлітків, що може створити стереотипне уявлення про всю спільноту [1]. Однак більшість визнала, що фільм не є документальним і не ставить за мету репрезентувати всіх, а використовує це середовище як універсальну метафору для показу дистопії [25].

Таким чином, фільм «Плем'я» став не просто кінематографічним явищем, а й потужним каталізатором для обговорень, що вийшли далеко за межі кінокритичних кіл, зачепивши теми мистецьких меж, соціальної відповідальності та універсальності людської драми. Крім того, «Плем'я» є потужним прикладом культурної дипломатії, прикладом утвердження позитивного іміджу країни як джерела інновацій, високого мистецтва та інтелектуальної сміливості. До 2014 року західна аудиторія часто сприймала українське кіно або як частину радянської спадщини, або як «кіно з периферії». Тріумф «Плем'я» в Каннах і його подальше визнання у світі довели, що український кінематограф є сміливим, експериментальним і здатним створювати новаторські твори. Це стало потужним сигналом для міжнародної спільноти. Використовуючи мову жестів, фільм подолав мовні бар'єри та дав іноземцям можливість відчути емоційний зв'язок з українським мистецтвом без необхідності перекладу. На відміну від «жорсткої сили» військових дій, культурна «м'яка сила» вибудовує позитивне сприйняття країни через її культуру. Успіх «Плем'я» засвідчив, що Україна є частиною світового художнього процесу, а її митці є новаторами. Він відкрив двері для інших українських фільмів, створивши міст, яким й інші українські стрічки, зокрема «Атлантида» та «Додому», змогли дійти до міжнародної аудиторії.

Інший приклад – «Атлантида» (2019) Валентина Васяновича, режисера, який працює з візуальним стилем, доводячи його до крайньої строгості та лаконічності. Цей фільм виграв головний приз у програмі «Горизонти» на Венеційському кінофестивалі [14], що є однією з найпрестижніших нагород у світі. Згодом фільм був проданий для показу групі каналів HBO Eastern Europe [9], забезпечивши йому ширшу аудиторію та міжнародне визнання. Фільм, що зображує постапокаліптичну Україну після перемоги у війні з Росією, але з територіями, визнаними непридатними для життя, є потужною метафорою. Він не просто розповідає історію, а створює універсальний образ, що резонує з темами екологічної катастрофи, травми та

людської стійкості. Через кінематографічну мову, що складається з довгих статичних кадрів, Валентин Васянович запрошує глядача до медитативного спостереження за світом, що відновлюється. Кожен кадр – це завершена композиція, яка дає змогу побачити деталі зруйнованого, але живого світу. Наприклад, в одній зі сцен головний герой Сергій (у виконанні ветерана АТО Андрія Римарука) мовчки розбирає завали, і цей довгий, майже документальний кадр передає не лише фізичну, а й психологічну травму. Не поспішаючи, камера дає глядачеві змогу помітити деталі, які свідчать про внутрішню стійкість. Наприклад, сцени, де герої мовчки виконують складну фізичну працю, передають не тільки їхню виснаженість, а й непохитність духу. Це переводить фокус із зовнішнього, видимого конфлікту на внутрішню, ментальну боротьбу та стійкість. Фільм показує, що навіть у зруйнованому світі українці продовжують боротися за людяність і власну гідність. Таким чином, Валентин Васянович, свідомо відмовляючись від динаміки, руйнує стереотип про «відсталу периферію» чи «жертву», показуючи Україну як націю з філософським сприйняттям трагедії, глибокою внутрішньою силою та здатністю до відродження. Ця унікальна візуальна мова є важливим елементом культурної дипломатії – презентація країни не лише через біль, а й через її внутрішню силу та здатність до відновлення.

Критики відзначили унікальний підхід до теми війни. Зокрема, *The New York Times* назвала його «надто переконливою дистопією» [22], підкреслюючи, як фільм передає відчуття зруйнованого світу без зайвої мелодраматичності. *The Guardian* охарактеризувала його як «дивно оптимістичне дослідження зруйнованої війною України» [24], вказуючи на те, що навіть у найскладніших умовах є надія на відродження та людяність. Особливу дискусію в медіа викликала тема посттравматичного стресового розладу (ПТСР) – це переконливий доказ того, як мистецтво може стати платформою для обговорення глибоких і болючих суспільних проблем. Обговорення щодо ПТСР навколо фільму «Атлантида» точилося навколо кількох ключових моментів:

– головний герой як уособлення травми. Багато критиків відзначали, що головний герой, ветеран Сергій, є показовим прикладом людини з ПТСР [17; 27]. Його дії – відсутність емоцій, спроби суїциду, епізоди агресії – були не просто частиною сюжету, а реалістичним відображенням наслідків війни. Відсутність динаміки в його поведінці до зустрічі з волонтеркою Катєю, що відзначали критики

[18], сприймалася як метафора внутрішньої «замороженості» та нездатності героя повернутися до мирного життя;

– реалістичність через непрофесійних акторів. Васянович запросив на головні ролі ветеранів та парамедиків, що надало фільму документальної достовірності, адже актори не грали, а ніби проживали власний досвід на екрані. У медіа це викликало хвилю коментарів від військових та їхніх родин, які бачили у фільмі знайомі симптоми і переживання [26]. Це сприяло ширшому обговоренню проблеми ПТСР серед тих, хто раніше її ігнорував;

– відсутність переможного пафосу. Фільм показує не тріумфальну перемогу, а її наслідки – зруйновану землю та зломлених людей. Цей підхід став предметом дискусій [16], оскільки він кидав виклик традиційним наративам про війну. Обговорювалося, наскільки важливо розказувати не лише про героїзм на фронті, а й психологічну ціну, яку платить суспільство за перемогу. Ця дискусія допомогла поглибити розуміння того, що війна не закінчується з останнім пострілом.

Таким чином, фільм «Атлантида» – не лише художній твір, а й важливий соціальний діалог, який актуалізує тему ПТСР та психологічної реабілітації ветеранів в українському суспільстві. Крім того, фільм не просто розповідає про війну, а гуманізує її наслідки. Замість того, щоб показувати бойові дії та військову техніку, він зосереджується на психологічному стані людей після війни та на екологічній катастрофі. Такий підхід дає змогу міжнародній аудиторії краще зрозуміти трагедію. Глядачі з усього світу можуть ідентифікувати себе з героями, які борються з ПТСР та прагнуть знайти сенс життя у зруйнованому світі. Фільм переводить проблему з «української війни» на універсальну тему «людина після війни», яка є близькою для багатьох. Західна аудиторія здебільшого бачить війну крізь призму новинних репортажів, тоді як «Атлантида» демонструє, що війна має не лише військові, а й глибокі соціальні, психологічні та екологічні наслідки. Це розширює розуміння трагедії та підкреслює зрілість українського кіно, здатного до глибокої художньої рефлексії. Таким чином, фільм показує Україну не як безпорадну жертву, а як націю, спроможну осмислити власну травму через високе мистецтво. Це є потужним сигналом культурної стійкості та інтелектуальної сили.

Вирізняючись серед стрічок, що піднімають питання етнічної ідентичності, фільм «Додому» Нарімана Алієва, світова прем'єра якого відбулася на Каннському

кінофестивалі [7], є прикладом того, як індивідуальна драма стає відображенням національної трагедії. Наріман Алієв, як вправний оповідач, свідомо уникає безпосереднього зображення конфлікту, пов'язаного з анексією Криму. Натомість він зосереджується на внутрішньому світі двох героїв – батька та сина, чия спільна подорож з Києва до окупованого півострова, щоб поховати загиблого старшого сина за мусульманським звичаєм, порушує питання втраченої батьківщини, генетичної пам'яті та конфлікту поколінь.

Одним із найважливіших аспектів фільму, що обговорювався критиками, є використання жанру «роуд-муві» як потужної метафори [12; 32]. Фізичний шлях батька і сина стає шляхом до відновлення зв'язку з власною ідентичністю та корінням, що є ключовим для кримськотатарського народу. Під час цієї подорожі руйнується конфлікт поколінь, а герої знаходять спільну мову, колись втрачену. Фільм не поспішає, щоб показати конфлікт між батьком і сином. Натомість режисер надає глядачеві простір, щоб зрозуміти і відчувати, як саме розвиваються їхні стосунки. Це робить фільм емоційно напруженим, але водночас глибоко гуманним.

«Додому» насичений візуальними образами, які не потребують слів. Фільм відзначається мінімалістичним, спокійним, але дуже виразним візуальним стилем, що контрастує з емоційною напругою сюжету. Наприклад, постійне використання кадру, в якому є тільки дорога, підкреслює безпорадність героїв і змушує глядача відчувати відчуженість та самотність. Пейзажі, що змінюються, символізують зміну їхнього стану, а відсутність музичного супроводу підсилює реалізм та почуття порожнечі, яке вони переживають [28; 32], це дає змогу зосередитися на кожному діалозі та жесті.

Серед соціально-політичних і культурних аспектів фільму варто виокремити:

– ідентичність кримських татар. В обговореннях фільму підкреслювалася драма «втраченого» покоління, яке не має зв'язку з Кримом, та покоління, що живе надією на повернення [15; 29]. Конфлікт між батьком, що живе традиціями, і сином, який дивиться в майбутнє, став центральною темою для дискусій;

– репрезентація культури. Для багатьох українців це був один із перших фільмів, що так глибоко занурював у культуру кримських татар, показуючи їхні традиції, ритуали та сімейні цінності [30]. Фільм «Додому» показав, що за політичними гаслами стоять живі люди, їхні трагедії та мрії;

– «кіно про біль». Багато глядачів та критиків описували фільм як «кіно про біль», що змушує задуматися. Це обговорення підкреслювало, що стрічка не просто інформує про політичну ситуацію, а викликає сильні емоції, дозволяючи співпереживати героям та відчувати на собі їхній тягар втрати та відчуження [10; 33].

Таким чином, «Додому» став важливим інструментом культурної дипломатії: по-перше, він персоналізує політичну проблему: переводить її з політичного рівня на людський, робить її зрозумілою та близькою для глядачів з різних країн; по-друге, репрезентує кримськотатарську культуру, показуючи національну трагедію, уперше так глибоко зануривши міжнародну аудиторію в культуру кримських татар, показавши їхні традиції, звичаї та цінності. Інтимний погляд, зосереджений на стосунках батька і сина та їхньому горі, робить трагедію зрозумілою та емоційно близькою для кожного. Це стало важливим кроком у боротьбі зі стереотипами та у поширенні знань про цю спільноту. Хоча фільм і присвячений кримським татарам, його ключові теми – втрата батьківщини, пошук ідентичності та конфлікт поколінь – є універсальними. Це дало змогу стрічці знайти відгук у серцях глядачів по всьому світу та показати, що українська культура є частиною загальнолюдської спадщини. Водночас фільм доводить, що українське кіно здатне не лише висвітлювати війну, але й досліджувати складні аспекти ідентичності та пам'яті, що є особливо важливим для утвердження України як суверенної та багатогранної держави.

Отже, «Атлантида», «Додому» та «Плем'я» представляють різний, але водночас взаємодоповнюючий погляд на травматичні події та їхні наслідки в українському суспільстві. Кожен із цих фільмів працює з болючими темами по-своєму: один через символізм і антиутопію, другий – через особисту драму, третій – через радикальну форму. Разом вони показують, наскільки різноманітними можуть бути підходи українських митців до осмислення складних суспільних проблем. «Атлантида» – це художнє осмислення післявоєнних реалій, зразок художньої антиутопії, яка занурюється у психологічні та соціальні наслідки війни після її умовного закінчення, водночас це показовий приклад того, як кіно може досліджувати неочевидні наслідки війни для людської психіки та суспільства. «Додому» – це особиста драма, що розгортається в політичному контексті. Як приклад сімейної історії в жанрі «фрод-муві», фільм використовує політичний конфлікт, щоб показати, як особистий біль стає частиною

колективної історії та як мистецтво допомагає осмислити втрачену батьківщину. Нарешті «Плем'я» – це універсальна притча, яка через експериментальну форму змушує глядача «читати» мову тіла. Фільм присвячений універсальним проблемам, відстороненим від конкретного політичного контексту. Разом ці фільми демонструють сміливі художні пошуки українського кінематографа, який перетворює травматичний досвід на мистецтво, здатне говорити зі світом.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українській культурології системно проаналізовано фільми, що здобули міжнародне визнання – «Плем'я», «Атлантида» та «Додому» – як приклад українського ігрового кіно, що служить інструментом культурної дипломатії та каталізатором суспільних дискусій; з'ясовано механізми, за допомогою яких ці фільми, використовуючи різні художні підходи (радикальний експеримент, антиутопія, особиста драма), руйнують стереотипи про Україну та актуалізують важливі суспільні проблеми на міжнародному рівні; доведено, що українське ігрове кіно після 2014 року трансформувалося з розважального продукту в потужний ресурс для формування позитивного іміджу країни, утвердження національної ідентичності та філософського осмислення травматичного досвіду; показано, що міжнародний успіх українських фільмів спричинений не лише актуальністю їхньої тематики, а й здатністю знаходити універсальний відгук у глядачів, зосереджуючись на загальнолюдських цінностях.

Висновки. Українське ігрове кіно після 2014 року трансформувалося з розважального формату в потужний інструмент культурної дипломатії та каталізатор громадських дискусій. Фільми, як-от «Плем'я», «Атлантида», «Додому», демонструють різноманітність художніх підходів до осмислення травматичного досвіду нації: від радикальних експериментів із кіномовою до медитативних антиутопій і глибоко особистих драм. Ці стрічки руйнують стереотипи про Україну, представляючи її на міжнародній арені як джерело інноваційного мистецтва, здатного до філософської рефлексії та універсального діалогу.

Кожен із цих фільмів став платформою для суспільних обговорень, піднімаючи болючі питання війни, посттравматичного стресового розладу, етнічної ідентичності та історичної пам'яті. Завдяки медійному висвітленню їхній вплив посилюється, сприяючи діалогу як всередині країни, так і за її межами. Міжнародне визнання на

фестивалях у Каннах, Венеції та інших майданчиках підкреслює здатність українського кіно не лише висвітлювати локальні проблеми, але й знаходити відгук у глобальній аудиторії через універсальні теми людяності, стійкості та пошуку ідентичності.

Перспективи подальших досліджень включають аналіз впливу українського ігрового кіно на формування історичної свідомості, вивчення його ролі в осмисленні суспільних процесів. У контексті триваючої війни особливого значення набуває дослідження того, як кінематограф може сприяти консолідації суспільства, зміцненню національної ідентичності та утвердженню України як багатогранної культурної спільноти на міжнародному рівні.

Література

1. Британський глухий глядач про українське «Плем'я». *BBC*. 2015, 14 трав. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2015/05/150514_tribe_film_britain (дата звернення: 30.01.2025).
2. Булега К. І., Чарських І. Ю. Кінематограф як інструмент культурної дипломатії: компаративний підхід. *Матеріали наук. конф. проф.-викл. складу, наук. працівників і здобувачів наук. ступеня за підсумками науково-дослідної роботи за період 2017–2018 рр.*, 16–17 трав. 2019 р. Вінниця: Донецький нац. ун-т ім. Василя Стуса, 2019. Т. 1. С. 68–70.
3. Демура А. А. Кіно травмуючої дійсності: між репрезентацією та досвідом. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 34. С. 106–113.
4. Журавльова Т. Українське екранне мистецтво початку ХХІ століття в процесі національної ідентифікації. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 32. С. 93–100.
5. Конівіцька Т. Я., Бабій І. В. Мова кінематографа України як інструмент формування національної ідентичності. *Вчені записки ТНУ імені 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>
6. Кушнарєва М. Українська культурна дипломатія під час війни: досвід, проблеми, перспективи. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. 2023. Вип. 67. С. 35–53.
7. Ліцкевич О. UA: ПЕРШИЙ покаже драму Нарімана Алієва «Додому». *Суспільне. Культура*. 2021, 23 берез. URL: <https://suspilne.media/culture/116033-ua-persij-pokaze-dramu-narimana-alieva-dodomu/> (дата звернення: 15.03.2025).
8. Плем'я. Awards. *IMDb*. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1745787/awards/> (дата звернення: 10.12.2024).
9. Про кохання серед цілковитої руїни: донбаська «Атлантида» Васяновича виходить в прокат у листопаді. *Радіо Свобода*. 2020, 26 верес. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30858225.html> (дата звернення: 15.02.2025).
10. Саковська А. «Це кіно про біль. І дивитись його боляче»: соцмережі про стрічку «Додому». *Радіо Свобода*. 2019, 11 листоп. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/dodomu-evge-film/30262898.html> (дата звернення: 05.12.2024).
11. Семенова О. Вітчизняний кінематограф як протидія інформаційній агресії Російської Федерації (на прикладі історико-патріотичного кіно). *Українознавство*. 2021. Вип. 2 (79). С. 30–49.
12. Сивачук В. Віра в кіно: рецензія на драму Нарімана Алієва «Додому». *Суспільне. Культура*. 2022, 03 серп. URL: <https://suspilne.media/culture/266752-vira-v-kino-recenzia-na-dramu-narimana-alieva-dodomu/> (дата звернення: 08.02.2025).
13. Стельмах І. Сенсація Канн – фільм «Плем'я» Мирослава Слабошпицького. *Радіо Свобода*. 2014, 23 трав. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/25396169.html> (дата звернення: 20.01.2025).
14. Український фільм переміг на Венеційському фестивалі. *BBC*. 2019, 07 верес. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-49623712> (дата звернення: 10.02.2025).
15. Українські кінематографісти на війні. *Український інститут*. URL: <https://ui.org.ua/artists/akthem-seitablaiev/> (дата звернення: 22.02.2025).
16. Ціна перемоги. Про «Атлантиду» Валентина Васяновича. *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/columns/atlantyda/> (дата звернення: 03.03.2025).
17. Atlantis imagines mere glints of hope in a post-traumatic Ukraine. *BFI*. 2021, May 4. URL: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/atlantis-2019-valentyn-vasyanovych-war-torn-ukraine> (дата звернення: 25.11.2024).
18. Atlantis review – Scarily prescient Ukrainian sci-fi envisions life after Russian war. *Halifax bloggers*. 2022, Apr. 15. URL: <https://halifaxbloggers.ca/flawintheiris/2022/04/atlantis-review-scarily-prescient-ukrainian-sci-fi-envisions-life-after-russian-war/> (дата звернення: 20.02.2025).
19. Autonomy and Exploitation in “The Tribe”. *Neurocritic*. 2015, Sept. 7. URL: <https://neurocritic.wordpress.com/2015/09/07/autonomy-and-exploitation-in-the-tribe/> (date of application: 10.12.2024).
20. Bradshaw P. The Tribe review – one of the most disturbing films of the year. *The Guardian*. 2015, May 14. URL: <https://www.theguardian.com/film/2015/may/14/the-tribe-review> (дата звернення: 26.10.2024).
21. Chang J. Film Review: “The Tribe”. *Variety*. 2014, Jun. 26. URL: <https://variety.com/2014/film/festivals/film-review-the-tribe-1201250732/> (дата звернення: 30.10.2024).
22. Dargis M. Atlantis Review: A Bleak Vision of Ukraine’s Future, Informed by Its Past. *The New York Times*. 2021, Jan. 21. URL: <https://www.nytimes.com/2021/01/21/movies/atlantis-review.html> (дата звернення: 15.11.2024).
23. Felperin L. “The Tribe” (“Plemya”): Cannes Review. *The Hollywood Reporter*. 2014, May 22. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/gener>

al-news/tribe-plemya-cannes-review-706482/ (дата звернення: 25.01.2025)

24. Felperin L. Atlantis review – strangely upbeat exploration of war-ravaged Ukraine. *The Guardian*. 2021, May 3. URL: <https://www.theguardian.com/film/2020/sep/17/atlantis-review-valentyin-vasyanovych-ukraine> (дата звернення: 30.11.2024).

25. Friedersdorf C. What Do Donald Trump Voters Actually Want? *The Atlantic*. 2015, Aug. 17. URL: <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2015/08/donald-trump-voters/401408/> (дата звернення: 30.11.2024).

26. Gumeniuk O. Atlantis: Post-Apocalyptic Film Review. *Loud and Clear*. 2021, Jan. 21. URL: <https://loudandclearreviews.com/atlantis-review/> (дата звернення: 17.03.2025).

27. Harvey D. Film Review: “Atlantis”. *Variety*. 2019, Sep. 16. URL: <https://variety.com/2019/film/reviews/atlantis-review-1203336065/> (дата звернення: 17.03.2025).

28. Homeward sends a father and son on a Crimean pilgrimage. *BFI*. 2021, Apr. 22. URL: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/homeward-2019-nariman-aliev-ukraine-crimea-tatar-father-son-pilgrimage> (дата звернення: 20.03.2025).

29. Ide W. Homeward review – a moving modern-day Crimean war story. *The Guardian*. 2021, Apr. 24. URL: <https://www.theguardian.com/film/2021/apr/24/homeward-review-nariman-aliev-crimea-tatar-ukraine> (дата звернення: 20.03.2025).

30. Istomina T. “Homeward” shows Crimean Tatars’ struggle through one family’s tragedy. *Kyiv Post*. 2019, Aug. 2. URL: <https://archive.kyivpost.com/lifestyle/homeward-shows-crimean-tatars-struggle-through-one-family-s-tragedy.html> (дата звернення: 24.01.2025).

31. Khazan O. The Tribe: A Silent Movie With a Powerful Voice. *The Atlantic*. 2015, Aug. 16. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/08/the-tribe-review-myroslav-slaboshpytskiy/401297/> (дата звернення: 18.01.2025).

32. Lagarias A. Open Wounds. Nariman Aliiev’s *Homeward*. *EEFB*. 2019. Vol. 95. URL: <https://eeff.org/perspectives/nariman-alievs-homeward-evge-2019/> (дата звернення: 20.01.2025).

33. Le P. Homeward review – Crimean Tatars on a heartbreaking odyssey. *The Guardian*. 2021, Apr. 20. URL: <https://www.theguardian.com/film/2021/apr/20/homeward-review-crimean-tatars-heartbreaking-odyssey> (дата звернення: 01.03.2025).

34. Tafoya S. The Tribe. *Roger Ebert*. 2015, Jun. 17. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-tribe-2015> (date of application: 05.03.2025).

35. The 50 Best Movies of the 2010s. *Rolling Stone*. 2019, Dec. 18. URL: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-lists/best-movies-decade-2010s-910770/> (дата звернення: 20.02.2025).

36. The Tribe Review. *If You Want the Gravy*. 2015, Jul. 27. URL: <https://ifyouwantthegravy.wordpress.com/2015/07/27/the-tribe-review/> (дата звернення: 26.01.2025).

37. The Tribe. *Metacritic*. 2015. URL: <https://www.metacritic.com/movie/the-tribe/> (дата звернення: 02.03.2025).

38. Wyman A. J. “The Tribe” and the Language of Cinema. *LA RB*. 2015, Dec. 10. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/the-tribe-and-the-language-of-cinema/> (дата звернення: 02.03.2025).

References

1. British deaf viewer on Ukrainian film ‘The Tribe’. (2015, May). *BBC*. https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2015/05/150514_tribe_film_britain [in Ukrainian].

2. Buleha, K. I., & Charskykh, I. Yu. (2019, May 16–17). *Cinema as a tool of cultural diplomacy: a comparative approach*. Materials of the scientific conference of professors, lecturers, researchers and doctoral students based on the results of scientific research for the period 2017–2018, Donetsk, 68–70 [in Ukrainian].

3. Demura, A. A. (2024). Cinema of traumatic reality: between representation and experience. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 34, 106–113 [in Ukrainian].

4. Zhuravliova, T. (2023). Ukrainian screen art of the early 21st century in the process of national identification. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 32, 93–100 [in Ukrainian].

5. Kanivetska, T., & Babii, I. (2023). The language of Ukrainian cinema as a tool for shaping national identity. *Scientific Notes of V. I. Vernadskyi Ternopil National University. Series: Philology. Journalism*, 34(73), 3, 306–312 [in Ukrainian].

6. Kushnariova, M. (2023). Ukrainian cultural diplomacy during the war: experience, problems, prospects. *Scientific works of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine*, 67, 35–53 [in Ukrainian].

7. Litskevych, O. (2021, May 23). FIRST will show Nariman Aliiev’s drama ‘Home’. *Suspilne. Kultura*. <https://suspilne.media/culture/116033-ua-persij-pokaze-dramu-narimana-alieva-dodomu/> [in Ukrainian].

8. ‘The Tribe’. Awards (n.d.). *IMDb*. <https://www.imdb.com/title/tt1745787/awards/> [in Ukrainian].

9. On love amid utter ruin: Vasyanovych’s Donbas ‘Atlantis’ hits theatres in November. (2020, September 26). *Radio Svoboda*. <https://www.radiosvoboda.org/a/30858225.html> [in Ukrainian].

10. Sakovska, A. (2019, November 11). ‘This film is about pain. And it hurts to watch it’: social media on the *Home* film. *Radio Svoboda*. <https://www.radiosvoboda.org/a/dodomu-evge-film/30262898.html> [in Ukrainian].

11. Semenova, O. (2021). Domestic cinema as a countermeasure to the Russian Federation’s information aggression (based on the example of historical and patriotic films). *Ukrainian Studies*, 2(79), 30–49 [in Ukrainian].

12. Syvachuk, V. (2022, August 3). Faith in cinema: a review of Nariman Aliiev’s ‘Home’ drama. *Suspilne. Kultura*. <https://suspilne.media/culture/266752-vira-v-kino-recenzia-na-dramu-narimana-alieva-dodomu/> [in Ukrainian].

13. Stelmakh, I. (2014, May 23). Cannes sensation – Myroslav Slaboshpytskiy’s film ‘The

Tribe'. *Radio Svoboda*. <https://www.radiosvoboda.org/a/25396169.html> [in Ukrainian].

14. Ukrainian film wins at Venice Film Festival (2019, September 7). *BBC*. <https://www.bbc.com/ukrainian/news-49623712> [in Ukrainian].

15. Ukrainian filmmakers at war (n.d.). *Ukrainian Institute*. <https://ui.org.ua/artists/akhtem-seitablaiev/> [in Ukrainian].

16. The price of victory. About Valentyn Vasyanovych's *Atlantis* (n.d.). *Your Art*. <https://supportyourart.com/columns/atlantyda/> [in Ukrainian].

17. Atlantis imagines mere glints of hope in a post-traumatic Ukraine (2021, May 4.). *BFI*. <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/atlantis-2019-valentyn-vasyanovych-war-torn-ukraine> [in English].

18. Atlantis review – Scarily prescient Ukrainian sci-fi envisions life after Russian war (2022, April 15). *Halifax Bloggers*. <https://halifaxbloggers.ca/flipwintheiris/2022/04/atlantis-review-scarily-prescient-ukrainian-sci-fi-envisions-life-after-russian-war/> [in English].

19. Autonomy and Exploitation in 'The Tribe' (2015, September 7). *Neurocritic*. <https://neurocritic.wordpress.com/2015/09/07/autonomy-and-exploitation-in-the-tribe/> [in English].

20. Bradshaw, P. (2015, May 14). 'The Tribe' review – one of the most disturbing films of the year. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2015/may/14/the-tribe-review> [in English].

21. Chang, J. (2014, June 26). Film Review: 'The Tribe'. *Variety*. <https://variety.com/2014/film/festivals/film-review-the-tribe-1201250732/> [in English].

22. Dargis, M. (2021, January 21). Atlantis review: A bleak vision of Ukraine's future, informed by its past. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2021/01/21/movies/atlantis-review.html> [in English].

23. Felperin, L. (2014, May 22.). "The Tribe" ("Plemya"): Cannes Review. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/tribe-plemya-cannes-review-706482/> [in English].

24. Felperin, L. (2021, May 3.). Atlantis review – strangely upbeat exploration of war-ravaged Ukraine. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2021/sep/17/atlantis-review-valentyn-vasyanovych-ukraine> [in English].

25. Friedersdorf, C. (2015, Aug. 17.). What Do Donald Trump Voters Actually Want? *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2015/08/donald-trump-voters/401408/> [in English].

26. Gumeniuk, O. (2021, Jan. 21.). Atlantis: Post-Apocalyptic Film Review. *Loud and Clear*. <https://loudandclearreviews.com/atlantis-review/> [in English].

27. Harvey, D. (2019, Sep. 16.). Film Review: "Atlantis". *Variety*. <https://variety.com/2019/film/reviews/atlantis-review-1203336065/> [in English].

28. *Homeward sends a father and son on a Crimean pilgrimage* (2021, Apr. 22). *BFI*. <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/homeward-2019-nariman-aliev-ukraine-crimea-tatar-father-son-pilgrimage> [in English].

29. Ide, W. (2021, Apr. 24.). Homeward review – a moving modern-day Crimean war story. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2021/apr/24/homeward-review-nariman-aliev-crimea-tatar-ukraine> [in English].

30. Istomina, T. (2019, Aug. 2). "Homeward" shows Crimean Tatars' struggle through one family's tragedy. *Kyiv Post*. <https://archive.kyivpost.com/lifestyle/homeward-shows-crimean-tatars-struggle-through-one-family-s-tragedy.html> [in English].

31. Khazan, O. (2015, Aug. 16.). 'The Tribe': A Silent Movie With a Powerful Voice. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/08/the-tribe-review-myroslav-slaboshpytskiy/401297/> [in English].

32. Lagarias, A. (2019). Open Wounds. Nariman Aliev's *Homeward*. *EEFB*, 95. <https://eeff.org/perspectives/nariman-alievs-homeward-evge-2019/> [in English].

33. Le, P. (2021, Apr. 20.). Homeward review – Crimean Tatars on a heartbreaking odyssey. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2021/apr/20/homeward-review-crimean-tatars-heartbreaking-odyssey> [in English].

34. Tafoya, S. (2015, Jun. 17.). 'The Tribe'. *Roger Ebert*. <https://www.rogerebert.com/reviews/the-tribe-2015> [in English].

35. *The 50 Best Movies of the 2010s*. (2019, Dec. 18). *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-lists/best-movies-decade-2010s-910770/> [in English].

36. 'The Tribe' Review (2015, Jul. 27.). If You Want the Gravy. <https://ifyouwantthegravy.wordpress.com/2015/07/27/the-tribe-review/> [in English].

37. 'The Tribe' (2015.). *Metacritic*. <https://www.metacritic.com/movie/the-tribe/> [in English].

38. Wyman, A. J. (2015, Dec. 10). "The Tribe" and the Language of Cinema. *LA RB*. <https://lareviewofbooks.org/article/the-tribe-and-the-language-of-cinema/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2025

Отримано після доопрацювання 13.06.2025

Прийнято до друку 23.06.2025

Цитування:

Демчук С. В. Мова руху: народний танець у світлі семіотики, тілесної когніції та комунікації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 140–145.

Демчук Сергій Васильович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0009-3550-3592>
dkr3124.sdemchuk@dakkkim.edu.ua

Demchuk S. (2025). Languages of Movement: Folk Dance in the Light of Semiotics, Bodily Cognition, and Communication. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 140–145 [in Ukrainian].

МОВА РУХУ: НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У СВІТЛІ СЕМІОТИКИ, ТІЛЕСНОЇ КОГНІЦІ ТА КОМУНІКАЦІЇ

Метою дослідження є аналіз народного танцю як мови культури крізь призму семіотичного й комунікативного підходів, а також виявлення структурних та значеннєвих характеристик танцювального тексту. **Методологія дослідження.** Використано міждисциплінарний підхід, який поєднує інструментарій семіотики, культурології та мистецтвознавства. Метод семіотичного аналізу дає можливість трактувати народний танець як текст, який має знакову структуру, а комунікативний підхід допомагає розглянути його як засіб діалогічної інтеракції в межах культурної спільноти. **Наукова новизна.** Здійснено аналіз народного танцю в межах семіотичного та комунікативного підходів, підкреслено його здатність кодувати, транслювати та зберігати культурні смисли. Дослідження відкриває нові горизонти для інтердисциплінарного осмислення танцю як культурного коду, що одночасно зберігає традицію та відповідає викликам сучасності. **Висновки.** Народний танець у традиційному та сучасному контекстах постає як багаторівневий семіотичний і комунікативний феномен, у якому тілесність, ритуал, символіка та емоційність поєднуються в єдину систему передачі й формування значень. Його унікальність полягає у здатності не лише передавати культурну спадщину, а й оновлювати її у відповідь на виклики часу, зберігаючи водночас структурну впізнаваність. Танець функціонує як інтермодальна форма мистецтва, де кожен елемент – від жесту до ритму, від костюма до простору – бере участь у створенні мультисенсорного тексту. Звернення до тілесної когніції (за Б. Джонсоном) і семіотичного підходу дозволяє осмислити хореографію не як суто естетичну форму, а як інструмент втіленої думки, де тіло – не лише знаряддя, а й мислячий агент. Завдяки своїй поліфункціональності народний танець виконує низку важливих соціальних, комунікативних, ритуальних і культурних функцій, виступаючи формою колективної пам'яті та дієвим засобом культурної ідентифікації.

Ключові слова: народний танець, семіотика, комунікація, культурна ідентичність, невербальна мова, тілесність, культурний текст.

Demchuk Serhii, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Languages of Movement: Folk Dance in the Light of Semiotics, Bodily Cognition, and Communication

The purpose of the study is to analyse folk dance as a language of culture through the prism of semiotic and communicative approaches, as well as to identify the structural and semantic characteristics of dance text. **Research methodology.** An interdisciplinary approach was used, combining the tools of semiotics, cultural studies, and art history. The method of semiotic analysis provides an opportunity to interpret folk dance as a text with a symbolic structure, while the communicative approach helps to consider it as a means of dialogical interaction within a cultural community. **Scientific novelty.** An analysis of folk dance was conducted within the framework of semiotic and communicative approaches, emphasising its ability to encode, transmit, and preserve cultural meanings. The study opens new horizons for an interdisciplinary understanding of dance as a cultural code that simultaneously preserves tradition and responds to contemporary challenges. **Conclusions.** Folk dance in traditional and contemporary contexts appears as a multi-level semiotic and communicative phenomenon in which physicality, ritual, symbolism, and emotionality are combined into a single system of transmission and formation of meanings. Its uniqueness lies in its ability not only to transmit cultural heritage, but also to renew it in response to the challenges of the times, while preserving its structural recognisability. Dance functions as an intermodal art form, where every element — from gesture to rhythm, from costume to space — participates in the creation of a multisensory text. The appeal to bodily cognition (according to B. Johnson) and the semiotic approach allows the author to understand choreography not as a purely aesthetic form, but as an instrument of embodied thought, where the body is not only a tool, but also a thinking

agent. With its versatility, folk dance plays a number of important social, communicative, ritual, and cultural functions, serving as a form of collective memory and an effective means of cultural identification.

Keywords: folk dance, semiotics, communication, cultural identity, nonverbal language, corporeality, cultural text.

Актуальність теми дослідження. Сучасні гуманітарні науки дедалі частіше звертаються до семіотичного та комунікативного аналізу культури як до дієвого інструменту виявлення її глибинних сенсів.

В умовах глобалізаційних процесів, які активізують уніфікацію культур, особливу вагу набуває звернення до знакових елементів національної спадщини. Одним з них є народний танець, який репрезентує національну ідентичність у невербальних формах. У цьому контексті він стає специфічною знаковою системою, у якій кожен рух, постава, ритм і просторовий візерунок є частиною складної мови культури. При цьому танець виконує подвійну функцію: він одночасно є інструментом збереження традиції та засобом культурного оновлення. Утім, серед багатьох труднощів, з якими стикаються традиційні народні танці, переважає культурна гомогенізація. Вплив іноземної культури послаблює культурну самобутність, втрачається національна ідентичність у танці, а рухи та емоційні вирази, як правило, стають ідентичними [11]. Відтак, актуальність дослідження зумовлена потребою у збереженні нематеріальної культурної спадщини в умовах її сучасної трансформації та медіатизації.

Крім того, у сучасному науковому дискурсі зростає інтерес до міждисциплінарного вивчення народного танцю як складного культурного феномена, що поєднує в собі мистецтво, соціальну практику, невербальну комунікацію та тілесне знання. В умовах глобалізаційних процесів та зміщення акцентів від текстоцентричної до тілесно-втіленої культури, особливого значення набуває переосмислення танцю не лише як естетичної форми, а як мови руху, в якій поєднуються когнітивні, символічні та комунікативні функції. Дослідження народного танцю в контексті семіотики та тілесної когніції дає змогу виявити нові способи інтерпретації традиційного мистецтва та розкрити його роль у формуванні колективної ідентичності, культурної пам'яті й соціальної взаємодії.

Усі ці чинники перетворюють народний танець на важливий об'єкт аналізу сучасної культурології.

Аналіз досліджень і публікацій. У статті українських дослідників В. Головей та М.

Цап'як «Комунікативна природа танцю: семіотичний аспект» [1] аналізується фігуративна та пластична комунікація у танці на основі структурно-семіотичного підходу. Автори визначають основні елементи структури комунікативного процесу в танці та поглиблюють розуміння концепції «культурного коду», на основі якого розшифровується значення хореографічного тексту [1].

У праці «Переосмислення теорії танцю через семіотику» Е. Рошель аналізує танець як форму комунікації, порівнюючи його з аспектами лінгвістики та семіотики, а також розглядає його як мову, яка передає значення через рух. Автор вважає, що галузі, пов'язані з вивченням мов, пропонують широкі можливості для дослідження танцю. Адже постійні посилання на танець як мову, хоча й метафоричні чи риторичні, значною мірою свідчать про зближення між танцем і вербальною мовою (яку в більшості лінгвістичних теорій називають просто мовою), і саме тут лінгвістика постає як перший засіб рефлексії, як початкова галузь, присвячена вивченню мови [10].

Стаття «Танець як діалог: метафорична концептуалізація та семантичні домени» [5] досліджує концептуальну метафору «танець як діалог». Автор Л. Брант аналізує функціонування танцю як форми спілкування, яка поєднує фізичний рух із символічною комунікацією [5].

А. Джурческу у статті «Танець як об'єкт семіотики» [7] розглядає танець як неоднозначний знак, який функціонує у різних контекстах. Авторка підкреслює, що танець є невід'ємною частиною комунікації між людьми, їхнім оточенням та надприродним світом [7].

Н. Попа Бланаріу в праці «Пролегомени до семіотичного підходу до танцю» [4] розглядає аспекти, які стосуються хореографічної системи, особливо значення танцю: взаємозв'язок між «лінгвістичним» та «символічним», «семіотичним» та «семантичним», «кодом розпізнавання» та «перцептивним кодом», «абстракцією» та (де)мотивацією. Сам танець розглядається як форма невербальної комунікації, яка має важливу роль у передачі значень через рухи, жести, міміку та постанову [4].

Стаття Ч. Пан та Ф. Алізаде «Костюм та мова тіла в етнічній танцювальній драмі з точки зору семіотики: аналітичне дослідження» [6] присвячена взаємодії між костюмом і мовою тіла в етнічному танцювальному драматичному мистецтві з точки зору семіотики. Автори вивчають, як зовнішня форма, тканина, структура та візерунок костюму взаємодіють із мовою тіла, розкриваючи художній зміст інтеграції танцювальних костюмів і мови тіла [6].

Автор публікації «Компетентність, контрапункт і гармонія: триада семіотичних концепцій для наукового вивчення танцю» [8] Х.-Ф.-М. Медіна пропонує для аналізу танцю три семіотичні концепції – компетенція, контрапункт і гармонія [8].

Н. Чілотам Акас та М. Чідімма Егенті у публікації «Семіотика танцювальних вистав корінного населення: танець екеке народу екве з Нігерії як парадигма» [2] фокусуються на використанні семіотики в традиційному танці Ekeleke народу Ekwe в Нігерії. Автори вивчають, як семіотичні рухи в танці відображають міфи, звичаї та легендарний досвід спільноти, підкреслюючи їхню роль у підтримці комуніальної сутності суспільства [2].

У публікації «Форма народного танцю Шаньсі з точки зору семіотики» [11] Чжан Боуен та Сукірман Шрі на прикладі опери Цзоцюань Сяохуа аналізують особливості народного танцю провінції Шаньсі з семіотичної перспективи, досліджуючи символічне значення та культурні конотації тілесних поз, ритму рухів та реквізиту, зокрема такого, як кольорові віяла. Для цього у статті використано гістограму орієнтованого градієнта (HOG) для точного збору даних та аналізу символічних особливостей у танцювальних формах [11].

Дослідження і українських, і зарубіжних авторів підтверджують, що народний танець є багатограним культурним феноменом, який можна аналізувати крізь призму семіотики та комунікативних теорій. Вони підкреслюють важливість розуміння танцю як складної системи знаків, мови, яка передає глибокі культурні значення та соціальні наративи, сприяє збереженню культурної ідентичності.

Мета статті – аналіз народного танцю як мови культури крізь призму семіотичного й комунікативного підходів, а також виявлення структурних та значеннєвих характеристик танцювального тексту.

Виклад основного матеріалу. Народний танець у традиційному суспільстві виконує не

лише естетичну, а й комунікативну, ритуальну та інтеракційну функції. У семіотичному плані танець є кодованим повідомленням, у якому значення формується через повторювані знаки: рухи, пози, жестові патерни, ритмічні структури. За А. Джурческу, танець не існує як автономна мова, а як складний семіотичний об'єкт, який має різні рівні значення в різних контекстах [7]. Тому семіотика здатна відкрити шлях для переосмислення танцю. Зокрема, вона здатна висвітлити ключові аспекти хореографічного процесу: семантичне розгортання, синтагматичні комбінації, прагматичні ефекти [4].

Недарма семіотичний підхід природно розвивався разом із дослідженнями перформансу та танцю. Запропонована ще з античності (Лукіан Самосатський [II ст. н.е.], Августин [426 р. н.е.]) семіотика перформансу завдячує, особливо з 30–40-х років XX століття, Празькій школі теорії театру, а ще пізніше, у 70-х роках, – лінгвістичній парадигмі структуралізму. Це стало суттєвою перевагою, оскільки змінило погляд на естетичний об'єкт [3].

Особливої уваги заслуговує тілесний вимір танцю, в якому тіло перетворюється на знак, що рухається, тобто воно не пасивний інструмент, а активний носій і творець значення. У семіотичному і феноменологічному ключі тіло не просто «відображає» чи «передає» зміст, а конститує його через рух, жест, напруження, зміну ритму та просторову орієнтацію. Як зазначає автор концепції тілесної когніції (*embodied cognition*) Б. Джонсон, тілесність є умовою пізнання: ми мислимо тілом, а не лише проєктуємо ідеї через нього [12]. Саме тому хореографія вбирає в себе тілесно втілену когніцію, у якій розум і рух не розділені, а формують єдине поле досвіду.

У народному танці ця тілесна когніція ґрунтується на культурно закодованих патернах, які формуються в колективному несвідомому та втілюють локальні уявлення про ритм життя, соціальну ієрархію, гендерні ролі й космогонічні міфи. У кожному жесті, кожному малюнку танцю – слід тілесної пам'яті поколінь, яка зберігається не в текстах, а в м'язовій і ритмічній структурі руху. Відтак танець можна розглядати не лише як засіб комунікації, а як форма втіленої думки, де семіозис і пізнання виникають одночасно.

Інтеграція танцю з іншими формами мистецтва – музикою, візуальним рядом, драматичною грою, костюмом, світлом – створює простір інтермодальної комунікації, в

якій кожен художній канал не лише доповнює, а й переосмислює інші. Така взаємодія формує мультисенсорний художній текст, де значення вибудовується не в межах однієї знакової системи, а через перетин аудіального, візуального, тілесного й просторового. У цьому контексті танець перестає бути ізольованою практикою руху – він стає центральним елементом синестетичного досвіду, здатного поєднувати емоційне, символічне та ритуальне. Інтермодальність надає хореографії особливу семантичну гнучкість: одна і та сама танцювальна структура може набувати нових сенсів залежно від музичної тональності, освітлення сцени, художньої концепції або навіть просторової організації дійства. У такий спосіб танець не лише транслює, а й конструює нову реальність, апелюючи до різних рівнів свідомого й підсвідомого сприйняття.

Комунікативна функція танцю насамперед проявляється через його соціальну інтерактивність. Як зазначає Дж. Медина, компетенція в танці є реляційною: вона виникає у взаємодії з іншими танцівниками, глядачами, музикантами. Компетенція вимагає санкції... визнання «бути компетентним» надходить від іншої особи або сутності [8]. Танець, отже, є не лише «мовленням» індивіда, а й способом створення соціального простору, в якому значення конструюється колективно.

З такими широкими можливостями комунікації важливо зазначити, що танець не можна порівняти з іншими формами мови, такими як вербальна мова, у багатьох його застосуваннях. Тоді, щоб обговорити танець як мову, можна було б розглянути його можливості комунікації та його організацію у системі [10]. У цьому значенні танець можна порівняти з поліфонічним текстом, семантичні рівні в якому накладаються один на одного. Його мова – це мова тіла, мова ритму, мова простору, яка формує колективну пам'ять і національну ідентичність.

Танець як семіотичний артефакт демонструє поліфункціональність – від інтеракційної до сакральної функцій. А його зміст постає не лише як продукт індивідуального вираження, а як результат складної взаємодії соціальних, культурних, тілесних і символічних чинників.

У невербальній площині народний танець несе в собі глибокі етнокультурні коди – від символіки жестів до композиції костюма. Структура, колір, орнамент одягу синхронізуються з рухом тіла для передачі культурного змісту. У традиціях деяких

культур, наприклад, танець у народу Ekwe, танець Ekeleke відтворює не лише звичаї, а й міфологічну картину світу [2]. Також Л. Брант наголошує, що ритуали спорту та танцю історично асоціювалися з релігійним служінням. Музика і танець зазвичай супроводжують службу і, можливо, походять з домену D7, поєднуючи фізичний рух з символічною комунікацією [5].

Отже, танець виступає як одночасно індивідуальне переживання та культурна практика, в яких сенси формуються через тілесну пам'ять і афективну участь. Кожен рух танцюриста є втіленням не лише особистої емоційної реакції, а й колективного досвіду, що зберігається в культурних кодах, традиціях та суспільних нормах. Танець стає способом передачі пам'яті поколінь, своєрідним «механізмом» збереження та трансляції соціальних і культурних контекстів. Це досвід, який відбувається в реальному часі і просторі, де тіло виконує роль носія і транслятора культурних значень. При цьому афективна участь танцюриста активує не лише фізичний аспект, а й глибокий емоційний зв'язок з групою, глядачем і самим процесом творчості. У танці з'єднуються тілесна реакція на звукові й візуальні стимули, спільне переживання і колективне усвідомлення того, що відбувається. Так, через кожен рух, жестикуляцію, спільну ритмічну структуру та взаємодію між танцівниками танець стає не лише актом індивідуального вираження, а й частиною соціальної ідентичності, сприяючи формуванню культурних зв'язків і колективних уявлень.

Це дозволяє розглядати танець як форму «життя» культури, де переживання є не лише особистим, а й складовою частиною культурного та соціального процесу.

Крім того, танцювальне мистецтво, як і будь-яке інше, є «досвідом сучасності, компонентом соціального розвитку, індикатором політичних прагнень, надає розуміння сили національного дискурсу» [9, 1459].

У цьому сенсі танець не лише відображає, а й активно формує соціальні настрої, виявляє конфлікти та домінуючі наративи часу. Через рух і тіло він візуалізує культурну ідеологію, оприявнює національні цінності або ж навпаки – сприяє їхній деконструкції. Танцювальні практики, особливо у формах перформативного фольклору або сучасної сценічної хореографії, можуть репрезентувати як історичну пам'ять, так і реакцію на поточні політичні події, бути засобом протесту,

солідарності чи ідентифікації. Так танець постає не лише як естетичне висловлювання, а як простір публічного дискурсу, у якому тілесна експресія трансформується в соціальне висловлювання.

Отже, у сучасному суспільстві, де глобалізаційні процеси провокують переосмислення локальних ідентичностей, народний танець постає як динамічна система, здатна адаптуватися та оновлювати семантику. При збереженні структурної матриці, зміст танцю може модифікуватися залежно від сучасного контексту – від сцени фольклорного фестивалю до вуличного перформансу. Тому народний танець у контексті семіотичного і комунікативного аналізу постає як складна знакова система, яка виконує функції збереження, трансляції та трансформації різних культурних смислів.

Висновки. Народний танець у традиційному та сучасному контекстах постає як багаторівневий семіотичний і комунікативний феномен, у якому тілесність, ритуал, символіка та емоційність поєднуються в єдину систему передачі й формування значень. Його унікальність полягає у здатності не лише передавати культурну спадщину, а й оновлювати її у відповідь на виклики часу, зберігаючи водночас структурну впізнаваність. Танець функціонує як інтермодальна форма мистецтва, де кожен елемент – від жесту до ритму, від костюма до простору – бере участь у створенні мультисенсорного тексту.

Звернення до тілесної когніції (за Б. Джонсоном) і семіотичного підходу дозволяє осмислити хореографію не як суто естетичну форму, а як інструмент втіленої думки, де тіло – не лише знаряддя, а й мислячий агент. Завдяки своїй поліфункціональності народний танець виконує низку важливих соціальних, комунікативних, ритуальних і культурних функцій, виступаючи формою колективної пам'яті та дієвим засобом культурної ідентифікації.

Отже, семіотичний і когнітивний аналіз дозволяє глибше зрозуміти народний танець як складну форму невербальної комунікації, в якій тіло, рух і контекст утворюють динамічну систему смислотворення, що об'єднує минуле й сучасність, індивідуальне й колективне, локальне й універсальне.

Дослідження танцю як мови культури сприяє глибшому розумінню механізмів культурної комунікації та відновлення зв'язку між сучасністю і традицією.

Подальші студії можуть бути зосереджені на порівняльному аналізі танцювальних

семіотик різних етнокультурних традицій, вивченні гендерних аспектів у танцювальному коді та на адаптації традиційного танцю в урбанізованому середовищі.

Література

1. Головей В., Цап'як М. Комунікативна природа танцю: семіотичний аспект. *Fine Arts and Cultural Studies*. 2024. № 2. Р. 121–128 [in Ukrainian].
2. Akas N. C., Egenti M. C. Semiotics in indigenous dance performances: Ekeleke dance of Ekwe people of Nigeria as paradigm. *OGIRISI a New Journal of African Studies*. 2016. №12(1). Р. 214 [in English].
3. Blaniariu N. Semiotics in Performance and Dance. In book: *Bloomsbury Semiotics Vol. 3: Semiotics in the Arts and Social Sciences*. Publisher: Bloomsbury, 2023. 10.5040/9781350139398.ch-11 [in English].
4. Blaniariu N. Prolegomena to a Semiotic Approach to Dancing. In Amir Biglari (ed.), *Open Semiotics*, vol. 3 (Texts, Images, and Arts), part V (Semiotics and Performing Arts), Paris: L'Harmattan, 2023. Р. 381–393 [in English].
5. Brandt L. Dance as Dialogue: Metaphorical Conceptualization and Semantic Domains. *Annals of Semiotics*. 2016. № 6. Р. 231–249 [in English].
6. Chong P., Farideh A. Costume and Body Language of Ethnic Dance Drama under Semiotics: An Analytical Study Articles. *Journal of Ecohumanism*. 2024. Vol. 3. №. 7. Р. 741–754 [in English].
7. Giurchescu A. La Danse Comme Objet Sémiotique. *Yearbook of the International Folk Music Council*. 1973. Vol. 5. Р. 175–178 [in English].
8. Medina J. F. M. Competence, Counterpoint and Harmony: A triad of semiotic concepts for the scholarly study of dance. *Signata. Annales des Sémiotiques/Annals of Semiotics*. Online since. 2020. №11 [in English].
9. Pavlova O., Afonina O., Vilchynska I., Khlystun O., Smyrna L. Cultural and artistic practices in the perspective of education institutionalisation. *Sci Herald Uzhhorod Univ Ser Phys*. 2024. № 55. Р. 1457–1465. [in English].
10. Rochelle H. Rethinking Dance Theory Through Semiotics. *Studies about Languages*. 2015. № 26. 17 p. [in English].
11. Zhang Bowen, Sukirman Sri. Form of Shanxi folk dance from the perspective of semiotics. *Journal of Infrastructure, Policy and Development*. 2024. №8 (15). Article ID: 9094. [in English].
12. Johnson M. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. University of Chicago Press, 1987. [in English].

References

1. Holovei, V., & Tsapiak, M. (2024). Communicative Nature of Dance: Semiotic Aspect.

Fine Arts and Cultural Studies, 2, 121–128 [in Ukrainian].

2. Akas, N. C., & Egenti, M. C. (2016). Semiotics in Indigenous Dance Performances: Ekeleke Dance of Ekwe People of Nigeria as Paradigm. *OGIRISI a New Journal of African Studies*, 12(1), 214 [in English].

3. Blanariu, N. (2023). Semiotics in Performance and Dance. In *Bloomsbury Semiotics Vol. 3: Semiotics in the Arts and Social Sciences*. Bloomsbury [in English].

4. Blanariu, N. (2023). Prolegomena to a Semiotic Approach to Dancing. In Amir Biglari (ed.), *Open Semiotics*, vol. 3 (Texts, Images, and Arts), part V (Semiotics and Performing Arts). L'Harmattan, 381–393 [in English].

5. Brandt, L. (2016). Dance as Dialogue: Metaphorical Conceptualization and Semantic Domains. *Annals of Semiotics*, 6, 231–249 [in English].

6. Chong, P., & Farideh, A. (2024). Costume and Body Language of Ethnic Dance Drama under Semiotics: An Analytical Study Articles. *Journal of Ecohumanism*, 3 (7), 741–754 [in English].

7. Giurchescu, A. (1973). La Danse Comme Objet Sémiotique. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 5, 175–178 [in English].

8. Medina, J. F. M. (2020). Competence, Counterpoint and Harmony: A Triad of Semiotic Concepts for the Scholarly Study of Dance. *Signata. Annales des Sémiotiques/Annals of Semiotics*. Online since, 11 [in English].

9. Pavlova, O., Afonina, O., Vilchynska, I., Khlystun, O., & Smyrna, L. (2024). Cultural and Artistic Practices in the Perspective of Education Institutionalisation. *Scientific Herald Uzhhorod University*, 55, 1457–1465 [in English].

10. Rochelle, H. (2015). Rethinking Dance Theory through Semiotics. *Studies about Languages*, 26 [in English].

11. Zhang, Bowen, & Sukirman, Sri (2024). Form of Shanxi Folk Dance from the Perspective of Semiotics. *Journal of Infrastructure, Policy and Development*, 8 (15), Article ID: 9094 [in English].

12. Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. University of Chicago Press [in English].

*Стаття надійшла до редакції 12.05.2025
Отримано після доопрацювання 13.06.2025
Прийнято до друку 23.06.2025*

Цитування:

Дідківський Р. В. Субкультурний протест як форма культурної трансформації в умовах цифрової епохи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 146–151.

Дідківський Руслан Володимирович, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0004-1622-6829>
dkr3124.rdidkivskiy@dakkkim.edu.ua

Didkivskiy R. (2025). Subcultural Protest as a Form of Cultural Transformation in the Conditions of Digital Age. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 146–151 [in Ukrainian].

СУБКУЛЬТУРНИЙ ПРОТЕСТ ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ ЕПОХИ

Метою дослідження - комплексно проаналізувати феномен субкультурного протесту як форми культурної трансформації в умовах цифрової епохи, зокрема в українському контексті війни, візуальної комунікації та змін у культурній ідентичності, виявити характерні візуальні та семіотичні стратегії протесту, а також простежити їхню роль у формуванні нових моделей молодіжної ідентичності та культурного спротиву. **Методологічною основою** дослідження є міждисциплінарний підхід, що інтегрує методи візуального аналізу, візуальний аналіз для виявлення візуальних, семіотичних та комунікативних стратегій субкультурного протесту; контент-аналіз цифрових медіа (соціальні мережі, меми, цифровий арт) для дослідження сучасних форм протестної комунікації; кейс-стаді ключових українських візуальних проєктів протесту (цифрові плакати, NFT-ініціативи, меметичні кампанії) для виявлення локальних особливостей культурного опору в умовах війни; дискурс-аналіз текстів і візуальних матеріалів субкультурних спільнот для аналізу артикуляції альтернативних ідентичностей і соціального спротиву; емпіричне спостереження за онлайн-спільнотами та цифровими платформами — дослідження контенту, реакцій аудиторії та участі у візуальних акціях протесту в реальному часі. **Наукова новизна** полягає в міждисциплінарному аналізі трансформації субкультур у цифрову добу, зокрема в українському соціокультурному контексті, що формується під впливом війни, глобалізації та мережевих технологій. **Висновки.** У цифрову добу субкультура трансформується в гнучке мережеве явище, що поєднує протестну риторичку, візуальну естетику та нові форми ідентичності. Вона слугує не лише каналом вираження спротиву, а й простором культурної самореалізації молоді. Особливо значущим є український контекст, де субкультурна естетика набуває рис національного культурного опору в умовах війни. Водночас інтеграція субкультур у масову культуру супроводжується ризиком втрати критичного потенціалу. У дослідженні уточнено функції цифрового візуального контенту (зокрема мемів) як засобу горизонтального впливу, заснованого на спільному культурному кодуванні, пародії та сатирі. Такий підхід дозволяє репрезентувати цифрову субкультуру не лише як маргінальне або молодіжне явище, а як потужну складову сучасного культурного процесу.

Ключові слова: субкультура, цифрові медіа, політична ідентичність, візуальний фольклор, цифрова суб'єктність, емансипація, іронія, сучасне мистецтво, візуальна культура, меми.

Didkivskiy Ruslan, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management
Subcultural Protest as a Form of Cultural Transformation in the Conditions of Digital Age

Research aim: to comprehensively analyze the phenomenon of subcultural protest as a form of cultural transformation in the digital age, particularly within the Ukrainian context of war, visual communication, and changes in cultural identity; to identify characteristic visual and semiotic protest strategies; and to trace their role in shaping new models of youth identity and cultural resistance. **Methodological basis:** The study employs an interdisciplinary approach integrating visual analysis methods to identify visual, semiotic, and communicative strategies of subcultural protest; content analysis of digital media (social networks, memes, digital art) to examine contemporary forms of protest communication; case studies of key Ukrainian visual protest projects (digital posters, NFT initiatives, memetic campaigns) to reveal local features of cultural resistance during the war; discourse analysis of texts and visual materials of subcultural communities to analyze the articulation of alternative identities and social resistance; and empirical observation of online communities and digital platforms—studying content, audience reactions, and participation in visual protest actions in real time. **Scientific novelty:** The study offers an interdisciplinary analysis of subcultural transformations in the digital era, especially within the Ukrainian sociocultural context shaped by war, globalization, and network technologies. **Conclusions:** In the digital age, subculture transforms into a flexible network phenomenon combining protest rhetoric, visual aesthetics, and new forms of identity. It serves not only as a channel for expressing resistance but also as a space for cultural self-realization among youth. The Ukrainian context is particularly significant,

where subcultural aesthetics acquire features of national cultural resistance under wartime conditions. At the same time, the integration of subcultures into mass culture carries the risk of losing critical potential. The study also clarifies the functions of digital visual content (notably memes) as a means of horizontal influence based on shared cultural coding, parody, and satire. This approach represents digital subculture not merely as a marginal or youth phenomenon but as a powerful component of contemporary cultural processes.

Keywords: subculture, digital media, political identity, visual folklore, digital subjectivity, emancipation, irony, contemporary art, visual culture, memes.

Актуальність теми дослідження. У цифрову добу культура зазнає глибоких змін, спричинених глобалізаційними процесами, розвитком цифрових технологій та трансформацією комунікаційних моделей. На цьому тлі субкультура постає як динамічний простір альтернативної ідентичності та форм протесту, що дозволяє молоді та іншим соціальним групам артикулярно висловлювати свої позиції в умовах домінування масової культури. Особливого значення субкультурний протест набуває у цифровому середовищі, де зникає межа між фізичним і віртуальним простором, а естетичні та візуальні практики стають інструментом формування нових наративів. У контексті української реальності, позначеної війною, цифрові субкультурні прояви отримують виразне патріотичне, політичне та емансипативне забарвлення, що вимагає комплексного міждисциплінарного аналізу. Дослідження фокусується на тому, як субкультура у цифрову добу трансформується з маргінального протесту у форму культурного впливу, здатну формувати нові моделі ідентичності, водночас зберігаючи критику існуючої системи.

У контексті цифрової епохи культура переживає глибокі трансформації, зумовлені глобалізацією, діджиталізацією та зміною комунікаційних практик. Однією з найпомітніших форм виявлення соціального і культурного невдоволення стає субкультурний протест, який проявляється як у фізичних просторах (вулиця, сцена, мода), так і у віртуальних середовищах (соціальні мережі, стрімінгові платформи, цифрове мистецтво).

Сучасні субкультури дедалі частіше стають інструментом артикуляції альтернативних ідентичностей, цінностей та наративів, кидаючи виклик домінантним культурним моделям. У цифровому середовищі такі форми протесту набувають нових стратегій і візуальних кодів, стають вірусними, швидко поширюються, залучаючи молодь до активного переосмислення норм. Дослідження субкультурного протесту як форми культурної трансформації дозволяє глибше зрозуміти, як саме нові генерації вибудовують свою культурну ідентичність та реагують на соціальні виклики через естетичні, музичні, візуальні та меметичні практики. В умовах гібридних викликів, що постали перед українським суспільством (зокрема, в умовах

війни), такі практики набувають ще й політичного та патріотичного забарвлення, а тому потребують уважного міждисциплінарного аналізу з позицій культурології, медіадосліджень та філософії культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження феномену субкультурного протесту у світовій культурології розпочалися з класичних праць, серед яких особливо виділяються роботи Д. Гебдіга, котрий у своїй фундаментальній праці *Subculture: The Meaning of Style* аналізує субкультуру як комплекс символічного спротиву, що проявляється через стиль, музику та поведінкові моделі молодіжних груп. Його підхід заклав основу для подальшого вивчення субкультурної ідентичності та взаємодії з домінуючою культурою [5, 18–20].

Подальший розвиток теорії субкультур запропонувала С. Торнтон, яка акцентувала увагу на понятті «субкультурного капіталу» як ресурсу для позиціонування в межах молодіжних культурних спільнот. У книзі *«Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital»* показано, як медіа та музика формують внутрішню ієрархію й стильову ідентичність субкультур [9]. Концепції контркультури, розглянуті Т. Роззаком, вносять у дослідження ширший соціокультурний вимір, де молодіжні опозиційні рухи постають як реакція на технократичне суспільство та домінуючі ідеології [6].

С. Голл виводить субкультури на рівень політичної артикуляції культурної ідентичності, наголошуючи на їхній ролі у формуванні альтернативних наративів у глобалізованому світі. Його роботи підкреслюють значущість дискурсивних практик і взаємодії з медіа у підтримці культурного спротиву [3]. П. Вілліс пропонує емпіричний аналіз субкультурних практик як форм опору офіційним соціальним інституціям, зосереджуючись на повсякденних ритуалах і мовних кодах молоді з робітничого класу [10].

У сучасних українських дослідженнях сутність субкультурного протесту розглядається у контексті цифрової культури і війни. Зокрема, Н. Бородіна аналізує жорстокість у мистецтві як соціальний протест, акцентуючи на функції естетики як

інструменту критики та опору в українському контексті [1, 56–60]. П. Герчанівська досліджує антропологічний аспект цифрової культури, підкреслюючи зміни у культурній ідентичності та нові соціальні ролі у інформаційному суспільстві [2, 3–7].

Значний внесок у розуміння ролі цифрових медіа у формуванні субкультурних протестів робить Л. Шифман, яка в монографії «*Memes in Digital Culture*» висвітлює меми як інструменти горизонтального протесту, здатні забезпечувати швидке поширення ідей через пародію та сатиру [7].

Новітні дослідження, зокрема роботи Д. Сизонова та О. Злотник-Шагіної, присвячені психолінгвістичним маркерам інтернет-мемів військового періоду, виявляють, як меметичний дискурс слугує мобілізаційним ресурсом у воєнному контексті, підсилюючи культурну згуртованість і національний спротив [8].

Таким чином, вітчизняна та зарубіжна наукові традиції поєднуються у комплексному аналізі субкультурного протесту, що враховує історичні, соціокультурні та медіааспекти, особливо в умовах цифрової епохи та викликів війни.

Мета дослідження – комплексно проаналізувати феномен субкультурного протесту як форми культурної трансформації в умовах цифрової епохи, зокрема в українському контексті війни, візуальної комунікації та змін у культурній ідентичності, виявити характерні візуальні та семіотичні стратегії протесту, а також простежити їхню роль у формуванні нових моделей молодіжної ідентичності та культурного спротиву.

Виклад основного матеріалу. Сучасні підходи до вивчення культури трактують субкультуру як елемент соціокультурної системи, що відображає альтернативні світоглядні позиції та моделі поведінки, котрі формуються у протиставленні до домінуючих культурних норм. Як підкреслює Д. Гебдіг, субкультурний стиль є не лише проявом естетичної відмінності, але й актом символічного спротиву, в якому фіксується зіткнення поколінь, соціальних класів та ідеологічних уявлень про світ [5, 18–20].

У сучасному культурологічному дискурсі для аналізу функцій субкультур як форм альтернативної культурної комунікації застосовуються концепти «субкультурний капітал» [9, 18], «контркультура» [6, 17–18] та «нові культурні ідентичності» [3; 4]. Ці поняття слугують інструментом опису того, як маргіналізовані соціальні групи формують власні системи смислів, символів і цінностей у відповідь на гегемонію масової культури.

Згідно з позицією С. Торнтон, викладеною у праці «*Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*», субкультури постають як символічні спільноти, що створюють внутрішню ієрархію значущості, стильову відокремленість та естетичну унікальність, яка згодом нерідко піддається процесам комерціалізації [9, 10–40].

У свою чергу, С. Голл розглядає субкультурну активність як форму культурної артикуляції – практику, через яку маргіналізовані групи заявляють про свою присутність у публічному просторі, використовуючи вербальні, візуальні, музичні та інші медіазасоби для самовираження та символічного опору [3; 4]. Також важливими є дослідження П. Вілліса [10], у яких розглядається спосіб, яким молодіжні субкультури чинять опір офіційним інституціям через повсякденні практики – одяг, мову, жаргон, просторову поведінку.

У сучасній українській культурології субкультура розглядається як динамічний простір альтернативної ідентичності та форм протесту, що формує специфічні культурні коди. В умовах цифрової епохи, коли традиційні комунікаційні моделі трансформуються, субкультурний протест набуває нових форм вираження через віртуальні платформи, соціальні мережі та цифрове мистецтво. Зокрема, у дослідженні «Жорстокість у мистецтві як соціальний протест» розглядається використання естетики жорстокості в сучасному мистецтві як форми соціального протесту, що відображає критику існуючих соціальних норм та цінностей [1, 58].

У своїй статті П. Герчанівська розглядає цифрову культуру як ключовий модератор формування нового соціального типу — «людини цифрової культури», що характеризується креативним мисленням, орієнтацією на цифровий обробіток інформації та здатністю адаптуватися до трансформацій інформаційного поля. Зміна соціокультурної парадигми призвела до «розмивання кордону між реальним і віртуальним світом», створення платформи для гібридних воєн і виникнення цифрової нерівності, а також породила кардинальні структурні зміни в інституційній системі суспільства [2, 3–4].

Для глибшого розуміння природи сучасних молодіжних субкультур варто звернутися до історичних прикладів, які слугували архетипами протестної культурної дії впродовж ХХ століття. Прикладами класичних субкультурних протестних рухів є:

– панк-рух у Великобританії (The Sex Pistols, Vivienne Westwood) — протест проти соціальної нерівності, класової ієрархії;

– хіп-хоп у США — вираження боротьби афроамериканської молоді проти расизму та урбаністичної ізоляції;

– рейв-культура — утеча від жорстких соціальних структур через танець, електронну музику, психоделічну візуальність.

Ці рухи функціонують не лише як розважальні, а як культурні наративи опору, що змінюють домінантні моделі сприйняття культури.

Сучасні умови цифрової доби трансформують ці форми опору, надаючи їм нових медіаформатів і каналів поширення. У цифрову добу (з початку 2000-х років і особливо після 2010-х) межі між «високою» і «низовою» культурою, між локальним і глобальним, між митцем і аудиторією стираються. Соціальні медіа (Instagram, TikTok, YouTube, Reddit) створюють нові інфраструктури для культурного протесту, де субкультурна мова набуває візуальних, меметичних та інтерактивних форм.

У цьому контексті зростає актуальність переосмислення самої природи субкультури як динамічного, мережевого явища. Через стирання і переходи між колишніми субкультурами, через їхній взаємовплив та суттєво підвищену релевантність до гегемонної (не локалізованої) культури, концепція субкультури втрачає свій описовий та пояснювальний характер» [7, 60–64]. Це означає, що протестні меседжі більше не потребують фізичного простору — вони функціонують у вигляді візуальних кампаній, флешмобів, хештег-рухів (наприклад: #BlackLivesMatter, #SaveArtUkraine, #FridaysForFuture).

У результаті таких змін протестна естетика почала активно мігрувати в онлайн-простір, де візуальний контент (зображення, відео, колажі, анімація) відіграє ключову роль у формуванні громадської свідомості та мобілізації аудиторії.

Відомими кейсами візуального субкультурного протесту в цифровому середовищі є:

– Революція в Гонконгу (2019) — візуальна ідентичність протестів формувалася завдяки цифровим ілюстраціям, постерам і мемам. Символом став персонаж *Pepe the Frog*, переосмислений як герой протесту.

– Black Lives Matter (США, 2020) — естетика протесту поєднала мурали, соціальні плакати, цифрові іконки з високим ступенем візуального впливу (наприклад, зображення Джорджа Флойда, фраза «*I Can't Breathe*»).

– українські цифрові ініціативи під час війни 2022–2024 років: створення патріотичних NFT-колекцій, цифрового арту,

відео у TikTok, які репрезентують культурну гідність і опір.

Окрему увагу заслуговує феномен української візуальної субкультури, що сформувався у відповідь на повномасштабне російське вторгнення. У цьому контексті цифрове мистецтво набуває мобілізаційного й агітаційного характеру. Молоді художники та ілюстратори, зокрема @masha_druk, @armadillo_cult та інші, створюють серії плакатів, цифрових колажів і графічних серій, які поширюються в соціальних мережах та функціонують як візуальні маніфести опору, здатні об'єднувати аудиторії навколо спільних цінностей.

Особливу роль у цифровому середовищі відіграють мему — короткі візуально-семіотичні одиниці, які завдяки іронії, гіперболі та пародії ефективно комунікують із широкими аудиторіями. У цифровому просторі мему стали не лише засобом розваги, а й інструментом колективного переживання та артикуляції протесту. В умовах війни інтернет-мему набувають функції символічного опору та ідентифікації, сприяючи формуванню культурних наративів солідарності, патріотизму та критичного ставлення до реальності. Як зазначають Д. Сизонов та О. Злотник-Шагіна, інтернет-мему воєнного періоду виконують роль психолінгвістичних маркерів, що виявляють глибинні емоційні реакції суспільства, репрезентують спільні оцінки та посилюють соціальну згуртованість у кризовий час. Автори підкреслюють, що меметичний дискурс дедалі більше перетворюється на «мобілізаційний ресурс», який забезпечує швидку реплікацію знаків, образів і смислів у цифровому середовищі, підтримуючи культурну динаміку протесту [8, 180]. Як зазначає Л. Шифман, мему є не лише елементами цифрової культури, а й інструментами горизонтального протесту, що забезпечують вірусне поширення альтернативних ідеологічних меседжів [7].

Ілюстративними прикладами є:

– Арабська весна (Туніс, Єгипет) — мему широко використовувалися для висміювання авторитарних лідерів і мобілізації протестних рухів;

– Польща, 2020 — під час протестів проти заборони абортів активісти поширювали мему й візуальні колажі з феміністською символікою. Особливо популярним став червоний блискавичний знак, який швидко перетворився на впізнаваний маркер спротиву в цифровому просторі.

Таким чином, цифрове середовище не лише трансформує форми протесту, а й посилює їхню культурну дієвість. Швидкість

поширення, візуальна привабливість та здатність до інтерактивної адаптації надають мемам та іншим цифровим артефактам виняткову силу впливу. У цьому контексті субкультура у цифрову добу постає не просто як форма культурного спротиву, а як гнучка платформа для творення нових ідентичностей — мобільних, фрагментованих, але водночас глибоко вкорінених у локальні контексти, соціальні травми та символічні коди.

Цей процес демонструє адаптивність субкультур до умов цифрового середовища, де протестна естетика не лише мобілізує спільноти, а й формує нові моделі культурної саморепрезентації. Однак поряд із цим постає проблема: наскільки ці нові субкультурні утворення зберігають свій опозиційний характер у добу масової культури та комерційного відтворення?

Історично субкультури виникали як маргінальні форми соціального буття, що акумулювали альтернативні цінності, естетику, риторику спротиву — і слугували простором самоідентифікації для молоді, етнічних меншин або соціально уразливих груп. У цифрову епоху ці субкультурні практики дедалі частіше інтегруються в глобальний культурний обіг, утрачаючи свою первинну контркультурну спрямованість. Дж. Торнтон описує цей процес як «комерціалізацію субкультурного капіталу», коли знаки інакшості, бунту й нонконформізму стають частиною ринку культурних індустрій і набувають статусу модного бренду [9].

У межах цифрових платформ (Instagram, TikTok, Behance, Patreon) субкультурна естетика — готика, панк, рейв, техно, хіп-хоп, антигламур — перетворюється на візуальні стилізації, активно запозичувані сферою моди, реклами, графічного дизайну. Таким чином, хоча субкультурний протест втрачає свою «чисту» опозиційність, він продовжує впливати на формування візуальної мови масової культури, трансформуючи її середини.

У сучасному українському контексті процес комерціалізації субкультурного протесту також набуває дедалі більшої актуальності. Патріотичні або активістські візуальні коди, зокрема стилізовані зображення тризуба, орнамент вишиванки, графічні репрезентації війни поступово інтегруються у сферу маркетингу, перетворюючись на впізнавані брендові елементи. Подібна естетизація протесту, з одного боку, сприяє ширшій популяризації національної символіки та залученню громадськості до культурного нарративу опору. З іншого боку, вона несе ризик розмивання автентичного змісту — коли елементи

субкультурної опозиційності втрачають свій критичний заряд і трансформуються в об'єкти споживання, репрезентуючи радше «трендовий патріотизм», аніж глибоку соціокультурну позицію.

Водночас, щоб краще зрозуміти сутність субкультурного протесту, варто звернути увагу на одну з його ключових рис — формування власної естетики спротиву, яка прямо протистоїть офіційним образам, нормам і символам. У цьому контексті особливе значення мають:

- графіті як форма вуличного висловлювання (від Banksy до українських графіті під час Революції Гідності);

- цифрові колажі та плакатна графіка, що активно поширюються через соціальні мережі;

- відеоарт і візуальні маніфести, які переосмислюють актуальні події через призму суб'єктивної оптики.

Отже, сучасне протестне мистецтво тяжіє до спонтанності, колективного авторства та візуальної шокowości, що дозволяє йому швидко адаптуватися до цифрових медіа. Ці характеристики підкреслюють динамічний і трансформаційний характер субкультурного протесту в умовах цифрової епохи, де важливу роль відіграють не лише зміст, а й форми його візуального втілення.

Наукова новизна статті полягає в міждисциплінарному аналізі трансформації субкультур у цифрову добу, зокрема в українському соціокультурному контексті, що формується під впливом війни, глобалізації та мережових технологій. Уперше серед українських досліджень культури субкультурні практики розглядаються як динамічні форми культурного спротиву, що набувають нових форм вираження у цифровому середовищі через візуальне мистецтво, NFT, соціальні мережі (TikTok, Instagram), меми та інші засоби інтернет-комунікації. Особливу увагу приділено аналізу субкультурного дискурсу в умовах повномасштабної війни в Україні, де цифрові субкультури відіграють роль інструменту мобілізації, актуалізації національної ідентичності та медійного протистояння. Окрім того, у дослідженні уточнено функції цифрового візуального контенту (зокрема мемів) як засобу горизонтального впливу, заснованого на спільному культурному кодуванні, пародії та сатирі. Такий підхід дозволяє репрезентувати цифрову субкультуру не лише як маргінальне або молодіжне явище, а як потужну складову сучасного культурного процесу.

Висновки. Отже, субкультура в цифрову епоху постає як гнучкий, багатовимірний соціокультурний феномен, який водночас

зберігає риси опору та поступово інтегрується у масову культуру. Візуальні, естетичні та медіастратегії субкультур дозволяють не лише виражати протест, а й створювати нові форми ідентичності, які резонують із ціннісними орієнтаціями молодого покоління. У сучасному інформаційному суспільстві, де швидкість обміну знаками та смислами визначає ефективність культурного впливу, субкультурний протест втрачає лінійність і набуває мережевої, поліфонічної структури.

Особливо важливою є українська візуальна протестна культура, яка в умовах війни демонструє здатність перетворювати субкультурну естетику на потужний елемент національного культурного спротиву. Молоді митці, активісти, цифрові художники формують унікальний пласт візуального висловлення, що поєднує локальні патріотичні коди з глобальними візуальними трендами. Таким чином, субкультури виконують не лише естетичну або протестну, а й глибинну культурно-ідентифікаційну функцію.

Водночас варто звернути увагу на виклики, пов'язані з комерціалізацією протестної естетики та ризиками розмивання її автентичності. Інтеграція субкультурних форм у масову культуру може знижувати їхню опозиційність, перетворюючи їх на елементи споживання, що вимагає подальшого дослідження та осмислення.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом трансформації субкультурних рухів у цифровому просторі, їхнього впливу на формування молодіжної ідентичності, а також ролі української візуальної культури у контексті національного спротиву і глобальних культурних процесів.

Література

1. Бородина Н. Жорстокість у мистецтві як соціальний протест". *Вісник: Українські культурологічні студії*. 2023. № 2(13). С. 56–60. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).10](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).10).
2. Герчанівська П. Е. Цифрова культура в інформаційному суспільстві: антропологічний аспект. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 2. С. 3–7. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270531>
3. Hall S. *Critical Dialogues in Cultural Studies* / ed. by David Morley, Kuan-Hsing Chen. London : Routledge, 1996. 456 p.
4. Hall S. *Cultural Studies and the Politics of Internationalization*. *Critical Dialogues in Cultural Studies* . ed. by D. Morley, K.-H. Chen. London : Routledge, 1996. P. 392–410.
5. Hebdige D. *Subculture: The Meaning of Style*. London : Routledge, 1979. 159 p. 206 p. <https://www.erikclabaugh.com/wp-content/uploads/2014/08/181899847-Subculture.pdf> (дата звернення: 14.05.2025).

6. Roszak T. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Garden City, N.Y. : Doubleday, 1969. 320 p.
7. Shifman L. *Memes in Digital Culture*. Cambridge, MA : MIT Press, 2014. 211 p. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/9429.001.0001>
8. Syzonov, D., & Zlotnyk-Shagina, O. Reactivation of Internet Memes of the Military Era: Psycholinguistic Markers. *Psycholinguistics*, 36(2), 171–197. DOI: <https://doi.org/10.31470/2309-1797-2024-36-2-171-197>.
9. Thornton S. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press, 1995. 187 p. https://archive.org/details/clubculturesmusi000thor_o2v2
10. Willis P. *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Farnborough : Saxon House, 1977. 215 p.

References

1. Borodina, N. (2023). Cruelty in art as social protest. *Visnyk: Ukrainian Cultural Studies*, 2(13), 56–60. [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).10](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).10) [in Ukrainian].
2. Herchanivska, P. E. (2022). Digital culture in the information society: Anthropological aspect. *Kultura i Suchasnist: Almanac*, (2), 3–7 [in Ukrainian].
3. Hall, S. (1996). *Critical dialogues in cultural studies* (D. Morley & K.-H. Chen, Eds.). London: Routledge. 456 p. [in English].
4. Hall, S. (1996). *Cultural studies and the politics of internationalization*. In D. Morley & K.-H. Chen (Eds.), *Critical dialogues in cultural studies* (pp. 392–410). London: Routledge. [in English].
5. Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. London: Routledge. 159 p. URL: <https://www.erikclabaugh.com/wp-content/uploads/2014/08/181899847-Subculture.pdf>. [in English].
6. Roszak, T. (1969). *The making of a counter culture: Reflections on the technocratic society and its youthful opposition*. Garden City, NY: Doubleday. 320 p.
7. Shifman, L. (2014). *Memes in digital culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 211. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/9429.001.0001>. [in English].
8. Syzonov, D., & Zlotnyk-Shagina, O. (2024). Reactivation of internet memes of the military era: Psycholinguistic markers. *Psycholinguistics*, 36(2), 171–197. <https://doi.org/10.31470/2309-1797-2024-36-2-171-197>. [in English].
9. Thornton, S. (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press. 187 p. URL: https://archive.org/details/clubculturesmusi000thor_o2v2. [in English].
10. Willis, P. (1977). *Learning to labour: How working class kids get working class jobs*. Farnborough: Saxon House. 215 p. [in English].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.06.2025
Прийнято до друку 25.06.2025

Цитування:

Драч В. В. Українське хореографічне мистецтво як інструмент культурної дипломатії: традиції та сучасні практики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 152–157.

Драч Володимир Володимирович,

аспірант Національної академії

керівних кадрів культури і мистецтв

<http://orcid.org/0009-0000-5261-3851>

vdrach@dakkkim.edu.ua

Drach V. (2025). Ukrainian Choreographic Art as an Instrument of Cultural Diplomacy: Traditions and Modern Practices. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 152–157 [in Ukrainian].

УКРАЇНСЬКЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІ ПРАКТИКИ

Мета статті – дослідити українське хореографічне мистецтво як інструмент культурної дипломатії, окреслити його традиційні основи, сучасні практики та значення в умовах зовнішньополітичних викликів, зокрема повномасштабної війни. Основна увага зосереджена на вивченні хореографічного мистецтва як засобу комунікації культурних сенсів та формування позитивного іміджу України на міжнародному рівні. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує культурологічний аналіз, компаративний метод, елементи мистецтвознавчої критики та практики культурної дипломатії (державних і недержавних проєктів). **Наукова новизна** статті полягає у висвітленні хореографії не лише як мистецтва, а як ефективного механізму soft power, здатного продукувати наративи спротиву, стійкості та ідентичності у воєнний період. Вперше систематизовано приклади міжнародних танцювальних ініціатив України в контексті культурної дипломатії та окреслено перспективи їх подальшого розвитку. **Висновки** дослідження вказують на те, що українська хореографія виконує подвійну функцію: збереження національної спадщини та активне просування сучасного українського культурного образу у світі. Її інтеграція в дипломатичні платформи сприяє розширенню впливу української культури, формуванню позитивної репутації країни та міжкультурному діалогу.

Ключові слова: культурна дипломатія, хореографічне мистецтво, м'яка сила, українська культура, фольклор, балет, міжнародні проєкти, мистецька ідентичність.

Drach Volodymyr, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Ukrainian Choreographic Art as an Instrument of Cultural Diplomacy: Traditions and Modern Practices

The purpose of the article is to explore Ukrainian choreographic art as an instrument of cultural diplomacy, to outline its traditional foundations, modern practices and significance in the context of foreign policy challenges, in particular a full-scale war. The main focus is on studying dance art as a means of communicating cultural meanings and forming a positive image of Ukraine at the international level. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines culturological analysis, a comparative method, elements of art criticism, and case studies of cultural diplomacy practices (state and independent projects). Discourse analysis of academic publications, cultural policy documents and international reviews is also used. **The scientific novelty** of the article lies in highlighting choreography not only as art, but also as an effective soft power mechanism capable of producing narratives of resistance, resilience and identity during wartime. For the first time, examples of international dance initiatives of Ukraine in the context of cultural diplomacy are systematised and the prospects for their further development are outlined. **Conclusions.** Ukrainian choreography performs a dual function: preserving the national heritage and actively promoting the modern Ukrainian cultural image in the world. Its integration into diplomatic platforms contributes to the expansion of the influence of Ukrainian culture, the formation of a positive reputation of the country and intercultural dialogue.

Keywords: cultural diplomacy, choreographic art, soft power, Ukrainian culture, folklore, ballet, international projects, artistic identity.

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах глобалізаційних викликів, гібридних воєн та трансформації ідентичностей питання культурної дипломатії

набуває стратегічного значення для утвердження іміджу держави на міжнародній арені. З-поміж численних форм культурного вираження, хореографічне мистецтво виступає

універсальним засобом міжкультурної комунікації, здатним одночасно репрезентувати національну спадщину й відповідати вимогам сучасного мистецького простору.

Українська хореографія, сформована на синтезі глибинного фольклору та європейських традицій, є потужним інструментом культурного представництва України на світовій культурній арені. У контексті воєнної агресії проти України, хореографічні проекти як державні, так і приватні, стали не лише мистецькими актами, а й політичними жестами спротиву, свідченням стійкості українського народу та духовної спадкоємності.

Незважаючи на значну роль хореографії у формуванні національного іміджу, ця тематика досі залишається малодослідженою в культурологічному дискурсі. Переважають мистецтвознавчі або педагогічні підходи, тоді як аналіз хореографії як феномену «м'якої сили» потребує осмислення в рамках культурології, історії культури тощо.

Таким чином, дослідження українського хореографічного мистецтва як інструменту культурної дипломатії є науково обґрунтованим та соціально значущим, що дозволяє не лише з'ясувати роль танцю у формуванні національного бренду країни, а й розробити ефективні стратегії культурного представництва України в світі.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукове поле поступово переходить від ретроспективних описів до аналізу сучасної ролі хореографії в культурній дипломатії. Останні публікації відкривають потенціал для інтеграції хореографічного мистецтва в державні культурні стратегії культурної дипломатії. У розрізі окресленої проблематики І. Климчук досліджує хореографію 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності, аргументуючи, що народно-сценічні танці й національні балетні вистави були ознакою етногенезу українців в умовах радянської влади [1]. В. Коломієць досліджує 1920–30-ті роки, аналізуючи зміни в напрямках (академізм, модерн, соцреалізм) та відкриваючи концепцію «ритмопластичного виховання» як українського модерну в хореографії [2]. У роботі В. Нечитайла розглядається сучасне народне хореографічне мистецтво України, підкреслюється його роль у збереженні ідентичності та націєтворенні, разом з тим окреслюючи потребу глибшого вивчення зовнішньокультурного впливу [7]

У колективній монографії науковців ЛНУ Івана Франка досліджено поліжанровий дискурс хореографії, педагогічні підходи та роль хореографічної освіти в контексті світової культури [12].

Мета роботи – дослідити українське хореографічне мистецтво як інструмент культурної дипломатії, окреслити його традиційні основи, сучасні практики та значення в умовах зовнішньополітичних викликів, зокрема повномасштабної війни. Основна увага зосереджена на вивченні хореографічного мистецтва як засобу комунікації культурних сенсів та формування позитивного іміджу України на міжнародному рівні.

Виклад основного матеріалу. У сучасному світі, що переживає глобальні трансформації, посилення геополітичної напруги та кризи ідентичності, культурна дипломатія набуває особливого значення як м'яка сила, що здатна транслювати цінності, формувати позитивний імідж держави та налагоджувати міжкультурний діалог. Одним із ключових інструментів культурної дипломатії України виступає традиційна хореографія як втілення національної ідентичності, культурної пам'яті та мистецької майстерності.

Український народ має надзвичайно багату та різноманітну хореографічну традицію, що сягає від обрядових танців, тісно пов'язаних із річним календарем, до сценічних постановок професійних ансамблів, відтак український танець є способом комунікації, символічного осмислення світу та збереження колективної пам'яті. Вже сам перелік регіональних стилів - гуцульські, подільські, полтавські, волинські тощо - демонструє глибину і розмаїття цієї спадщини. Загалом танець не потребує перекладу, оскільки він промовляє до глядача на емоційному рівні. Саме тому українські хореографічні колективи, виступаючи за кордоном, стають не лише артистами, а й дипломатами культури. Танцювальні тури ансамблів, участь у фестивалях, хореографічні майстер-класи, флешмоби, етноконкурси – усе це формує образ України як творчої, автентичної та гідної країни

Хореографічне мистецтво відіграє важливу роль у формуванні культурної ідентичності та просектуванні впізнаваності країни за кордоном. В Україні цей вид мистецтва історично об'єднав фольклорні традиції і сучасні тенденції, ставши ефективним засобом культурної дипломатії. Починаючи з праць В. Верховинця та

П. Вірського, українська хореографічна традиція опирається на систему впорядкованих народних танців. Саме Верховинець запровадив нотатки танцю, систематизував елементи з різних регіонів, що стало основою для сценічної інтерпретації фольклору.

Як зазначає І.Климчук, у другій половині 1930-х рр. у більшості республік СРСР виникли перші національні балети, тісно пов'язані з народною художньою образністю, з народною культурою загалом. У них застосовувались образно-виражальні прийоми, запозичені в чистому, обробленому чи трансформованому вигляді з фольклорних джерел. Ця тенденція була детермінована чіткими соцреалістичними настановами, зокрема, щодо «національної мови» мистецтва, до якої можемо віднести образно-лексичні складові народної хореографії. Основними виражальними засобами балетної вистави були класичний танець та український фольклорний танець, що стали основою образно-танцювальної мови українського балету [1, 95–96].

Хореографічне мистецтво як унікальна форма художньої діяльності, що акумулює накопичений протягом тисячоліть колективний досвід людства, є невід'ємною складовою світової культурної спадщини та водночас відображенням індивідуальних творчих пошуків окремих особистостей і мистецьких колективів різних рівнів. У сучасних умовах його засвоєння та інтеграція в європейський культурний простір відіграють ключову роль у збереженні національної ідентичності, розвитку міжкультурного діалогу та забезпеченні динамічної взаємодії між різними традиціями, що формують глобальну цивілізаційну спадщину [6].

З початком повномасштабної війни культурна дипломатія набула ще глибшого значення. Українська хореографія нині є голосом спротиву, надії та єдності. Показовими у цьому контексті є благодійні гастролі ансамблів, перформанси на підтримку України, хореографічні флешмоби у світових столицях, адже танцем українці розповідають світу про свою біль, гідність і незламність.

На сучасному етапі, розглядаючи хореографічне мистецтво в контексті розвитку культурної дипломатії, дослідники відзначають, що, хореографія, у тому числі бальна, володіє можливістю комунікації з міжнародною аудиторією мовою ритмічно-пластичних образів, що робить танець одним з амбасадорів мистецтва України. Так само

бальний танець в Україні одночасно володіє арсеналом уніфікованої міжнародної хореографічної лексики та ознаками українського національного мистецтва [13, 256].

На думку В. Рубана, «культура є важливою платформою для забезпечення сталого розвитку, діалогу в суспільстві, порозуміння та міжкультурної інтеграції. Представленість сучасного мистецтва, його візуальних форм, а також сучасного репертуару, актуальних сценічних практик перформативного мистецтва (сучасного танцю, театру, нового цирку, мистецтва перформансу тощо) є важливими для розуміння культури сучасної України за кордоном, створення позитивного іміджу та встановлення міжнародних відносин» [9, 271].

Сучасне танцювальне мистецтво в Україні стало платформою для творчого самовираження молодих талановитих танцюристів та хореографів. Митці танцю оперуючи різними техніками та стилями, часто поєднують їх з українською культурою та історією. Це дозволяє створювати унікальні постановки, вистави та перформанси які відображають сучасні проблеми та ідеї, а також розкривають багатство української культури [11, 110]. Українські танцювальні компанії та незалежні митці танцю здобувають міжнародне визнання завдяки своїм унікальним і новаторським виступам, які кидають виклик умовностям і досліджують нові мистецькі території. Поєднання сучасних танцювальних технік із традиційним українським народним танцем і музикою створило яскраву та динамічну танцювальну сцену, яка приваблює глядачів з усього світу [11, 109].

Національний балет України продовжує виходити на міжнародну сцену навіть під час війни. Вони поставили прем'єру «Снігової королеви» за казкою Андерсена, створену у 2022 році А. Рехвіашвілі. Вистави показують як у Києві (навіть у бомбосховищах), так і в Парижі, наприклад у Théâtre des Champs-Élysées, намагаючись замінити російську класику балетної репертуарної традиції та окреслити власний культурний простір [4].

United Ukrainian Ballet Company (Гаага) заснована у 2022 році і вже провела прем'єри класичних творів (наприклад, *Giselle*) з підтримкою Олексія Ратманського, а потім активно гастролювала Європою, Австралією та США, доки фінансово не змушена була згорнути діяльність у січні 2025 року [16].

Серед сучасних мистецьких проєктів і платформ варто назвати спільні ініціативи культури й дипломатії, такі як *Printemps Ukrainien* у Франції або платформи *Planeta Ukrain* на Triennale Milano, відіграють роль універсальних сцен, де хореографи можуть презентувати перформативні практики поряд із музикою та візуальним мистецтвом [3]. Міста-партнери та дипустанови (особливо в Японії, Австрії та Великобританії) регулярно запрошують українські колективи: наприклад, з нагоди «Днів української культури» в Токіо [8]. Балети на кшталт «*Wartime Elegy*» від О. Ратманського, що показують меланхолійні сцени, рефлексію війни і яскраві фольклорні вставки, втілюють український наратив як демонстрацію страждань через мистецтво, оформлених у затребуваний на міжнародному ринку формат [15].

Kyiv Art Sessions у Лондоні підкреслено проводяться у 2024 році у просторі Old Sessions House, де мистецькі сезони (літній і осінній) вже закладають підвалини тривалої традиції, налагодженої у відповідь на військові виклики [5]. Речник культурної дипломатії зосереджується не лише на «доведенні про права на культуру», а й на позиціонуванні України як творця сучасних мистецьких сенсів. Сучасні фестивалі (Kyiv Art Sessions – Лондон, «Bouquet Kyiv Stage») демонструють, як танцювальні події стають майданчиком взаєморозуміння та підтримки [5].

З одного боку, сучасні хореографи відстоюють автентичність народного танцю, з іншого — інтегрують сучасні стилістики (модерн, імпровізація), створюючи нові гібриди. Освітні проєкти (Київ, Львів) спрямовані на професійну підготовку хореографів, здатних зберегти спадщину і водночас відповідати глобальним викликам [14].

Сучасний танець завжди твориться, відгукуючись на потреби сьогодення, і його представники в усьому світі суттєво впливають на розвиток хореографічного мистецтва і культури загалом. Класична хореографія, як і народна сценічна, динамічно розвиваються, але є канонізованими видами хореографічного мистецтва. Проте загалом танець і хореографія — не надто усталений вид мистецтва, і сучасний танець, окрім розробки різних підходів до роботи тіла (технік), нової танцювальної лексики, нового репертуару вистав, методів композиції, дотичний також до пошуку нових форм роботи з актуалізованими темами та форматів взаємодії з глядачем тощо [9, 273].

Таким чином, українська хореографія є не лише мистецтвом, а й інструментом комунікації, засобом культурного впливу та міжнародної присутності України. Розвиток і підтримка традиційної і сучасної хореографії мають стати пріоритетом у стратегії культурної дипломатії, оскільки вона здатна не лише презентувати Україну світу, а й формувати глобальну суб'єктність нашої нації через мову руху, символів і традицій.

Наукова новизна статті полягає у висвітленні хореографії не лише як мистецтва, а як ефективного механізму «м'якої сили», здатного продукувати наративи спротиву, стійкості та ідентичності у воєнний період. Вперше систематизовано приклади міжнародних танцювальних ініціатив України в контексті культурної дипломатії та окреслено перспективи їх подальшого розвитку.

Висновки дослідження вказують на те, що українська хореографія виконує подвійну функцію: збереження національної спадщини та активне просування сучасного українського культурного образу у світі. Її інтеграція в дипломатичні платформи сприяє розширенню впливу української культури, формуванню позитивної репутації країни та міжкультурному діалогу. Українське хореографічне мистецтво має потужний потенціал як інструмент культурної дипломатії, здатний не лише репрезентувати національну спадщину, а й формувати міжнародний культурний імідж держави. Сформоване на поєднанні глибокої фольклорної основи та європейської балетної школи, воно має унікальну виразну силу, що дозволяє доносити цінності української культури до найрізноманітніших аудиторій. Аналіз традиційних і сучасних форм української хореографії свідчить про сталість і водночас гнучкість цієї сфери. Народно-сценічний танець, розроблений ще у ХХ столітті П. Вірським і В. Верховинцем, став платформою для професіоналізації та інтернаціоналізації мистецтва. Сьогодні ж на його основі зростає нове покоління хореографів, здатних говорити з глобальною аудиторією мовою модерну, концептуального танцю, перформансу. З іншого боку, сучасні проєкти (як у межах державних ініціатив, так і незалежних ініціатив діаспори чи приватних балетних труп) перетворюють хореографію на мову м'якої сили, а у воєнний час танець виявив себе не лише як форма мистецького самовираження, а як інструмент культурної дипломатії, що здатний викликати

співпереживання, солідарність і підтримку іноземної аудиторії. Важливо також зазначити роль культурних інституцій, зокрема Українського інституту, закордонних представництв та профільних освітніх закладів, які сприяють інтеграції українського хореографічного мистецтва в міжнародний культурний контекст, оскільки від їхньої діяльності значною мірою залежить сталість дипломатичного ефекту мистецьких подій.

Література

1. Климчук І. С. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності : дис.... кандидата мистецт.: 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021. 198 с.
2. Коломієць В. А. Хореографічне мистецтво Радянської України 1920–і-1930-х років у системі координат «академізм»-«модернізм»-«соцреалізм»: дис. ... канд. мист. / КНУКІМ. Київ, 2024. 175 с.
3. Культура в часі війни: дипломатичний фронт. URL: isc.lviv.ua+1radiosvoboda.org+1 (дата звернення: травень 2025).
4. Культурна дипломатія як професійний світогляд: креш-курс для українських культурних менеджерів. URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/myroslava-hartmond> (дата звернення: травень 2025).
5. Макаревич М. Посилення україноцентричної оптики через культурні події за кордоном. URL: radiosvoboda.org+10kyivpost.com+10kyivdiplomatic.com+10 (дата звернення: травень 2025).
6. Манелюк Д., Манелюк Е. Креативне хореографічне мистецтво як засіб інтеграції творчої молоді у світове мистецтво. *Філософія та управління*. 2025. № 4(8). URL: <https://www.eu-scientists.com/index.php/fag> (дата звернення: травень 2025).
7. Нечитайло В. Народне хореографічне мистецтво України у соціокультурних умовах сьогодення. *Вісник НАКККіМ*. 2017. №2. С. 88-93.
8. Перший Український Фестиваль в Токіо 2024 року в Йойогі парку URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gkheGEOPF> (дата звернення: травень 2025).
9. Рубан В. Проекти діячів сучасного танцю як інструмент культурної дипломатії України в умовах воєнного стану. *Питання культурології*. 2023. № 42. С.270-285. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293800>.
10. Рубан В. В. Сучасний танець в Україні: питання інституціоналізації у контексті американського та європейського досвіду: дис... д-ра філос.. за спец. 034 «Культурологія» (03 Гуманітарні науки) / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, 2024. 300 с.

11. Скиба Ю. Ю. Поліваріантність перформативно-хореографічного мистецтва компаній сучасного танцю кінця XX-го –початку XXI-го століття: дис.... ступеня д-ра філософ. ... 02 Культура і мистецтво за спец. 024 Хореографія/ Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2024 р. 199 с.

12. Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс) : колективна монографія / за заг. ред. О. А. Плахотнюка. Львів : СПОЛОМ, ЛНУ імені Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2020. 308 с.

13. Широковська О., Федорченко Д. Національний компонент у бальній хореографії України XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 82. Том 2. С. 255-260.

14. Bigus, O., Bazela, D., Pidlypska, A., Bilash, O., Yefanova, S., & Khodakivska, N. Choreography in the art education system: modern Ukrainian and world practice. *SPORT TK-EuroAmerican Journal of Sport Sciences*. 2022. Vol. 11, 4. DOI: <https://doi.org/10.6018/sportk.535211>.

15. Dancing Alexei Ratmansky's Dance for the War in Ukraine. URL: newyorker.com (дата звернення: травень 2025).

16. United Ukrainian Ballet Company URL:kyivdiplomatic.com+2en.wikipedia.org+2en.wikipedia.org+2. (дата звернення: травень 2025).

References

1. Klymchuk, I. S. (2021). Ukrainian Choreographic Art of the 1950s–1980s as a Factor in the Formation of National Identity. *Candidate of Arts Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Kolomiiets, V. A. (2024). Choreographic Art of Soviet Ukraine of the 1920s–1930s in the Coordinate System ‘academicism’–‘modernism’–‘socialist realism’. *Candidate of Arts Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Culture in Time of War: Diplomatic Front. (n.d.). Retrieved from isc.lviv.ua+1radiosvoboda.org+1 [in Ukrainian].
4. Hartmond, M. (n.d.). Cultural Diplomacy as a Professional Worldview: A Crash Course for Ukrainian Cultural Managers. *Culture and Creativity*. Retrieved from <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/myroslava-hartmond> [in Ukrainian].
5. Makarevych, M. (n.d.). Strengthening the Ukrainian-centric optics through cultural events abroad. *Radio Svoboda*. Retrieved from radiosvoboda.org+10kyivpost.com+10kyivdiplomatic.com+10 [in Ukrainian].
6. Maneliuk, D., & Maneliuk, E. (2025). Creative Choreographic Art as a Means of Integrating Creative Youth into World Art. *Philosophy and Management*, 4(8). Retrieved from <https://www.eu-scientists.com/index.php/fag> [in Ukrainian].
7. Nechytailo, V. (2017). Folk Choreographic Art of Ukraine in Today's Socio-Cultural Conditions. *Bulletin of the NACCKiM*, 2, 88–93 [in Ukrainian].

8. The First Ukrainian Festival in Tokyo 2024 in Yoyogi Park. (21 July 2024). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=gkheGEOPF> [in Ukrainian].

9. Ruban, V. (2023). Projects of Contemporary Dance Figures as an Instrument of Cultural Diplomacy of Ukraine under Martial Law. *Issues of Cultural Studies*, 42, 270–285. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293800> [in Ukrainian].

10. Ruban, V. V. (2024). Modern Dance in Ukraine: Issues of Institutionalisation in the Context of American and European Experience. *PhD Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

11. Skyba, Yu. (2024). Polyvariance of Performative and Choreographic Art of Modern Dance Companies of the Late 20th – Early 21st Centuries. *PhD Dissertation*. Lviv [in Ukrainian].

12. Plakhotniuk, O. A. (Ed.). (2020). Ukrainian Choreographic Art in the Context of World Artistic Culture (Modern Multi-Genre Discourse). Lviv [in Ukrainian].

13. Shyrokovska, O., & Fedorchenko, D. (2024). The National Component in Ballroom Choreography of Ukraine of the 21st Century. *Current Issues of the Humanities*, 82 (2), 255–260 [in Ukrainian].

14. Bigus, O., Bazela, D., Pidlypska, A., Bilash, O., Yefanova, S., & Khodakivska, N. (2022). Choreography in the Art Education System: Modern Ukrainian and World Practice. *SPORT TK-EuroAmerican Journal of Sport Sciences*, 11, 4. Retrieved from <https://doi.org/10.6018/sportk.535211> [in English].

15. Dancing Alexei Ratmanský's Dance for the War in Ukraine. (n.d.). Retrieved from [newyorker.com](https://www.newyorker.com) [in English].

16. United Ukrainian Ballet Company. (n.d.). Retrieved from kyivdiplomatic.com+2en.wikipedia.org+2en.wikipedia.org+2 [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2025
Отримано після доопрацювання 13.06.2025
Прийнято до друку 23.06.2025

Цитування:

Дяченко А. В. Віртуалізація освітнього простору: соціокультурні ризики та виклики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 158–166.

Дяченко Антон Володимирович, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0004-1622-6829>
dkr3124.rdidkivskiy@dakkkim.edu.ua

Dyachenko A. (2025). Virtualisation of Educational Space: Socio-Cultural Risks and Challenges. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 158–166 [in Ukrainian].

ВІРТУАЛІЗАЦІЯ ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ: СОЦІОКУЛЬТУРНІ РИЗИКИ ТА ВИКЛИКИ

Метою дослідження є всебічний соціокультурний аналіз процесу віртуалізації освітнього простору в контексті сучасних цифрових трансформацій з виявленням соціокультурних ризиків та потенціалу для збереження й розвитку національної культурної ідентичності в умовах глобалізації та змін традиційної освітньої моделі. **Методологія дослідження** базується на міждисциплінарному підході та включає кілька ключових методів. Культурний аналіз дозволив розглянути віртуалізовані освітні середовища як соціокультурні системи, що зазнають впливу цифрових трансформацій. Історико-критичне порівняння допомогло виявити зміни в освітніх парадигмах та традиціях у контексті цифровізації. Контент-аналіз цифрових платформ і освітніх матеріалів дав змогу дослідити особливості подання знань і механізми комунікації віртуального простору. Цей комплексний підхід дозволив ідентифікувати соціокультурні ризики віртуалізації освіти та окреслити перспективи інтеграції цифрових технологій для збереження культурної спадщини. **Наукова новизна:** вперше комплексно осмислено віртуалізацію освітнього простору як соціокультурний феномен, виявлено ключові соціокультурні ризики цифрової освіти, зокрема десакралізацію знань і фрагментацію культурної пам'яті. Запропоновано нові парадигми культурного відтворення та методологічний підхід до збереження культурної ідентичності через цифрові архіви і міжкультурні платформи, а також обґрунтовано необхідність культурно чутливої освітньої політики. **Висновки:** в ході дослідження виявлено, що віртуалізація освітнього простору — це не лише технологічне оновлення, а глибинна культурна трансформація, що змінює природу знання, комунікації та ідентичності. Основні соціокультурні виклики цифрової освіти полягають у зниженні авторитетності традиційних джерел знання, розмиванні культурної ідентичності та втраті спадкоємності культурної пам'яті. Водночас цифрове освітнє середовище має потенціал для створення інклюзивних і поліфонічних форм культурної освіти, що можуть сприяти міжкультурному діалогу й зміцненню культурної тяглості. Визначальним чинником успішної інтеграції цифрових технологій у гуманітарний освітній простір має стати етично виважена, культурно орієнтована освітня політика, що враховує локальні культурні контексти.

Ключові слова: віртуалізація освіти, культурна ідентичність, цифрове середовище, культурна пам'ять, соціокультурні ризики, освітня політика, цифрова культура, техноцентризм, культурна спадщина.

Dyachenko Anton, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Virtualisation of Educational Space: Socio-Cultural Risks and Challenges

Purpose of the study: The study aims to provide a comprehensive socio-cultural analysis of the virtualization of the educational space in the context of contemporary digital transformations, identifying socio-cultural risks and potential for preserving and developing national cultural identity amid globalization and changes to the traditional educational model. **Methodology:** The research methodology is based on an interdisciplinary approach and includes several key methods. Cultural analysis enabled the examination of virtualized educational environments as socio-cultural systems influenced by digital transformations. Historical-critical comparison helped identify changes in educational paradigms and traditions in the context of digitalization. Content analysis of digital platforms and educational materials allowed investigation of knowledge representation and communication mechanisms within the virtual space. This comprehensive approach made it possible to identify socio-cultural risks of education virtualization and outline prospects for integrating digital technologies to preserve cultural heritage. **Scientific novelty:** For the first time, virtualization of educational space is comprehensively interpreted as a socio-cultural phenomenon. Key socio-cultural risks of digital education were identified, including the desacralization of knowledge and fragmentation of cultural memory. New paradigms of cultural reproduction and a methodological approach to preserving cultural identity

through digital archives and intercultural platforms were proposed. The necessity of culturally sensitive educational policy was substantiated. **Conclusions:** The study revealed that virtualization of the educational space is not merely a technological upgrade but a profound cultural transformation that changes the nature of knowledge, communication, and identity. The main socio-cultural challenges of digital education include the decline in authority of traditional knowledge sources, the erosion of cultural identity, and loss of cultural continuity. At the same time, digital educational environments hold potential for creating inclusive and polyphonic forms of cultural education that foster intercultural dialogue and strengthen cultural continuity. The decisive factor for successful integration of digital technologies into the humanities educational space should be an ethically balanced, culturally oriented educational policy that respects local cultural contexts.

Keywords: virtualisation of education, cultural identity, digital environment, cultural memory, sociocultural risks, desacralisation of knowledge, educational policy, digital culture, technocentrism, cultural heritage.

Актуальність теми дослідження. У контексті глобальних цифрових трансформацій, що охоплюють усі сфери суспільного життя, віртуалізація освітнього простору постає як важливий соціокультурний феномен. Зміна форматів комунікації, репрезентації знання, модифікація освітніх моделей впливають не лише на інституційну структуру освіти, а й на базові механізми культурної трансляції. Віртуалізація ставить під сумнів традиційні форми збереження культурної пам'яті, діалогу між поколіннями, культурної ідентифікації. Особливої актуальності ця проблема набуває в період воєнних викликів та глобальних криз, коли освіта стає не лише інструментом забезпечення інформаційної компетентності, але й одним із засобів підтримки національної культурної суб'єктності.

З точки зору культурології, віртуалізований освітній простір виступає не тільки як технологічна платформа, а як нова форма культурної практики, що трансформує уявлення про авторитет знання, цінність присутності, структуру комунікативної взаємодії. Це вимагає теоретичного переосмислення парадигм освіти як простору відтворення культури в умовах цифрової доби.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика віртуалізації освітнього простору набуває дедалі більшої актуальності в контексті соціокультурних трансформацій, викликаних глобалізацією, цифровою трансформацією та кризовими подіями, зокрема воєнними діями в Україні. Значну увагу вчених зосереджено на аналізі цифрових практик в освіті, питаннях ідентичності, кібербезпеки та культурної пам'яті.

Класичні роботи М. Маклюєна [11] і М. Кастельса [9] є фундаментом для розуміння трансформації медіа і суспільства в умовах інформаційної епохи. М. Маклюєн розглядає медіа як «продовження» людини, що глибоко впливає на освітній процес, сприяючи переходу від традиційних до цифрових форматів навчання. М. Кастельс у своїй праці

акцентує увагу на виникненні мережевого суспільства, де інформаційні технології стають ключовим фактором змін у культурних і соціальних структурах.

Ці теоретичні напрацювання створюють базу для подальшого аналізу соціокультурних ризиків, пов'язаних із віртуалізацією освітнього простору. Монографія «Цифрова трансформація освіти: теоретико-методичні засади» [5] та дослідження Т. Яворської [6] висвітлюють реальні виклики, з якими стикається освітня сфера України у процесі переходу до цифрових технологій, особливо в умовах воєнного стану. Зокрема, вказується на необхідність адаптації навчальних програм, забезпечення доступу до цифрових ресурсів, а також на проблеми кібербезпеки та захисту персональних даних. Яворська підкреслює, що цифрова трансформація має не лише технічний, але й глибинний соціокультурний вимір, оскільки вона змінює комунікативні практики та освітню ідентичність учасників освітнього процесу.

Дослідження О. Біррової [1], Г. Супрун [4] розкривають потенційні ризики, пов'язані з цифровізацією освіти. Зокрема, О. Біррова акцентує увагу на збереженні культурної спадщини в умовах цифрової війни, що є важливим для підтримки національної ідентичності в освітньому просторі. Г. Супрун аналізує питання ідентичності індивіда в цифрову епоху, що тісно пов'язано з формуванням нових моделей соціальної взаємодії в освіті.

Важливим аспектом є проблема кібербулінгу, яку висвітлюють матеріали Міністерства цифрової трансформації України та ЮНІСЕФ [3], а також інші публікації щодо рекомендацій захисту персональних даних у навчальному процесі [2].

Роботи А. Аппадурі [8] і А. Госкінса [10] доповнюють науковий дискурс, вводячи поняття глобалізації та цифрової пам'яті, що впливають на локальні освітні практики. А. Аппадурі показує, як культурні процеси глобалізації формують нові виклики для

освіти, пов'язані з гібридністю культурних ідентичностей. А. Госкінс у своїй праці акцентує увагу на переході медіапам'яті та цифрових архівах, що впливає на освітній контент і способи його збереження, передавання та інтерпретації. Значущими є також ініціативи, спрямовані на цифрову безпеку молоді. Зокрема, платформи протидії кібербулінгу, створені за участі Міністерства цифрової трансформації України та ЮНІСЕФ, що інформують про інструменти захисту в онлайн-просторі. У сфері онлайн-освіти варто виокремити працю Т. Андерсона [7] яка систематизує теоретичні засади та практики дистанційного навчання.

Таким чином, проаналізовані джерела свідчать про багатовекторність досліджень, що охоплюють як глобальні теоретичні засади віртуалізації, так і прикладні аспекти цифрової трансформації освіти в українських реаліях. Незважаючи на значний обсяг напрацювань, потребує подальшого дослідження саме соціокультурний вимір ризиків, які породжує віртуалізація освітнього середовища, особливо в умовах нестабільного соціального контексту.

Мета дослідження – всебічний соціокультурний аналіз процесу віртуалізації освітнього простору в контексті сучасних цифрових трансформацій з виявленням соціокультурних ризиків та потенціалу для збереження й розвитку національної культурної ідентичності в умовах глобалізації та змін традиційної освітньої моделі.

Виклад основного матеріалу. Культурно-гуманітарне осмислення віртуалізації освітнього простору передбачає аналіз освітніх процесів як форм культурної репрезентації, трансляції й реконструкції соціокультурних смислів. Віртуальна освіта не лише трансформує технічні параметри доступу до знання, а й переосмислює механізми соціалізації, комунікації та ідентифікації суб'єктів культури. В умовах цифрової реальності зазнає змін як структура освітнього середовища, так і логіка культурного відтворення – від тілесної до символічної присутності, від лінійної передачі знань до нелінійної навігації в багатовекторному смисловому полі.

Віртуальна освіта радикально трансформує механізми соціалізації, комунікації та ідентифікації. У цифровому середовищі змінюється не тільки технічна оболонка навчального процесу, а й суть і структура освітньої взаємодії – від тілесної присутності до символічної участі, від лінійного засвоєння знань до нелінійної

культурної навігації у багатовекторному інформаційному просторі. Як зазначає М. Маклюєн, “будь-яке нове медіа — це не просто інструмент, а зміна масштабів, темпу або зразка”, що цілком відображає вплив цифрових технологій на освітню динаміку [11, 8].

У такий спосіб цифрова освітня реальність постає не лише як технологічне нововведення, а як глибинна зміна способів культурної взаємодії та пізнання. Ці зміни, що охоплюють онтологічний рівень освітнього досвіду, зумовлюють і появу низки викликів, які вимагають культурологічного аналізу та оцінки. Саме в цій площині постають ключові соціокультурні ризики, пов'язані з дестабілізацією традиційних форм репрезентації знань, культурної пам'яті та ідентичності:

- десакарлізацію знання — зниження авторитетності викладача та інституційних джерел знання у контексті гіпертекстуальної доступності інформації [9, 12];

- розмиття культурної ідентичності — цифрова мобільність сприяє гібридизації культурних кодів, що може призводити до втрати локальних традиційних наративів. Як підкреслює О. Біррова, в умовах інформаційної відкритості “виникає загроза витіснення автентичних національних форм культурної пам'яті глобалізованими цифровими форматами” [1, 92];

- фрагментацію культурної пам'яті — відсутність спадкоємності традицій у нестабільному цифровому середовищі ускладнює формування історичної тяглості;

- домінування техноцентризму — пріоритетність цифрових інструментів і платформ над гуманітарним змістом освіти призводить до зміщення акцентів. Як зазначає Т. Яворська, “є ризик, що освітній процес у цифровому форматі втратить свій гуманітарно-культурний вимір, поступаючись місцем технологічній ефективності [6, 223].

Водночас цифрове середовище володіє потужним культуротворчим потенціалом, відкриваючи можливості для створення абсолютно нових форм культурної освіти — інклюзивної, мультимедійної, поліфонічної тощо. Віртуальні освітні платформи можуть стати майданчиком міжкультурного діалогу, інструментом архівації нематеріальної культурної спадщини й моделлю альтернативних культурних світів — що набуває особливої ваги в умовах культурної травми, війни та вимушеного переміщення населення. Це прямий наслідок трансформації

індивідуальної ідентичності в цифровому просторі, про що свідчать соціально-філософські дослідження.

Як підкреслює Г. Супрун, “внаслідок трансформацій ... індивіду віртуалізація соціальних контактів дозволила ... формувати власні автопортрети віртуальної особистості представлені в мережевій площині комунікацій, а згодом використані й у реальному житті” [4, 85]. Це означає, що сучасна віртуальна освіта не лише адаптує традиційні методи під нові технології, але й сприяє «конструюванню» цифрової індивідуальності через участь у гібридних освітніх, культурних і соціальних процесах.

Таким чином, віртуалізація освіти постає як складний культурний феномен, що потребує системного осмислення на перетині гуманітарної науки, цифрової грамотності та освітньої політики. Культурологічне розуміння процесів віртуалізації освіти дозволяє виявити як її потенціал розширення свободи, пов'язаний із розширенням доступу до знань та культурної спадщини, так і проблемні аспекти, які проявляються в розривах комунікації, кризах ідентичності та фрагментації культурної пам'яті.

Відтак актуалізується потреба у формуванні культурно чутливої освітньої політики, яка здатна поєднувати цифрові інновації з принципами традиційної спадкоємності, підтримки культурної різноманітності та гуманістичних цінностей. Така політика має враховувати особливості локальних культурних контекстів, забезпечувати інклюзивність та етичну відповідальність у створенні віртуальних освітніх середовищ. Важливим стає не лише технічне забезпечення цифрової освіти, а й її змістове наповнення, зорієнтоване на розвиток особистості як суб'єкта культури.

Віртуалізація освітнього простору спричиняє низку соціокультурних ризиків, що вимагають комплексного аналізу та врахування в освітній політиці.

1. Десакралізація знання та зниження авторитету викладача.

Сучасне цифрове середовище суттєво трансформує традиційні уявлення про авторитет знання та його носіїв. Відкритий доступ до великої кількості інформації в Інтернеті створює умови, за яких роль викладача як основного джерела знань істотно знижується. У традиційній освітній моделі викладач відіграв роль експерта, чие знання вважалося авторитетним і не підлягало сумніву, а академічні інституції були гарантом

якості й достовірності навчального матеріалу. Однак у віртуальному освітньому просторі, де будь-який користувач має доступ до необмеженої кількості джерел, відбувається процес десакралізації знання — втрата сакральності та безумовного авторитету як навчального матеріалу, так і викладача як його провідника [5, 47]. Ця трансформація несе певні ризики. Зокрема, поширення необробленої або недостовірної інформації у відкритих цифрових ресурсах збільшує ймовірність дезінформації та формування у студентів помилкових уявлень. Відтак ускладнюється процес розвитку критичного мислення — навички, що стає надзвичайно важливою у гіпертекстуальних і багатовекторних інформаційних просторах [7, 484]. Студенти повинні вміти не лише отримувати інформацію, а й оцінювати її достовірність, перевіряти джерела, розпізнавати фейки та маніпуляції.

У зв'язку з цим викладач перестає бути просто транслятором знань і перетворюється на фасилітатора, який допомагає орієнтуватися у великому масиві інформації, навчає методам її аналізу, критичного осмислення та відбору релевантних даних. Нові освітні стратегії передбачають акцент на формуванні медіаграмотності, інформаційної компетентності, а також етичних норм у роботі з цифровими ресурсами.

Таким чином, десакралізація знання — це не лише виклик, але й можливість для переосмислення ролі викладача і самої освітньої системи, орієнтованої на активне залучення студента у процес навчання і розвиток його аналітичних і критичних навичок.

2. Розмивання культурної ідентичності та гібридизація культур. Цифрова мобільність формує мультикультурні ідентичності, які, з одного боку, сприяють міжкультурному діалогу, а з іншого — можуть призводити до втрати локальних культурних маркерів. Особливо це актуально в умовах глобалізації та поширення цифрових медіа, що посилюють процеси культурної гібридизації та ставлять під сумнів збереження унікальності національних традицій [1, 92]. Особливо це актуально в умовах глобалізації та поширення цифрових медіа.

Однак, з іншого боку, такі процеси несуть у собі значні виклики. Зокрема, під впливом глобалізації та інтенсивного поширення цифрових медіа відбувається поступове розмивання локальних культурних маркерів — мовних, релігійних, історичних та етнічних

елементів, що є базою національної ідентичності. В результаті формується гібридна культура, яка поєднує в собі елементи різних традицій і символів, іноді втрачаючи чіткість ідентифікаційних ознак конкретної етнокультурної спільноти.

Цей процес особливо актуальний для країн із багатокультурним населенням і активною міграцією, де молодь частіше відчуває себе громадянами глобального цифрового світу, ніж представниками певної національної групи [8, 33–35]. Внаслідок цього зростає ризик культурної дезорієнтації, що може призводити до конфліктів у міжкультурній комунікації та загрожувати цілісності культурної самосвідомості.

Важливо також враховувати, що цифрове середовище часто популяризує уніфіковані форми культури — наприклад, через глобальні платформи соціальних мереж, які транслиують домінуючі світові тренди та символіку. Такий процес веде до зростання культурної стандартизації, що полегшує спілкування між представниками різних культур, але водночас загрожує зникненню локальних культурних особливостей.

Отже, розмиття культурної ідентичності у цифрову епоху — це складний феномен, що включає як позитивні можливості для розвитку культурної плюралістичності, так і потенційні ризики втрати національної самобутності. У цьому контексті особливої уваги потребує розробка культурно чутливих освітніх та соціальних стратегій, спрямованих на збереження культурної спадщини та підтримку ідентичності в умовах гібридизації.

3. *Фрагментація культурної пам'яті.* В умовах цифрової трансформації освітнього та культурного простору зникає чітка спадкоємність традицій, що становить загрозу для збереження історичної тяглості й колективної культурної пам'яті. Динамічне цифрове середовище, орієнтоване на швидке споживання інформації, ускладнює формування цілісного уявлення про культурне минуле, що особливо критично в умовах війни та соціальних потрясінь. Цифровізація культурної спадщини без належного контекстуального осмислення може призводити до розпорошення значень і втрати зв'язку між поколіннями [1, 92]. Це ускладнює процес формування колективної ідентичності. Традиційні способи передачі культурних знань, такі як усна історія, ритуали, спільнотні практики — у віртуальному просторі або трансформуються, або втрачають свою ефективність.

Це ускладнює формування колективної ідентичності, яка базується на спільному розумінні історичного минулого, традицій, цінностей і символів. Коли культурна пам'ять розпадається на окремі, ізольовані фрагменти, виникає ризик втрати цілісності культурного коду та ослаблення зв'язку між поколіннями.

Крім того, цифровий простір часто продукує швидкоплинні, фрагментарні образи та інформацію, що суперечить природі культурної пам'яті, яка потребує тривалості, послідовної репрезентації. В результаті, молоді покоління можуть втрачати відчуття належності до певної культурної спільноти, а колективна пам'ять стає менш надійним фундаментом для соціальної єдності [10, 122].

Для протидії вказаним ризикам важливим напрямом є впровадження інноваційних підходів до збереження культурної спадщини в цифрових форматах. Йдеться, зокрема, про створення електронних архівів, цифрових музеїв, віртуальних етнографічних платформ, які сприяють не лише збереженню артефактів, а й підтримці культурної тяглості. Такі цифрові практики здатні забезпечити доступ до спадщини в умовах війни, міграції чи втрати фізичних носіїв пам'яті, а також відновлювати механізми міжпоколінного діалогу.

4. *Домінування техноцентризму над культурно-гуманітарною рефлексією.* У сучасному віртуальному освітньому просторі спостерігається посилення техноцентричного підходу, за якого головний акцент робиться на цифрових інструментах, інноваційних платформах та технологіях оптимізації навчального процесу. Це, у свою чергу, знижує увагу до культурно-гуманітарного змісту освіти та її аксіологічного наповнення. Освітній процес дедалі частіше зводиться до функціонального засвоєння цифрових форматів подачі знань, тоді як критичне осмислення впливу цих форматів на формування цінностей, ідентичності й культурної пам'яті залишається на периферії. Домінування технологічного компонента без належної методологічної гуманітарної підтримки “створює ризики знеособлення культурної складової освіти, перетворюючи її на технологізований інформаційний потік” [5, 218].

Це може призвести до знецінення культурного компоненту освіти, зменшення уваги до гуманістичних аспектів навчання, а також до втрати критичного підходу до змісту знань. Замість глибокого осмислення культурних, етичних та соціальних вимірів

навчального матеріалу відбувається поверхнєве сприйняття інформації, що знижує її значущість для формування цілісної світоглядної позиції студентів.

Важливо підкреслити, що застосування технологій у навчанні вимагає не лише технічної компетентності, а й етичного, культурного та соціального осмислення. Освітні інновації мають бути інтегровані з урахуванням культурно-гуманітарних цінностей, щоб уникнути редукції освіти до простого технологічного процесу. Такий баланс між технічним і гуманітарним виміром є необхідною умовою збереження культурної ідентичності та формування відповідальної, культурно компетентної особистості [6, 224].

Отже, подолання техноцентризму і розвиток культурно-гуманітарної рефлексії в цифровій освіті — важливий напрямок, що потребує системної уваги від освітніх політиків, викладачів і дослідників.

5. Цифрова нерівність і обмежений доступ до ресурсів. Цифрова нерівність є однією з ключових соціокультурних проблем процесу віртуалізації освіти. Вона проявляється в нерівному доступі до інтернету, цифрових пристроїв та якісного освітнього контенту, що створює суттєві бар'єри для реалізації принципу рівних освітніх можливостей. Особливо це стосується сільських та віддалених регіонів, де технічна інфраструктура є недостатньо розвиненою, а рівень цифрової компетентності — обмеженим. Як зазначає Т. Яворська, цифрова нерівність в умовах воєнного стану лише посилилася, загостривши соціальну диференціацію в доступі до якісної освіти [5, 219]. Аналогічно, в монографії «Цифрова трансформація освіти: теоретико-методичні засади» на тому, що «цифрова трансформація освіти повинна супроводжуватися» розвитком доступної інфраструктури, інакше вона лише поглиблюватиме нерівність між різними категоріями населення» [5, 231].

Обмежений доступ до необхідних технічних засобів та високошвидкісного інтернету формує так звану «цифрову прірву», яка посилює соціальну нерівність та суттєво знижує потенціал віртуальної освіти як інструменту демократизації знань. У таких умовах учні та студенти з регіонів із низьким рівнем цифрової інфраструктури позбавлені можливості повноцінної участі в освітньому процесі. Це призводить не лише до зниження академічних результатів, а й до демотивації та втрати довіри до системи освіти загалом. Як зазначає Т. Яворська, “в умовах війни цифрова

нерівність стає не лише технічною, а й гуманітарною проблемою, що зачіпає фундаментальні права на освіту” [6, 222]. В колективній монографії «Цифрова трансформація освіти: теоретико-методичні засади» автори також підкреслюють, що збереження цілісності освітнього простору вимагає подолання регіональних диспропорцій у доступі до цифрових платформ та ресурсів [5, 230]. Подолання цифрової нерівності вимагає системних заходів з боку держави, освітніх інституцій і суспільства — інвестування у цифрову інфраструктуру, підвищення цифрової грамотності, розробку доступних освітніх ресурсів та підтримку уразливих категорій населення.

Отже, цифрова нерівність становить серйозний виклик для розвитку віртуальної освіти і потребує комплексного підходу, що враховує соціокультурні особливості різних регіонів і груп населення.

6. Кібербулінг та психологічні ризики. Поширення онлайн-насилства, зокрема кібербулінгу, є однією з актуальних проблем цифрового освітнього простору в Україні. Згідно з дослідженням, проведеним у 2024 році, 29% опитаних українських підлітків стали жертвами кібербулінгу, а 16% з них пропускали школу через онлайн-булінг. Цей феномен має серйозний негативний вплив на психоемоційний стан учнів і студентів, спричиняючи стрес, тривожність, депресію, а іноді навіть приводить до суїцидальних думок. Згідно з дослідженням, проведеним у 2024 році, 29% опитаних українських підлітків стали жертвами кібербулінгу, а 16% з них пропускали школу через онлайн-булінг. Експерти наголошують на важливості запровадження комплексних заходів для попередження кібербулінгу, а також розвитку навичок цифрової безпеки і психологічної підтримки у навчальних закладах [12]. Онлайн-насилство створює небезпечне освітнє середовище, у якому постраждали учасники навчального процесу втрачають відчуття безпеки, що ускладнює процес навчання і соціалізації. Віртуальні платформи, які мають потенціал для демократизації освіти, можуть одночасно стати майданчиком для поширення агресії, конфліктів і дискримінації.

З метою запобігання та подолання кібербулінгу необхідно впроваджувати освітні програми, спрямовані на формування цифрової культури, розвиток етичної поведінки в інтернет-середовищі та підтримку психоемоційного здоров'я учнів і педагогів. Важливо також розвивати компетенції з

цифрової безпеки та забезпечувати ефективні механізми реагування на випадки онлайн-насилення [3].

Таким чином, питання кібербулінгу і пов'язаних із ним психологічних ризиків становлять важливий соціокультурний виклик у контексті віртуалізації освіти, що вимагає комплексних заходів на рівні освітньої політики, навчальних закладів і громадських інституцій.

7. *Інформаційна безпека та захист приватності.* Інтенсифікація цифровізації освітніх процесів значно збільшує обсяги персональних і академічних даних, що зберігаються, обробляються та передаються через різні електронні платформи. Це підвищує ризики витоку, несанкціонованого доступу або зловживання цими даними, що ставить під загрозу приватність учнів, студентів і викладачів. У зв'язку з цим особливо важливим є впровадження сучасних заходів інформаційної безпеки та нормативно-правового регулювання захисту даних у сфері освіти [2].

Відсутність належних заходів інформаційної безпеки в освітніх системах може призвести до компрометації конфіденційної інформації, що негативно впливає не лише на репутацію навчальних закладів, але й на психологічний комфорт і довіру учасників освітнього процесу.

У цьому контексті важливим є впровадження комплексних політик та технічних рішень, спрямованих на захист персональних даних, а також на навчання учасників освітнього процесу основам цифрової гігієни та кібербезпеки. Розробка нормативних документів, які регламентують збір, зберігання й обробку інформації в освітньому середовищі, має стати пріоритетом для забезпечення безпеки віртуального простору.

Таким чином, інформаційна безпека і захист приватності є ключовими викликами сучасної віртуалізації освіти, які потребують системного підходу на рівні освітніх інституцій і державної політики.

Таким чином, аналіз соціокультурних ризиків і викликів, пов'язаних із віртуалізацією освітнього простору, дає змогу окреслити комплексну картину трансформацій у сучасній освіті. Цифрові технології відкривають широкі перспективи для демократизації знань та розвитку інноваційних освітніх практик, водночас вони породжують нові загрози для культурної ідентичності,

інформаційної безпеки та психоемоційного стану учасників освітнього процесу.

Урахування цих факторів є ключовим для формування збалансованої та культурно чутливої освітньої політики, здатної поєднати інновації з традиційними цінностями.

Наукова новизна статті полягає в комплексному культурно-гуманітарному осмисленні процесів віртуалізації освітнього простору як багатогранного соціокультурного феномену, що виходить за межі суто технічної трансформації. Вперше системно проаналізовано вплив цифрової освіти на механізми соціалізації, комунікації та культурної ідентифікації суб'єктів освітнього процесу, зокрема: виявлено ключові соціокультурні ризики віртуалізації освіти, серед яких — десакралізація знання та зниження авторитету викладача, розмивання культурної ідентичності, фрагментація культурної пам'яті, домінування техноцентризму, цифрова нерівність, кібербулінг та інформаційна небезпека; окреслено нові парадигми культурного відтворення в цифровому просторі — від тілесної присутності до символічної участі, від лінійної передачі знань до нелінійної культурної навігації; обґрунтовано необхідність формування культурно чутливої освітньої політики, яка інтегрує цифрові інновації з принципами гуманізму, культурної спадкоємності та інклюзивності; запропоновано методологічний підхід до збереження культурної пам'яті та ідентичності у віртуальному середовищі через створення цифрових архівів і міжкультурних освітніх платформ; внесено вагомий внесок у розвиток теоретичного дискурсу про взаємозв'язок цифрових технологій, культури та освіти, підкреслюючи глибинні зміни онтології освітнього досвіду.

Висновки. У контексті глобальних цифрових трансформацій віртуалізація освітнього простору виступає складним соціокультурним феноменом, що радикально змінює традиційні моделі освіти, комунікації та культурної трансляції. Вона ставить під сумнів усталені форми збереження культурної пам'яті, комунікації між поколіннями та ідентичності, які стають особливо актуальними в умовах воєнних викликів і глобальних криз. У цьому контексті виникає потреба переосмислити традиційні підходи до культурного відтворення та адаптувати їх до нових соціокультурних реалій цифрової епохи.

Дослідження підтверджує, що цифрова освіта трансформуює онтологію освітнього

досвіду, змінюючи акценти з тілесної присутності на символічну участь та нелінійне пізнання. Водночас виникають ключові соціокультурні ризики: десакралізація знання та зниження авторитету викладача, розмиття культурної ідентичності, фрагментація культурної пам'яті, домінування техноцентризму, цифрова нерівність та кібербулінг. Разом із тим, цифрове освітнє середовище має значний потенціал для культуротворення, відкриваючи нові можливості для інклюзивної, мультимедійної освіти, міжкультурного діалогу та збереження нематеріальної спадщини.

Отже, вирішення викликів віртуалізації освіти потребує культурологічного осмислення, що враховує баланс між технологічними інноваціями та гуманітарними цінностями. Необхідною є формування культурно чутливої освітньої політики, що поєднує цифрові інструменти з принципами традиційної спадкоємності, підтримки культурної різноманітності та розвитку критичного мислення. Лише такий підхід забезпечить розвиток освітнього простору як середовища, здатного зміцнювати культурну ідентичність та формувати відповідальну, культурно компетентну особистість у цифрову епоху.

Література

1. Біркова О. Історико-культурна спадщина України: цифрові технології збереження та популяризація в умовах воєнних дій. *Науково-теоретичний альманах Грані*, 26(5), 90-94. DOI: <https://doi.org/10.15421/1723106>.
2. Міністерство освіти і науки України. Рекомендації щодо захисту персональних даних в освітньому процесі / МОН України. Київ, 2023. 45 с. URL: <https://mon.gov.ua/ua/news/rekomendaciyi-shchodo-zahistu-personalnih-danih-v-osvitnomu-procesi> (дата звернення: травень 2025).
3. Міністерство цифрової трансформації України, ЮНІСЕФ в Україні. Серія освітніх відео для молоді про кібербулінг. 2020. URL: <https://osvita.diia.gov.ua/en/courses/cyberbullying> (дата звернення: травень 2025).
4. Супрун Г. Ідентичність індивіда в цифрову епоху соціальних комунікацій. *Філософські обрії*. 2020. № 43. С. 85–94. DOI: 10.33989/2075-1443.2020.43.212698.
5. Цифрова трансформація освіти: теоретико-методичні засади: монографія. за заг. ред. В. П. Сергієнка; за наук. ред. Н. П. Франчук. Київ. Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова. 2024. 382 с.
6. Яворська Т. Цифрова трансформація освітнього процесу в умовах воєнного стану в Україні. *Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору*.

2023. № 91 (II, 1). С. 217–226. DOI: 10.38014/osvita.2023.91.19.

7. Anderson, T. *The Theory and Practice of Online Learning*. Athabasca University Press, 2016. 484 pp. https://www.aupress.ca/app/uploads/120146_99Z_Anderson_2008-Theory_and_Practice_of_Online_Learning.pdf (дата звернення: травень 2025).

8. Appadurai, A. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 244 pp. [https://mtusociology.github.io/assets/files/%5BArjun_Appadurai%5D_Modernity_at_Large_Cultural_Dim\(Bookos.org\).pdf](https://mtusociology.github.io/assets/files/%5BArjun_Appadurai%5D_Modernity_at_Large_Cultural_Dim(Bookos.org).pdf) (дата звернення: травень 2025).

9. Castells M. *The Rise of the Network Society*. 2nd ed. Wiley-Blackwell, 2010. 625 p.. [https://memote.f.web.uniroma1.it/sites/default/files/file%20lezioni/Manuel%20Castells%20-%20The%20Rise%20of%20the%20Network%20Society,%20With%20a%20New%20Preface,%20Volume%20I,%20The%20Information%20Age,%20Economy,%20Society,%20and%20Culture%20\(Information%20Age%20Series\)%20\(2010,%20Wiley-Blackwell\)%20-%20libgen.lc_.pdf](https://memote.f.web.uniroma1.it/sites/default/files/file%20lezioni/Manuel%20Castells%20-%20The%20Rise%20of%20the%20Network%20Society,%20With%20a%20New%20Preface,%20Volume%20I,%20The%20Information%20Age,%20Economy,%20Society,%20and%20Culture%20(Information%20Age%20Series)%20(2010,%20Wiley-Blackwell)%20-%20libgen.lc_.pdf) (дата звернення: травень 2025).

10. Hoskins A. *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*. Routledge, 2009. 326 pp. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315637235ion> (дата звернення: травень 2025).

11. McLuhan, M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press, 1994. 396 pp. <https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf> (дата звернення: травень 2025).

12. Platform for children and adults to combat cyberbullying launched in Ukraine. *Gwara Media*. URL: <https://gwaramedia.com/en/platform-for-children-and-adults-to-combat-cyberbullying-launched-in-ukraine/> (дата звернення: травень 2025).

References

1. Biryova, O. (2023). *Historical and cultural heritage of Ukraine: Digital technologies of preservation and promotion under martial law*. *Naukovyi teoretychnyi almanakh Hrani*, 26(5), 90–94. <https://doi.org/10.15421/1723106> [in Ukrainian].
2. Ministry of Education and Science of Ukraine. (2023). *Recommendations on the protection of personal data in the educational process*. Kyiv: MES of Ukraine. <https://mon.gov.ua/ua/news/rekomendaciyi-shchodo-zahistu-personalnih-danih-v-osvitnomu-procesi> [in Ukrainian].
3. Ministry of Digital Transformation of Ukraine, UNICEF in Ukraine. (2020). *Educational video series for youth on cyberbullying*. <https://osvita.diia.gov.ua/en/courses/cyberbullying> [in Ukrainian].
4. Suprun, H. (2020). *Individual identity in the digital era of social communications*. *Filosofski obrii – Philosophical Horizons*, 43, 85–94. <https://doi.org/10.33989/2075-1443.2020.43.212698> [in Ukrainian].
5. Serhiienko, V. P. (Ed.), Franchuk, N. P. (Scientific Ed.). (2024). *Digital transformation of education: Theoretical and methodological principles*

[Monograph]. Kyiv: Publishing House of Dragomanov Ukrainian State University. 382 p. [in Ukrainian].

6. Yavorska, T. (2023). *Digital transformation of the educational process under martial law in Ukraine*. Vyshcha osvita Ukrainy u konteksti intehtatsii do yevropeiskoho osvitnoho prostoru – Higher Education of Ukraine in the Context of Integration into the European Educational Area, 91(II, 1), 217–226. <https://doi.org/10.38014/osvita.2023.91.19> [in Ukrainian].

7. Anderson, T. (Ed.). (2016). *The Theory and Practice of Online Learning* (2nd ed.). Athabasca University Press. https://www.aupress.ca/app/uploads/120146_99Z_Anderson_2008-Theory_and_Practice_of_Online_Learning.pdf [in English].

8. Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. [https://mtusociology.github.io/assets/files/%5BArjun_Appadurai%5D_Modernity_at_Large_Cultural_Dim\(Bookos.org\).pdf](https://mtusociology.github.io/assets/files/%5BArjun_Appadurai%5D_Modernity_at_Large_Cultural_Dim(Bookos.org).pdf). [in English].

9. Castells, M. (2010). *The Rise of the Network Society* (2nd ed.). Wiley-Blackwell. <https://memotef.w eb.uniroma1.it/sites/default/files/file%20lezioni/Manuale%20Castells%20-%20The%20Rise%20of%20the%20Network%20Society> [in English].

10. Hoskins, A. (2009). *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315637235ion> [in English].

11. McLuhan, M. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press. <https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf>. [in English].

12. Platform for children and adults to combat cyberbullying launched in Ukraine. *Gwara Media*. <https://gwaramedia.com/en/platform-for-children-and-adults-to-combat-cyberbullying-launched-in-ukraine/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.05.2025
Отримано після доопрацювання 10.06.2025
Прийнято до друку 17.06.2025

УДК 78:03:111]:[316.73:316.4.051.63
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338923

Цитування:

Лук'яненко В. В. Поколіннєва динаміка у музичному вимірі буття нації: між історією і метафізикою. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 167–173.

Лук'яненко В'ячеслав Вікторович,
аспірант Національної музичної академії
України ім. П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0002-6519-1253>
ResearcherID: S-1648-2018
vyacheslav.lukyanenko@gmail.com

Lukianenko V. (2025). Generational Dynamics in the Musical Dimension of the Nation's Being: Between History and Metaphysics. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 167–173 [in Ukrainian].

ПОКОЛІННЄВА ДИНАМІКА У МУЗИЧНОМУ ВИМІРІ БУТТЯ НАЦІЇ: МІЖ ІСТОРІЄЮ І МЕТАФІЗИКОЮ

Мета статті – визначити прояви національного в мистецтві на основі соціологічних індикаторів історичної повторюваності. **Методологія дослідження** базується на кількох взаємодоповнювальних підходах. Теоретичний аналіз літературних джерел застосовується для осмислення культурологічного ракурсу мистецтвознавства, зорієнтованого на пошуки національної самоідентифікації. Методи соціокультурного аналізу використовуються для типологізації поколінь за ціннісними орієнтирами, поведінковими патернами та формами мистецької активності. Системний підхід дозволяє розглядати музичне мистецтво як елемент цілісної культурної системи. **Наукова новизна** полягає у цілісному культурологічному підході до аналізу культурно-мистецьких явищ, у межах якого творчі здобутки нації інтерпретуються як компенсаторна ідеальна цінність, здатна заповнювати лакуни в сфері матеріального виробництва та інтегрувати ментальні ресурси в структуру культурної ідентичності. Уперше в українській культурології актуалізовано концепцію особливої значущості поколінь 2010–2020-х років через музичні показники соціокультурного буття, а також запропоновано складники дефініції національного, що враховують взаємодію регіональних і генераційних чинників. **Висновки.** Покоління становлять вагомий соціоісторичний індекс, що проявляється у їхній синхронізації через століття, зокрема, в культурно-мистецьких уподобаннях, у зверненні до молодіжної або старшої частини нації, а також у переважанні інтровертних чи екстравертних моделей національної психології. Історичний огляд останнього століття свідчить про виразний енергетичний потенціал «молодіжних» рухів, особливо у 20-х і 60-х роках останніх двох століть, які характеризуються тяжінням до радикального оновлення. Натомість середини століття вирізняються консервативно-стабілізуючим впливом, тоді як переломні моменти – злами століть – виявляють поліцентризм соціальних зрушень. Музичні події, що засвідчують стрімке зростання самозначущості виконавської активності у 2010–2020-х роках, відображають характерні для «покоління 20-х» стиліові настанови, що відповідають загальним установкам екстремалістської естетики, зокрема із виразним тяжінням до екстравертної культурно-мистецької стилістики. Національне в мистецтві постає як результат складної взаємодії регіональних і епохально-генераційних чинників. У цьому контексті саме генераційна ознака 2020-х років виявляє риси «даблпост-поставангардного» мислення та дій, що визначають актуальний стан і перспективи розвитку культурної ідентичності.

Ключові слова: покоління, історично-соціальне надбання, національне, регіональне, музичні стилі, стилі мислення, культурні стиліові єдності, поставангард, постпоставангард, «даблпост-поставангард».

Lukianenko Viacheslav, Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Generational Dynamics in the Musical Dimension of the Nation's Being: Between History and Metaphysics

The purpose of the article is to identify manifestations of national identity in art through sociological indicators of historical recurrence. **The research methodology** is grounded in several complementary approaches. The theoretical analysis of literature is employed to explore the cultural perspective of art history, with a focus on the search for national self-identification. Methods of sociocultural analysis are employed to categorise generations based on value orientations, behavioural patterns, and forms of artistic activity. The systematic approach allows us to consider musical art as an element of an integral cultural system. **The scientific novelty** lies in a holistic cultural approach to analysing cultural and artistic phenomena, within which the nation's creative achievements are viewed as a compensatory ideal value, capable of bridging gaps in material production and integrating mental resources into cultural identity. For the first time in Ukrainian cultural studies, the concept of the special significance of the 2010–2020 generations has been

introduced through musical indicators of socio-cultural existence, with proposed components for defining the national, which take into account the interaction of regional and generational factors. **Conclusions.** Generations represent a significant socio-historical indicator, manifested in their synchronisation across centuries, particularly in cultural and artistic preferences, in appealing to either the youth or the older segment of the nation, and in the prevalence of introverted or extroverted models of national psychology. A historical overview of the last century shows a distinct energy potential of 'youth' movements, especially in the 20s and 60s of the last two centuries, which are characterised by a tendency to radical renewal. In contrast, the middle of the century is characterised by a conservative and stabilising influence, while turning points – the turn of the century – reveal the polycentricity of social change. Musical events that demonstrate a significant growth in the self-significance of performance activity in the 2010s and 2020s reflect stylistic trends characteristic of the 'generation of the 20s', aligning with the general attitudes of extremist aesthetics, particularly with a clear tendency towards extroverted cultural and artistic stylistics. The national dimension in art emerges from the complex interaction of regional and generational factors. In this context, it is the generational trait of the 2020s that reveals features of 'double-post-post-avant-garde' thinking and actions, which define the current state and future prospects of cultural identity development.

Keywords: generation, historical and social heritage, national, regional, musical styles, styles of thinking, cultural stylistic unities, post-avant-garde, post-post-avant-garde, 'dubpost-post-avant-garde'.

Актуальність теми зумовлена сутнісними особливостями сучасного буття й творчості, в яких соціокультурні екстремальності частково перевершують за масштабом впливу ідеологічно-політичні трансформації, що відбувалися протягом понад 30 років незалежності України, і стають джерелом глибоких суспільних випробувань, особливо в умовах воєнного стану. Молодь країни, на яку в найбільшій мірі покладено тягар воєнних подій, активізується під впливом соціальної турбулентності, шукаючи ідеальні компенсаторні смисли у відповідь на виклики буття й виявляючи тяжіння до цінностей, які до недавнього часу не мали істотної ваги в культурно-творчій діяльності. Осмислення цих процесів актуалізує потребу в культурному засвоєнні та творенні нових смислів, акцентуючи увагу на соціально закріплених здобутках, звернення до яких може сприяти глибшому розумінню та гармонізації сучасності.

Підходи до проблеми поколінь осмислюються насамперед у культурознавстві, мистецтвознавстві та українознавчих студіях, у яких стильові мистецькі узагальнення, сформовані на основі об'єктивного історичного аналізу, «проростають» у загальнокультурні смислові накопичення. Це особливо простежується у переходах від поставангардного простору до постпоставангардних практик [1; 9], що супроводжуються розмиттям меж між творчою мистецькою та позамистецькою діяльністю. Характеристики певних творчих особистостей (наприклад, творчі портрети І. Котляревського, Ю. Малишева, О. Козаренка [5; 4; 7]) невіддільні від аналізу поколінь, у середовищі яких ці індивідуальності сформувалися. Водночас ідеологічні поняття на кшталт «десовєтізації», «дерусифікації» тощо щоразу вказують на вікові групи, які є найбільш

чутливими до відповідних ментальних трансформацій. До цього додаються й дискусії навколо «покоління Z», якому приписують глобальну залученість до цифрових мереж та масову інтеграцію в інтернет-середовище. Цей фактор зумовив формування специфічних світоглядних настанов, які деякі автори описують як прояви «неоніцшеанського нігілізму» — характерної риси так званих «поколінь зумерів» у різноманітних культурних контекстах різних країн.

Очевидними стають кардинальні зміни в музичній діяльності — як на рівні освітніх і творчо-організаційних інституцій, так і у сфері фінансового забезпечення та культурного статусу державних і соціально затребуваних професій. Це зумовило функціональне розмежування в професійному бутті музикантів і пов'язаних із ними верств споживачів музичних цінностей. Ситуація потребує теоретичного осмислення для вироблення практичних заходів, спрямованих на подолання дисгармоній організаційно-творчого порядку.

Аналіз досліджень і публікацій. У вітчизняному мистецтвознавстві та культурології питання національної самоідентифікації в мистецтві розглянуто в працях І. Ляшенка, О. Козаренка, О. Маркової, Д. Андросової, А. Соколової, О. Тарасенко, Л. Шевченко та ін. Культурологічні розробки В. Сіверса, Г. Волкової, О. Яковлева присвячені аналізу компенсативного складника в культурно-естетичній діяльності. Спираючись на ідеї А. Канарського, у дослідженнях підкреслюється значення ідеального начала в творчому акті, де компенсативний потенціал культури розглядається як провідна рушійна сила.

Мета статті — визначити прояви національного в мистецтві на основі соціологічних індикаторів історичної

повторюваності. У дослідженні розглянуто не лише хронологічну дистанцію між культурними епохами (ренесанс – неоренесанс – постренесанс та ін.), а й простежено повторюваність активізації певних поколінь упродовж століть. Звернено увагу на події та культурні зрушення у 2010–2020 рр. у їхній подібності до соціальних виявів, які траплялися 100–200 років тому, й можуть слугувати поясненням, на перший погляд несподіваних «стрибків» у культурних перевагах сучасності.

Виклад основного матеріалу. У всепланетарному вимірі питання соціально-психологічної «зафарбленості» певних поколінь неодноразово порушувалися в наукових і творчо-мистецьких колах. Водночас сучасні дискусії щодо «покоління Z» [10], яке асоціюється з психологією «прориву до інтернет-мереж», мають напружений і дискусійний характер. Це зумовлено тим, що в різних країнах, континентах і в національних спільнотах існують відмінні уявлення про час початку, рушійні чинники стимулів розвитку та моделі функціонування відповідних поколіннєвих спільнот. Цікавими є порівняльний аналіз «ознак поколінь» у різних національних і континентальних контекстах на рівні подій початку XXI ст., серед яких особливого значення набуває ідея «нігілізму», зокрема в її неоніцшеанському трактуванні, що простежується у позиції Ж. Бодріяра стосовно «симулякрного наповнення» того, що заведено вважати реальністю.

Зіставлення поглядів Ф. Ніцше і Ж. Бодріяра, які репрезентують ключові нігілістичні світоглядні тенденції в європейській думці XX–XXI століть, відкриває метафізичну перспективу ідеальної контактності, спорідненості поколінь, розмежованих історичним часом. Саме ця спадкоємність у світоглядному спротиві нищівному релятивізму набуває особливої ваги для сучасності, яка прагне подолати деструктивність сьогоденного нігілізму, зважаючи на досвід долаття подібного в минулому. Так, виникає проблема осягнення смислу та специфіки покоління як форми світосприйняття, в якому виявляється рефлексія власного світобачення, співвіднесеного з історичним досвідом світовідчуття подібних соціально-психологічних спільнот у віддалених від сьогодення історичних вимірах. Таке порівняння дає змогу виявити повторюваність певних світоглядних моделей, що актуалізуються в різні історичні моменти,

зокрема, в умовах кризових зрушень або граничних культурних ситуацій.

Вищезазначене стосується і культурного буття України, хоча показана в мистецтвознавстві динаміка змін поставангарду – постпоставангарду, накладення неоніцшеанських «нігілістичностей» на зсуви вищезгаданих метастильових поєднань спричинює два канали поширення мережі музичної інформації. Один із каналів поширення музичної інформації — це традиційна концертна форма виступів, у якій репертуарні зміни чітко фіксують межу між 2010-ми та 2020-ми роками. Натомість у межах медійної та цифрової активності, пов'язаної з так званим поколінням Z, подібне розмежування не набуло чіткої форми, оскільки тут спостерігається поступове зростання інтересу молоді до екзотичних напрямів, зокрема корейського року.

Перша лінія історичних аналогій – порівняння з початком XX ст. і вихід на бар'єр 1910-х – 1920-х рр. Молодіжний потенціал зазначеного творчого виходу усвідомлювався в контексті воєнних і соціально-катастрофічних зіткнень, що болісно вражали молоде покоління, яке втрачало соціальні усталені орієнтири і намагалася пристосуватися до реалій. Низка соціальних і соціалістичних революцій, а також демократичні державні перетворення істотно змінили зовнішнє представлення осіб. Як і в XIX ст., ці трансформації виразно відобразилися у моді: у жінок сукні значно вкоротилися, набуваючи інфантильних рис як у крої, так і в зачісках; водночас в одязі почали домінувати «маскулінні» елементи. Проте, як і в XIX столітті, одяг чітко диференціювався за статевою належністю — на відміну від початку XXI століття, коли спостерігається тенденція до стирання гендерних меж у моді.

Однак усі зазначені риси вирізнялися чітко у 1920-х роках, тоді як мода 1910-х ще зберігала ознаки поважності та соціального статусу, характерні для вищих верств. У 1920-х цей стиль поступився місцем візуальним кодам, пов'язаним із масовою танцювальною культурою, зокрема, чарльстоном і європеїзованим джаз-свінгом, що спричинило появу образів із рисами певної «люмпенізації» зовнішнього вигляду. Саме ці роки увійшли у культурний вжиток за ім'ям, наданим їм Е. М. Ремарком для німецького світу: «загублене» покоління. Не так песимістично було у Франції, але ці покоління в музиці розділила смерть двох провідних

композиторів - К. Дебюссі (1918) та К. Сен-Санса (1921). Їхній відхід був різким неприйняттям споглядальності імпресіонізму-символізму першого (про що свідчить, зокрема, різкий вислів «Шістки» 1917 року: «Доволі з нас хмарок і туманностей...») і вельми помірного постромантизму другого.

Так, перехід від 2010-х до 2020-х рр., подібно до соціальних потрясінь кінця Першої світової війни і низки революцій, був досить болісним і супроводжувався значними національно-географічними відмінностями у сприйнятті цих змін. Водночас проявилися спільні риси: різко підкреслене (як у моді, так і у мистецьких здобутках) *спрощення* («нова простота» Е. Саті), а також сукупна ідеологічна *розгубленість*, що виникла через несправджені очікування у 1910-х роках. Лексичні стереотипи, що дійшли до нас зі слів старших поколінь, зберегли елементи мовної культури 1920-х років. Так, позитивне оцінювання здібностей молодих представників цього покоління нерідко виражалося через ідіому «молодий старик». Це поняття означало не по літах (і часто не за зовнішнім виглядом) статуарність у пластиці, грубуваті силові прикмети жестів, поведінки загалом. Молоді своїм штучним «старецтвом» ніби «заміщали» представників старших поколінь (як от зовнішній вигляд «дуче», «вождів» тощо).

В одязі, у поведінці, у лексиці демонструвалися інонаціональні складники, пов'язані з державно підтримуваним інтернаціоналізмом, космополітизмом тощо. Це засвідчувало переважно «екстравертний» тип культурного подання, орієнтованого на *американізовану* модель сприйняття. А от екстравертність культури початку 1900-х – 1910-х років мала інше поетичне забарвлення — зокрема, у вигляді образних формул на кшталт: «увесь у чомусь норвезьким, увесь у чомусь іспанським».

З вищенаведеного можна дійти висновку, що:

1) 1910-ті – 1920-ті роки мали спільний ґрунт «розриву з європоцентризмом» мислення, на користь староевропейських-«окраїнних» ознак і «новосвітніх» надбань «американізації»;

2) межа між 1910-ми і 1920-ми роками була підкріплена соціально-катастрофічними наслідками низки катаклізмів, з яких перші (1910-ті) становили «страшну гру» протистоянь, тоді як другі (1920-ті) усвідомлювали розгубленість і потребу у вольових політичних вирішеннях;

3) мистецько-культурна реакція у 1910-ті роках характеризувалася одночасним збереженням традицій споглядального символістського світовідчуття та формуванням агресивного авангарду примітивістського спрямування (експресіонізм, футуризм, примітивізм). У масовій культурі «співіснували» класичний джаз-діксіленд і стилізована латинська музика (іспанідат-латина). Натомість у 1920-х роках відбулося різке відмежування від символізму й утвердилися самозначущість «неоварваризмів» авангарду, політична пісня та «європеїзований» свінг-джаз.

Зазначене спонукає до зіставлення наведених індексів із характеристиками так званого «покоління Z», яке охоплює етапи поставангарду (від 1970-х чи 1990-х років) і постпоставангарду (від 2010-х і до сьогодення). Попри відсутність чітко визначених якісних рис, це покоління виразно відмежується від культурного плину 2010-х років. У сфері професійного мистецтва, починаючи з 1970-х років, поставангардна полістилістика, за спостереженням О. Маркової [6, с. 99–134], виявляє виражений *неосимволістський* стильовий принцип. Це особливо помітно, бо від початку 2000-х років спостерігається виразне повернення інтересу до імен, що були майже повністю забуті протягом XX століття, попри визнану художню вартість їхньої творчості. Йдеться, зокрема, про «ренесанс Шрекера» та «ренесанс А. Цемлінського» [12, с. 136], а також про відновлення уваги до спадщини І. Падеревського, передусім до його єдиної опери «Манру», відзначеної несподіваною сюжетною концепцією.

За цей період відновився інтерес до творчості одесита і харків'янина за місцем представлення, геніїв В. Ребікова і М. Рославця. Зокрема, у дисертації П. Мінгальова [8] подано аналіз їхніх творів як представників символістського модерну та футуристично розгорнутого скрябінізму, тобто композицій із вираженими символістськими стильовими елементами. У цей період новий подих визнання отримали зарубіжні представники скрябіністської традиції: у Франції – І. Вишнеградський, чия творчість була офіційно визнана лише за три роки до його смерті на початку 1970-х років; в Італії – Л. Ноно з його «ною оперою» із симптоматичною назвою «Прометей»; у Німеччині – К. Штокхаузен із масштабною гепталогією «Світло» та низкою інших творів. Паралельно з цим відбувається утвердження

«неоверизму» у творчості корейсько-німецького композитора Ісана Юна та китайсько-американського композитора Тан Дуна. У сфері авторського композиторського мистецтва з популярного середовища увійшов також аргентинський композитор А. П'яцолла з модернізованим відлунням «тангової латини» початку XX століття. До цього слід додати небувалий злет визнання англійської хорової музики у 2010-х роках, зокрема тієї, що звертається до православної духовної традиції, як у творчості Дж. Тавенера. Подібно до нього, естонський композитор А. Пярт обрав православ'я як світоглядну основу для свого одухотвореного мінімалізму.

Паралельно з визнаними досягненнями високої культури у масовій культурі розгорнулися суперечливі процеси. Після агресивного експресивного сплеску рок-культури (пов'язаної, зокрема, з творчістю американських ірландців та стилістикою кантрі Дикого Заходу) у Європі виняткового визнання набули ірландські танці у виконанні колективу «Ріверданс», китайська аристократична старовинна опера кунцюй, а також болгарський фолкрок у виконанні Валі Балканської. Три останні видово-жанрові утворення вибудували принципову опозицію року, демонструючи дитячо-юнацьку цнотливість вираження. На зламі 2010-х років сформувалося нове явище – маскультурний «корейський синдром», що поєднало елементи поп-естетики, високотехнологічного сценічного дійства та транскультурної рецепції.

Внаслідок культурних процесів 2010-х років на початку 2020-х формується явище «нова-новенька простота». Йдеться про практику виконавства без композиторського втручання, «генеративну» музику, що уникає традиційних художньо-авторських форм і задовольняється цінністю культурного акту «виступу з музикою». Цей процес розгортається на тлі інтенсивного відродження барокової опери, зокрема опери *seria*, яка, за влучним спостереженням І. Красилюної [3], демонструє відхід від «художньої переконливості», зосереджуючись на духовно-дидактичному естетизмі повчального дійства для широких кіл вірян. Йдеться про продовження «ігрової чистоти» пізнього поставангарду – у вигляді пролонгованих форм ігрової абсолютизації, посиленої звуковою комбінаторикою аматорів-«звукотворців». Саме вони стали носіями парадоксальної практики «народної електронної музики», де музичне мислення здійснюється поза межами фахової композиторської освіти.

Ця форма музичної практики існує попри наявність спеціальної музичної освіти та базується на комп'ютерних можливостях звукоподання. Її основою є використання готових музичних фрагментів («шматків»), які зазнають ритмічної і тембральної трансформації. Звуки витягуються, «міксуються» з іншими, поєднуються через елементарно-комбінаторні зіставлення (із застосуванням математичних методів комбінування або минаючи їх), що, зрештою, формує музично-звуковий потік, який задовольняє певні естетичні потреби, орієнтовані не на художню чи міметичну репрезентацію, а на матеріалістично-функціональні показники (фон, психоакустичний ефект, енергетика звучання тощо). У таких структурах відсутні риторичні принципи, які живили виконавські імпровізації Нового часу, як і ті, що історично їм передували. Музика тут втрачає зв'язок із риторичною традицією та культурно-комунікативною функцією художнього висловлювання.

Як бачимо, згадана вище «нова-новенька простота», що сформувалася як самостійний творчо-ігровий простір, демонструє відповідність загальним тенденціям «нової театральності». Йдеться про такі форми сценічної дії, в яких нова вистава народжується в межах усталеного жанру (наприклад, мюзиклу), а музичний матеріал підбирається *компілятивно* – відповідно до літературних фрагментів у межах винайденної актуальної ідеї, що відповідає естетичному запиту конкретного соціокультурного середовища. Історично сформовані регіональні відмінності в Україні пояснюють міру інтенсивності виявлення ключових етапів стилістичної динаміки: від поставангарду – через постпоставангард – до феномена, який сьогодні умовно називають «даблпост-поставангард». Так, неоготичні ознаки постпоставангарду досить рівномірно охоплюють різні регіони України, тоді як «неофольклорний» пласт «народної електронної музики» наразі зафіксовано лише в культурознавчих дослідженнях, присвячених Півдню України. Водночас варто зазначити, що позафольклорне мислення одеських композиторів XX століття (див. праці Л. Іванової [2]) вже формувало передумови для такого типу музичного мислення.

Регіональні відмінності, поєднані з уявленнями про сталість соціальних зрізів, які впливають на жанрово-стильову спрямованість мистецтва, формують загальні уявлення про

психологію нації та визначають ступінь повноти сприйняття тими чи іншими регіонами смислів, зумовлених динамікою зміни поколінь. У цьому вимірі національне в мистецтві постає як результат взаємодії регіональних і епохально-генераційних чинників. З-поміж них саме генераційні ознаки у 2020-ті роки засвідчують риси «даблпост-поставангардного» мислення і практик, що формують певні соціоаналоги молодіжної хвилі 1920-х років.

Комплексний аналіз сучасних соціокультурних зрушень дає змогу окреслити низку концептуальних узагальнень:

– «покоління Z» сформувалося не лише внаслідок технологічного перевороту, пов'язаного з комп'ютеризацією, але й у результаті культурного переосмислення «ігрового» переформування «постіндустріального соціуму». Саме в цьому середовищі соціокультурні й психологічні механізми взаємодії стали самодостатніми – настільки, що породили нові форми протестної дії. Так звані «трояндові», «тюльпанові», «апельсинові» революції демонструють специфіку сучасного «ігрового» типу активності, де фізична дія не лише доповнює, а часто й *замінює* традиційні політичні або насильницькі форми впливу. Ці явища були б неможливими за умов традиційного індустріального суспільства столітньої давності;

– культурно-мистецькі проєкції буття цього «покоління Z» дають змогу окреслити внутрішні розмежування в межах його цілісного сприйняття. Характеристики цього покоління хронологічно збігаються з епохальними проявами поставангардних, постпоставангардних і «даблпост-поставангардних» тенденцій, що відображаються в художньо-стильовій динаміці сучасної культури;

– особливої уваги заслуговує стильове розмежування в музиці, що позначає перехід від поставангарду (1970–2010 роки) до соціокультурної хвилі 2020-х років. Останню дедалі частіше окреслюють поняттями «даблпост-поставангард» і «нове-новеньке в мистецтві». Визначальною ознакою цього етапу стає так зване «категоричне спрощення» в музиці, зокрема усунення композиторської фігури в певних формах творчої діяльності, що доводить до гіперболізації характерні риси постпоставангарду 2010-х років – етапу, який у працях І. Навоєвої [9], а також Н. Сиротинської і В. Карпова [11] окреслюється як *неоготичний* період у музиці;

– розрізнення «поколінь» у межах регіонального розмаїття нації, зокрема в

Україні, збагачує уявлення про національні дефініції Вітчизни. Такий підхід відповідає складній структурі сучасного світу, в якому глобалізаційні процеси поєднуються з тенденціями внутрішньої диференціації — як у соціокультурному устрої європейських націй, так і в загальносвітовому спектрі формування національної ідентичності.

Наукова новизна полягає у цілісному культурологічному підході до аналізу культурно-мистецьких явищ, у межах якого творчі здобутки нації інтерпретуються як компенсаторна ідеальна цінність, що здатна заповнювати лакуни у сфері матеріального виробництва та інтегрувати ментальні ресурси в структуру культурної ідентичності. Уперше в українській культурології актуалізовано концепцію особливої значущості поколінь 2010–2020-х років через музичні показники соціокультурного буття, а також запропоновано складники дефініції національного, що враховує взаємодію регіональних і генераційних чинників.

Висновки. Покоління становлять вагомий соціоісторичний індекс, що проявляється у їхній синхронізації через століття, зокрема, в культурно-мистецьких уподобаннях, у зверненні до молодіжної або старшої частини нації, а також у переважанні інтровертних чи екстравертних моделей національної психології. Історичний огляд останнього століття свідчить про виразний енергетичний потенціал «молодіжних» рухів, особливо у 20-х і 60-х роках останніх двох століть, які характеризуються тяжінням до радикального оновлення. Натомість середини століть вирізняються консервативно-стабілізуючим впливом, тоді як переломні моменти – злами століть – виявляють поліцентризм соціальних зрушень. Музичні події, що засвідчують різке зростання самозначущості виконавської активності у 2010–2020-х роках, відображають характерні для «покоління 20-х» стильові настанови, що відповідають загальним установкам екстремалістської естетики, зокрема із виразним тяжінням до екстравертної культурно-мистецької стилістики. Національне в мистецтві постає як результат складної взаємодії регіональних і епохально-генераційних чинників. У цьому контексті саме генераційна ознака 2020-х років виявляє риси «даблпост-поставангардного» мислення та дій, що визначають актуальний стан і перспективи розвитку культурної ідентичності.

Література

References

1. Дроздовський Д. Постмодерн помер. Хай живе пост-постмодерн. *Літакцент*. 2013. 17. трав. URL: <https://web.archive.org/web/20161001195347/http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm/> (дата звернення: 04.05.2025).
2. Іванова Л. О. Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України XIX – XX століть : дис. ... д-ра філософії : 025 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 182 с.
3. Красіліна І. В. Опера seria в контексті еволюції християнської містерії : дис. ... д-ра філософії : 034 / Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2025. 195 с.
4. Лю Б. Етика служіння у визначенні особистості професора Ю. Малишева. *Музичне мистецтво і культура*. 2010. Вип. 11. С. 179–187.
5. Маркова Е. А. Котляревський в контексте творческих предпочтений поколения 1950-х – 1960-х годов. *Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність* : матеріали Міжнар. наук.-творч. конф., м. Київ, 2–3 трав. 2012 р. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2012. С. 5–7.
6. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса : Астропринт, 2012. 163 с.
7. Маркова О. М. Етика та естетика покоління: «п'ятдесятники» й особистість Ю. В. Малишева. *Традиції ОНМА і сучасність. До 100-ліття народження Ю. В. Малишева* : матеріали конференції, Одеса, 04 лют. 2024. Одеса, 2024. С. 6–8.
8. Мінгальов П. В. Цикли фортепіанних мініатюр в українській музиці початку XX століття у контексті тенденцій європейського модернізму : дис. ... д-ра філософії : 025 / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2023. 221 с.
9. Навоєва І. Л. Українська хорова та вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 189 с.
10. Покоління Z. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/покоління_Z (дата звернення: 04.05.2025).
11. Сиротинська Н., Карпов В. *Neuroart: мистецтво пізнання людини*. Київ : НАКККІМ, 2019. 80 с.
12. Roesler C. A., Siegmar H. *Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten*. Opernhäuser. München : Bassermann, 2000. 607 s.

1. Drozdovskyi, D. (2013, May 17). Postmodern is Dead. Long Live Post-Postmodern. *Litaktsent*. Retrieved from <https://web.archive.org/web/20161001195347/http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm/> [in Ukrainian].
2. Ivanova, L. O. (2021). Traditionalist Stylistic Direction in the Work of Ukrainian Composers of the 19th – 20th centuries. PhD Dissertation. Odesa [in Ukrainian].
3. Krasilina, I. V. (2025). Opera Seria in the Context of the Evolution of the Christian Mystery. PhD Dissertation. Odesa [in Ukrainian].
4. Liu, B. (2010). Ethics of Service in Defining the Personality of Professor Yu. Malyshev. *Music Art and Culture*, 11, 179–187 [in Ukrainian].
5. Markova, E. A. (2012). Kotliarevskiy in the Context of the Creative Preferences of the Generation of the 1950s – 1960s. Transformation of Education and Culture: Traditions and Modernity: Materials of the International Scientific-Creative Conference, (Kyiv, May 2–3, 2012), 5–7 [in Ukrainian].
6. Markova, E. (2012). Problems of Musical Cultural Studies. Odesa [in Ukrainian].
7. Markova, O. M. (2024). Ethics and Aesthetics of Generations: 'Pentecostals' and the Personality of Yu. V. Malyshev. Traditions of ONMA and Modernity. To the 100th anniversary of the birth of Yu. V. Malyshev: conference materials, (Odesa, February 4, 2024), 6–8 [in Ukrainian].
8. Minhalov, P. V. (2023). Cycles of Piano Miniatures in Ukrainian Music of the Early 20th Century in the Context of European Modernism Trends. PhD Dissertation. Sumy [in Ukrainian].
9. Navoieva, I. L. (2018). Ukrainian Choral and Vocal Ensemble Work in the Context of Post-Postmodern Neo-Gothic Style. PhD Dissertation. Odesa [in Ukrainian].
10. Generation Z. (n.d.). Wikipedia. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/generation_Z [in Ukrainian].
11. Sirotynska, N., & Karpov, V. (2019). *Neuroart: The Art of Human Cognition*. Kyiv [in Ukrainian].
12. Roesler, C. A., & Siegmar, H. (2000). *Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten*. Opernhäuser. München [in German].

Стаття надійшла до редакції 17.05.2025
Отримано після доопрацювання 19.06.2025
Прийнято до друку 27.06.2025

Цитування:

Майструк Б. Ю. Креативність і культура: трансформація цінностей у XXI столітті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 174–180.

*Майструк Богдан Юрійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0009-0978-2364>
dkr3124.bmaystruk@dakkkim.edu.ua*

Maistruk B. (2025). Creativity and Culture: Transformation of Values in the 21st Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 174–180 [in Ukrainian].

КРЕАТИВНІСТЬ І КУЛЬТУРА: ТРАНСФОРМАЦІЯ ЦІННОСТЕЙ У XXI СТОЛІТТІ

Мета дослідження: визначити креативність як соціокультурний ресурс XXI століття, що трансформує систему цінностей сучасного суспільства; проаналізувати приклади культурної політики у сфері креативних індустрій у провідних країнах світу та в Україні. **Методологічною основою дослідження** є методи культурології, філософії культури, соціології, а також теорії креативних індустрій, що дає змогу комплексно осмислити феномен креативності як соціокультурного ресурсу та визначити його вплив на трансформацію ціннісних систем у глобалізованому світі. Кейс-метод (case study) використано для аналізу конкретних прикладів реалізації креативних програм, ініціатив, платформ та кластерів, що мають культурно значущий вплив на суспільство. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному осмисленні креативності як глобального соціокультурного ресурсу, що відповідає викликам сучасності та сприяє сталому розвитку. Вперше окреслено можливості використання результатів для формування державної політики у сфері культури та інновацій, а також підвищення ефективності культурних проектів на місцевому рівні. **Висновки.** Креативність у XXI столітті виконує функцію інтегратора інновацій, культури та ідентичності. Успішне впровадження креативного потенціалу на державному рівні сприяє розвитку культурної сфери, соціальній згуртованості та стійкості національних культур. Україна має значний потенціал для використання світового досвіду у формуванні власної моделі креативної політики. Світовий досвід показує, що інвестування у креативність сприяє культурному розмаїттю, інклюзивному зростанню та подоланню соціальних розривів. В українському контексті, особливо в умовах війни, креативність набуває етичного значення, виступає засобом культурної стійкості та репрезентації національної гідності. Сучасна креативність формує нову систему цінностей, яка ґрунтується на гібридній культурі, глобалізації та соціальних змінах. Ефективна культурна політика повинна поєднувати глобальний досвід із локальними ініціативами, спираючись на принципи відкритості, інклюзивності, сталого розвитку та культурної автономії.

Ключові слова: креативність, культура, цінності, креативні індустрії, культурна політика, культурна ідентичність, глобалізація, XXI століття.

Maistruk Bohdan, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Creativity and Culture: Transformation of Values in the 21st Century

Research aim: To define creativity as a socio-cultural resource of the 21st century that transforms the system of values in contemporary society; to analyze examples of cultural policy in the field of creative industries in leading countries worldwide and in Ukraine. **Methodology:** The study is based on an interdisciplinary approach combining methods of cultural studies, philosophy of culture, sociology, and theories of creative industries. This allows for a comprehensive understanding of creativity as a socio-cultural resource and its impact on the transformation of value systems in a globalized world. The case study method was used to analyze specific examples of creative programs, initiatives, platforms, and clusters with significant cultural influence on society. **Scientific novelty:** The research presents a comprehensive conceptualization of creativity as a global socio-cultural resource that responds to contemporary challenges and contributes to sustainable development. For the first time, the possibilities of using the results for shaping state policy in culture and innovation, as well as increasing the effectiveness of cultural projects at the local level, are outlined. **Conclusions:** Creativity in the 21st century functions as an integrator of innovation, culture, and identity. Successful implementation of creative potential at the state level promotes the development of the cultural sector, social cohesion, and the resilience of national cultures. Ukraine possesses significant potential to utilize global experience in forming its own model of creative policy. Global experience shows that investing in creativity fosters cultural diversity, inclusive growth, and the bridging of social divides. In the Ukrainian context, especially amid

the war, creativity acquires an ethical dimension, serving as a means of cultural resilience and a representation of national dignity. Contemporary creativity shapes a new system of values based on hybrid culture, globalization, and social changes. Effective cultural policy should combine global experience with local initiatives, relying on principles of openness, inclusivity, sustainable development, and cultural autonomy.

Keywords: creativity, culture, values, creative industries, cultural policy, cultural identity, globalisation, 21st century.

Актуальність теми дослідження. У ХХІ столітті креативність зазнала глибокої трансформації: від розуміння її як індивідуального таланту – до усвідомлення її як стратегічного соціокультурного ресурсу, здатного впливати на розвиток суспільства, економіки та культурної ідентичності. Така еволюція пов'язана з глобальними викликами сучасності: цифровізацією, глобалізацією, соціальними та ціннісними зрушеннями. Світовий досвід провідних країн, зокрема Великої Британії, Канади, Південної Кореї, Нідерландів, переконливо свідчить про важливість креативності як чинника інноваційного розвитку, культурної дипломатії та соціальної інтеграції. У глобальному контексті вона дедалі більше позиціюється як рушій сталого розвитку, що забезпечує культурну адаптацію до актуальних викликів — від кліматичних криз до військових конфліктів, від цифрової революції до переосмислення традиційних цінностей.

Особливої актуальності проблема креативності набуває в Україні, де вона функціонує як засіб культурного опору, інструмент репрезентації національної ідентичності та стратегія мобілізації суспільства в умовах війни. Синтезуючи світові практики з локальним культурним досвідом, українські митці, куратори та культурні інституції демонструють нову модель креативної суб'єктності, що поєднує естетичну експресію з етичною відповідальністю. Такий підхід вимагає системного культурологічного осмислення креативності як соціокультурного ресурсу глобального масштабу.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика культурної політики в Україні, зокрема у повоєнний період, детально розглядається П. Герчанівською [1], яка підкреслює стратегічну важливість підтримки культурних ініціатив для національної ідентичності та відновлення суспільства. Ця ідея перегукується з поглядами Н. Доброєра [3], що визначає креативність як ключовий спосіб самоідентифікації на прикладі сучасного українського музичного соціокультурного простору, де творчість стає формою суспільного діалогу та опору.

В епоху цифрових технологій культурні трансформації набувають нових рис, що

зумовлено як змінами у способах споживання культури, так і її виробництва. І. Гурова [2] аналізує вплив цифрових технологій на популярну культуру, підкреслюючи значення цифрової комунікації для формування нових культурних моделей. Подібну тезу підтримує Д. Лись [4], котрий акцентує увагу на соціокультурній трансформації людини в цифрового користувача, що впливає на процеси творчості і колективної ідентифікації.

Історично креативність трактувалася як індивідуальна здатність до оригінального мислення, але з розвитком гуманітарних наук вона набула більш широкого соціокультурного значення, ставши чинником трансформації суспільств. Зокрема, Н. Доброєр [3] акцентує увагу на музичній творчості як засобі формування спільних ідентичностей, а Х. Плеан [6] розглядає креативність як детермінанту культурних трансформацій і символічного обміну в межах креативних індустрій.

Зокрема, Р. Флорида у своїй роботі «The Rise of the Creative Class» [8] акцентує увагу на ролі креативної діяльності у формуванні конкурентоспроможності міст і країн у глобалізованому світі. Він розглядає креативність як ресурс, що сприяє економічному розвитку, соціальній динаміці та інноваціям, формуючи динамічне культурне середовище. Ця ідея була підхоплена в культурологічних концепціях, де, зокрема, М. Тейлор [11] і С. Лаш [10] підкреслюють значення креативності як фактору культурної інновації і продукування нових сенсів у постіндустріальному суспільстві.

Відтак культура перестає бути пасивним збереженням традицій і перетворюється на динамічний простір інновацій. Цю ідею підкріплює і М. Тейлор [11], який акцентує на ролі креативності у культурних інноваціях та трансформації парадигм. Саме тому в багатьох країнах, зокрема у Великій Британії та Нідерландах, креативні індустрії виділяються як пріоритетний напрямок культурної політики. Там створено спеціальні інституції (Creative Industries Federation [7], програма Creative Holland), що підтримують творців і підприємців, сприяючи розвитку креативної економіки та культурного виробництва.

Суттєвим є і перехід від індивідуального до колективного розуміння креативності. Вона

дедалі більше розглядається як соціальний процес, що реалізується у культурній комунікації, співтворчості та обміні знаннями. У цифровому середовищі виникають нові форми творчої взаємодії — від мережевого активізму до генеративного мистецтва з використанням штучного інтелекту [4].

Особливо актуальним є аналіз креативності в умовах воєнних конфліктів, зокрема в Україні. Тут творча діяльність набуває ролі не лише символічного опору, а й формує нові ідентичнісні смисли, сприяє переосмисленню національної історії і колективної травми (ініціативи «Культура проти агресії», Ukrainian Institute, «Дія.Культура»). Як зазначає Н. Доброєр [3], мистецтво сприяє формуванню спільних ідентичностей і підтримує культурну суб'єктність на міжнародній арені. Цю позицію підтримує й Х. Плецан [6], наголошуючи на креативності як чиннику культурних трансформацій і нових форм символічного обміну.

Цифровізація істотно змінює культурні моделі, розмиваючи межі між локальним і глобальним, традиційним і новітнім. Водночас зростає цінність інноваційних культурних практик, але існує й ризик девальвації глибоких сенсів через надлишок інформаційного шуму. У контексті глобалізації креативність набуває універсального значення, що ілюструє приклад Південної Кореї з її державною стратегією Hallyu, де культура стає важливим експортним ресурсом і фактором формування позитивного національного іміджу [9].

Мета дослідження. Визначити креативність як соціокультурний ресурс ХХІ століття, що трансформує систему цінностей сучасного суспільства; проаналізувати приклади культурної політики у сфері креативних індустрій у провідних країнах світу та в Україні.

Виклад основного матеріалу. У сучасному науковому дискурсі поняття «креативність» розглядається як багатовимірна категорія, що охоплює психологічні, філософські, культурологічні, мистецькі та соціальні аспекти. Його етимологічне коріння походить від латинського *creare* — творити, створювати. Історично термін використовувався для опису індивідуальної здатності до оригінального мислення, однак із розвитком гуманітарного знання він набув нового значення — як чинник соціокультурної трансформації.

Креативність у сучасному культурному дискурсі виходить за межі мистецтва або індивідуальної інноваційності — вона стає

інституціоналізованою цінністю, що включена в політику, освіту, урбаністику, цифрові медіа. Р. Флорида у праці *The Rise of the Creative Class* [8] наголошує, що творча діяльність визначає конкурентоспроможність міст і країн у глобальному світі. Відтак, культура розглядається не як пасивне збереження традицій, а як динамічний простір інновацій.

У таких країнах, як Велика Британія та Нідерланди, вже на початку 2000-х креативні індустрії були виокремлені як пріоритетна галузь культурної політики. У Великій Британії, зокрема, було створено спеціальне міністерство з питань культури, медіа та спорту, що координує розвиток креативних секторів (музика, мода, дизайн, відеоігри, телебачення). Аналогічно, в Нідерландах діє програма *Creative Holland*, яка об'єднує державні та приватні ініціативи.

Культурологічні концепції креативності, зокрема у працях Р. Флориди [8], М. Тейлора [11] та С. Лаша [10], акцентують увагу на її ролі як чинника культурної інновації, здатного трансформувати усталені парадигми й продукувати нові культурні смисли. У постіндустріальному суспільстві креативність виступає ключовим ресурсом економіки, освітніх стратегій та культурного виробництва. Її інституціоналізація проявляється у формуванні креативних індустрій, мистецьких резиденцій, інноваційних просторів міждисциплінарної співпраці, фестивальних платформ та інших форм культурного об'єднання.

Суттєвим є перехід від індивідуалістичного до колективного розуміння креативності. Вона набуває рис соціального процесу, що реалізується в культурній комунікації, співтворчості, обміні знаннями та сенсами. Наприклад, у цифрових спільнотах виникають нові типи креативної взаємодії: від мережевого активізму до мистецтва генеративного штучного інтелекту.

У цьому контексті креативність перестає бути виключно естетичним або технічним феноменом — вона набуває значення інструменту культурного спротиву й переосмислення соціальної реальності. Сьогодні вона дедалі частіше виступає як реакція на одноманітність, рутину та маніпулятивні наративи, що характеризують масову культуру. Креативність формує механізм індивідуальної та колективної ідентифікації, сприяючи визнанню культурного плюралізму. Це твердження підтримує Н. Доброєр, яка акцентує на тому, що творчість у музиці виконує функцію формування спільних ідентичностей і

переосмислення культурної реальності [3, 21]. Подібної позиції дотримується і Х. Плецан, яка у своєму дослідженні виокремлює креативність як ключовий чинник культурного продукування в умовах сучасності, наголошуючи на її ролі як детермінанти культурних трансформацій, ідентифікаційних процесів та нових форм символічного обміну в межах креативних індустрій [6].

Одним із ключових аспектів розвитку креативного потенціалу є формування інституційних механізмів підтримки творчості. У країнах із розвиненими креативними індустріями функціонує широка мережа державних, приватних та громадських організацій, які координують підтримку митців, стартапів і культурних ініціатив. Наприклад, у Великій Британії діє Creative Industries Federation — платформа, що об'єднує урядові структури, бізнес та творчі спільноти задля стимулювання розвитку креативної економіки й формування культурної політики [7]. Така системність дозволяє ефективніше інвестувати в культурні проекти, створювати нові робочі місця та посилювати культурний вплив країни на міжнародній арені.

Цифровізація істотно вплинула на зміну культурних моделей. З одного боку, зростає цінність самовираження, креативного підходу до ідентичності, а з іншого — постає загроза девальвації глибоких культурних змістів у надлишку симуляцій та інформаційного шуму.

У контексті цифрової революції креативність дедалі більше виходить за межі національних кордонів і набуває глобального масштабу. Цифрові платформи відкривають нові можливості для поширення культурних продуктів і формування міжнародних аудиторій. У Південній Кореї, де цифрові технології та креативність поєднані в державній стратегії Hallyu (Korean Wave), спостерігається перетворення культури на експортний ресурс. Музика (K-pop), кіно, анімація та мода стали не лише засобами культурного вираження, а й механізмами формування національного іміджу й економічного зростання. Така модель демонструє, як креативність здатна інтегрувати цінності модерності й традиції, створюючи нову культурну синергію [9]. Цей культурний бренд сприяє формуванню позитивного іміджу країни та залученню інвестицій у креативний сектор.

Нідерланди демонструють ефективну модель підтримки творчих ініціатив через розвиток культурних центрів, арт-резиденцій та креативних хабів, які об'єднують митців і

підприємців. Такі платформи сприяють обміну ідеями, міжнародній кооперації та впровадженню інновацій у мистецтві і культурі [6, 214–217]. Ця модель також включає активне використання грантових програм та освітніх ініціатив, що допомагають формувати нові компетенції у сфері креативності. Завдяки цим середовищам відбувається формування динамічних творчих спільнот, які здатні адаптуватися до викликів сучасності та відповідати на зміни глобального культурного середовища.

Крім того, ця модель передбачає активне використання грантових програм, що забезпечують фінансову підтримку як молодим митцям, так і досвідченим творцям, а також освітніх ініціатив, які спрямовані на підвищення кваліфікації та розвиток нових компетенцій у сфері креативності. Такий комплексний підхід дозволяє не лише підтримувати існуючі таланти, але й формувати кадровий потенціал, необхідний для сталого розвитку креативних індустрій та їх інтеграції у світову культурну і економічну систему.

Особливої актуальності набуває аналіз креативності в контексті війни, яка спричинила не лише гуманітарну та економічну кризу, а й глибоку трансформацію культурного середовища. У цей період креативність українських митців і культурних інституцій виконує функцію не лише символічного опору, а й формування нових ідентичнісних смислів. Мистецтво стає платформою переосмислення національної історії, колективної травми, а також засобом міжнародної комунікації. Такі ініціативи, як «Культура проти агресії», мультимедійні проекти культурної дипломатії (наприклад, Ukrainian Institute), численні благодійні артаукціони, мобільні виставки у країнах ЄС сприяють зміцненню української культурної суб'єктності на глобальній арені.

У такому контексті креативність виявляється не ізольованим феноменом, а складовою ширших культурних процесів, які змінюють структуру сучасного соціуму. Саме в культурі XXI століття, яка дедалі більше тяжіє до гібридності, цифровізації та глобалізації, ці зрушення стають особливо помітними. Культура нашого часу характеризується розмиттям меж між високим і масовим, локальним і глобальним, аналоговим і цифровим. Зміни соціальних практик, розвиток комунікаційних технологій, зростання мобільності та гібридність культур призводять до глибоких зсувів у системі цінностей [5, 45–47]. Індивід втрачає сталі

орієнтири, натомість формується мозаїчна картина світу, у якій цінності стають мобільними, ситуативними, контекстуальними.

У культурному полі з'являються нові доміанти: креативність, інноваційність, інклюзивність, екологічність, дигітальність. Це не означає повного зникнення традиційних цінностей — радше їх перегляд і адаптацію до викликів часу. Зокрема, трансформується уявлення про свободу, відповідальність, ідентичність. Наприклад, свобода дедалі частіше тлумачиться не лише як автономія, а як здатність до діалогу та співдії у полікультурному середовищі. Креативність у цьому контексті виступає не лише естетичною, але й етичною категорією. Вона забезпечує здатність до критичного мислення, пошуку альтернатив, конструктивної взаємодії. Візуальне мистецтво, цифрові практики, перформативні форми, еко-дизайн, соціальні інсталяції — усе це простори, в яких відбувається осмислення нових цінностей.

В Україні ці трансформації мають особливу динаміку. В Україні креативність має унікальні риси, обумовлені історичними, культурними та соціальними викликами, зокрема, воєнним конфліктом і трансформаціями суспільства. Застосування світового досвіду, зокрема організація культурних просторів за прикладом Нідерландів чи формування державних інституцій за британським зразком, може допомогти підсилити інституційний потенціал українських креативних індустрій [6, 215]. Водночас важливо враховувати локальні особливості та потреби громад, створюючи гнучкі і адаптивні стратегії розвитку творчості.

Для України креативність у XXI столітті стала не лише ресурсом інновацій, а й формою культурного опору. В умовах війни та постколоніальних трансформацій зростає роль мистецьких ініціатив, що спрямовані на переосмислення ідентичності, повернення до витоків, актуалізацію національного символізму.

Приклади таких ініціатив – фестиваль сучасного мистецтва *ГогольFest*, платформа *IZOLYATSIA*, креативні простори у Львові, Харкові, Дніпрі, а також діяльність молодих художників і дизайнерів, які звертаються до локальних форм (вишивка, орнамент, фольклор) в сучасному контексті. Культурна дипломатія України також дедалі більше спирається на креативні підходи – зокрема, через музику, архітектуру, цифрове мистецтво.

Креативні ініціативи під час повномасштабної війни стали не лише

інструментами підтримки, а й способом репрезентації національної ідентичності та опору культурному знеособленню. Проекти на кшталт «Культура проти агресії», платформи «Дія.Культура», діяльність культурних активістів і митців є прикладами ціннісних інтервенцій у нову реальність. Крім того, ініціативи на кшталт «Мапа культурної пам'яті» чи інтерактивні архіви знищених культурних об'єктів демонструють, як креативність сприяє не лише репрезентації втрат, а й збереженню історичної пам'яті через інноваційні медіа.

Ці явища свідчать про глибоку внутрішню перебудову культурного простору, де креативність виступає не тільки інструментом технологічних змін, а й механізмом переосмислення та репрезентації культурних сенсів. У культурі XXI століття формуються нові цінності, які відзначаються гнучкістю, відкритістю до інтерпретацій та потребою у нових критеріях оцінювання, що базуються на діалозі, етичній відповідальності та інноваційному мисленні [5, 65].

Водночас сучасний культурний простір відзначається своєю складністю та багатшаровістю: різноманітні ідеї, традиції й практики постійно перетинаються й взаємодіють. Це ставить під сумнів раніше усталені моделі ідентичності й цінностей, що базувалися на стабільності, ієрархії та універсальності, адже вони дедалі більше втрачають актуальність. Натомість зростає значення релятивізму та контекстуальності, адже цінності дедалі більше стають мобільними, ситуативними й багатограними. Під впливом глобалізаційних процесів, цифрових технологій та соціальних змін ця динаміка перетворює не лише способи репрезентації культури, а й механізми сприйняття, інтерпретації й поширення її сенсі [2, 71–73].

У сучасному культурному середовищі дедалі виразніше простежується множинність і взаємопроникнення ідей, традицій та практик, що створює складну, динамічну і фрагментовану картину культурного буття. Така трансформація ставить під сумнів усталені моделі ідентичності й цінностей, які ґрунтувалися на стабільності та ієрархічності. Натомість все більшої актуальності набувають гнучкі та ситуативно обумовлені підходи до розуміння цінностей, які дедалі частіше сприймаються як залежні від конкретного контексту і множинних інтерпретацій, цінності стають гнучкими, ситуативними та багатовимірними. Під впливом глобалізаційних процесів,

цифрових технологій та соціальних зрушень змінюються не лише форми репрезентації культури, а й способи її сприйняття, інтерпретації й поширення — як засвідчено у дослідженнях, присвячених стратегічним викликам культурної політики в повоєнній Україні [1, 3–8].

У контексті таких глобальних трансформацій особливу увагу варто приділити проблематиці творчості як ресурсу сталого розвитку та взаємодії культур у постмодерному світі. У сучасних умовах креативність стає не просто рисою окремої особистості або естетичною категорією, а визначальним чинником у виробленні культурної політики та реалізації інноваційних соціальних проєктів. Вона забезпечує нові можливості для розвитку локальних і глобальних спільнот, стимулює інклюзивність і міжкультурний діалог, сприяє активізації культурного капіталу та креативної економіки.

Особливо важливим є розгляд креативності як складової стратегії сталого розвитку, що орієнтується на збереження культурної спадщини та водночас на адаптацію до нових технологічних і соціальних викликів. Інноваційні культурні практики, що базуються на співтворчості і взаємодії різних акторів, стають інструментами розбудови соціальної згуртованості і створення нових форм колективної ідентичності.

З огляду на це, сучасна культурна політика має базуватися на принципах відкритості, гнучкості та етичної відповідальності, що неможливо без активного залучення креативних ресурсів суспільства. Успішна реалізація такої політики потребує діалогу між державними інституціями, культурними спільнотами та креативним сектором, який дедалі більше виступає не просто як виробник культурного продукту, а як агент соціальних змін. Цифрові платформи відіграють ключову роль у сучасному культурному процесі: вони не лише слугують каналом для поширення культурного контенту, а й формують нові моделі взаємодії. Йдеться про створення динамічних цифрових середовищ, де відбувається горизонтальна комунікація між учасниками, розвиваються практики колективного творення та забезпечується активна участь користувачів у культурному житті — так звана цифрова партисипація, що отримала наукове обґрунтування у дослідженнях цифрової культури в Україні [4, 353–354].

Отже, креативність XXI століття — це не лише інструмент естетичного вираження, а

багатофункціональний ресурс, що охоплює стратегічні виміри культурного розвитку. Вона здатна підтримувати сталий розвиток культурного середовища, сприяти інтеграції традиційних і новітніх форм культури, а також забезпечувати соціальну інновацію, модернізацію публічної сфери та розширення можливостей для громадянської участі. У контексті глобальних викликів — від воєн до кліматичних змін — креативність постає як ключовий чинник адаптивності та культурної стійкості, що формує нові моделі ціннісного співіснування.

Наукова новизна полягає у комплексному осмисленні креативності як соціокультурного ресурсу глобального масштабу, здатного відповідати на виклики сучасності та сприяти сталому розвитку. Вперше визначено можливості застосування отриманих результатів для формування державної політики у сфері культури та інновацій, а також підвищення ефективності культурних проєктів і ініціатив на місцевому рівні. Особливий акцент зроблено на українському контексті — війні, культурному опорі та адаптації світового досвіду до локальних умов. Запропоновано концептуальні підходи до розвитку креативних індустрій в Україні, що враховують як глобальні тенденції, так і специфіку національного культурного простору.

Висновки. Креативність у XXI столітті стала стратегічною цінністю, що формує нові культурні парадигми, впливає на освіту, політику, економіку. У центрі цих трансформацій — людина як творець нових смислів, носій гнучкої, мультикультурної ідентичності. Світовий і український досвід показує, що креативність здатна слугувати інструментом культурної стійкості, збереження і водночас оновлення цінностей.

Аналіз світових і українських практик свідчить, що креативність у XXI столітті трансформується з індивідуальної когнітивної здатності в багатофункціональний соціокультурний феномен. Вона набуває системного характеру, охоплюючи сфери культурної політики, мистецтва, освіти, урбаністики, цифрових технологій. Світовий досвід підтверджує, що інвестування в креативність не лише сприяє культурному розмаїттю, а й забезпечує інклюзивне зростання, міжкультурну комунікацію та подолання соціальних розривів.

Український контекст підтверджує ці тенденції: в умовах війни та глобальних трансформацій креативність набуває етичного виміру, стає каналом колективного

переживання й осмислення, репрезентацією національної гідності та культурної суб'єктності. Такі ініціативи, як арт-резиденції, мобільні виставки, цифрові архіви культурної пам'яті, показують потенціал української культури як інтегративної сили у світовому гуманітарному дискурсі.

Таким чином, сучасна креативність — це не просто естетичний ресурс, а основа нової системи цінностей, яка формується в умовах гібридної культури, глобалізованого простору і соціальних зрушень. Успішна культурна політика майбутнього повинна базуватися на синтезі глобального досвіду та локальних ініціатив, орієнтуючись на принципи відкритості, інклюзивності, сталого розвитку та культурної автономії. У цьому контексті креативність постає як ключ до формування гнучкого, стійкого та етично орієнтованого культурного середовища.

Література

1. Герчанівська П. Е. Стратегічні проблеми культурної політики в повоєнній Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 3–8. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.28686>.
2. Гурова І. В. Цифрові технології та їх вплив на трансформацію популярної культури. *Культурологічний альманах*. 2022. № 2. С. 20–22. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.2.5>.
3. Доброєр Н. Креативність як спосіб самоідентифікації (на прикладі сучасного українського музичного соціокультурного простору). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям культурологія)*, (27). С. 17–21. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi27.46>.
4. Лись Д. А. Еволюція комунікаційних технологій: соціокультурна трансформація людини в цифрового користувача. *Культурологічний альманах*. (1). С. 352–359. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.40>.
5. Петрова І. В. Культурні та креативні індустрії: проблема визначень. *Питання культурології*, (39), 63–77. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256902>.
6. Плекан Х. В. Концептуальні підходи до визначення детермінант креативних індустрій у контексті культурологічного аналізу. *Культурологічний альманах*. 2022. № 4. С. 210–225. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.4.27>.
7. Creative Industries Federation. URL: <https://www.creativeindustriesfederation.com> (дата звернення: 27.04.2025).
8. Florida R. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*. New York: Basic Books, 2002. 404 p.
9. Jin D. Y. *New Korean Wave: Transnational Cultural Power in the Age of Social Media*. Urbana: University of Illinois Press, 2016. 240 p.

<https://archive.org/details/newkoreanwavetra0000jind> (дата звернення: 27.04.2025).

10. Lash S. *Reflexive modernization: Politics, tradition and aesthetics in the modern social order*. Cambridge: Polity Press, 1994. 224 c.

11. Taylor M. C. *The moment of complexity: Emerging network culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. 352 c.

References

1. Herchanivska, P. E. (2023). Strategic problems of cultural policy in post-war Ukraine. *Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Management*, (2), 3–8. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.28686> [in Ukrainian]
2. Hurova, I. V. (2022). Digital technologies and their impact on the transformation of popular culture. *Cultural Studies Almanac*, (2), 20–22. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.2.5> [in Ukrainian]
3. Dobroier, N. (n.d.). Creativity as a way of self-identification (on the example of the contemporary Ukrainian musical socio-cultural space). *Ukrainian Culture: Past, Present, and Development Paths* (Cultural Studies direction), (27), 17–21. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi27.46> [in Ukrainian]
4. Lys, D. A. (2025). Evolution of communication technologies: socio-cultural transformation of a person into a digital user. *Cultural Studies Almanac*, (1), 352–359. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.40> [in Ukrainian]
5. Petrova, I. V. (2022). Cultural and creative industries: the problem of definitions. *Cultural Studies Issues*, (39), 63–77. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256902> [in Ukrainian]
6. Plecan, Kh. V. (2022). Conceptual approaches to defining determinants of creative industries in the context of cultural analysis. *Cultural Studies Almanac*, (4), 210–225. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.4.27> [in Ukrainian]
7. Creative Industries Federation. (2025). Retrieved June 27, 2025, from <https://www.creativeindustriesfederation.com> [in English].
8. Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, and Everyday Life*. New York: Basic Books. [in English].
9. Jin, D. Y. (2016). *New Korean Wave: Transnational Cultural Power in the Age of Social Media*. Urbana: University of Illinois Press. URL: <https://archive.org/details/newkoreanwavetra0000jind> [in English].
10. Lash, S. (1994). *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Cambridge: Polity Press. [in English].
11. Taylor, M. C. (2003). *The Moment of Complexity: Emerging Network Culture*. Chicago: University of Chicago Press. [in English].

Стаття надійшла до редакції 15.05.2025
Отримано після доопрацювання 16.06.2025
Прийнято до друку 24.06.2025

УДК 784.1(477)

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338925

Цитування:

Малюцький В. О. Хорове мистецтво як елемент культурного бренду України: традиції, трансформації, перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 181–187.

*Малюцький Віктор Олексійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0003-9488-3480>
dkr3124.vmalutskiy@dakkkim.edu.ua*

Malutskiy V. (2025). Choral Art as an Element of Cultural Brand of Ukraine: Traditions, Transformations, Prospects. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 181–187 [in Ukrainian].

ХОРОВОЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРНОГО БРЕНДУ УКРАЇНИ: ТРАДИЦІЇ, ТРАНСФОРМАЦІЇ, ПЕРСПЕКТИВИ

Метою дослідження є осмислення хорового мистецтва як важливого елементу культурного бренду України в контексті історичних традицій, сучасних трансформацій та перспектив розвитку в умовах глобалізації, а хорової культури - як чинника національної ідентичності, визначення її ролі у міжнародному культурному просторі та як інструмента культурної дипломатії. **Методологія дослідження.** У роботі застосовано системний підхід, що поєднує мистецтвознавчий та історико-культурний аналіз, теорії брендингу та порівняльний метод. Проаналізовано наративи про українське хорове мистецтво в медіа та на міжнародних фестивалях, залучено емпіричний матеріал з культурних заходів останніх років. **Наукова новизна.** Уперше хорове мистецтво розглянуто не лише як художню практику, а як системну складову культурного бренду України. Обґрунтовано зв'язок між естетичними особливостями хорової традиції (багатоголосся, ліризм, глибинна духовність) та асоціативним сприйняттям України у світі; запропоновано засади інтеграції хорової спадщини у стратегії культурної політики та комунікації держави. **Висновки.** Хорове мистецтво є одним із найглибших і найстійкіших проявів української музичної культури, яке, попри виклики часу, зберігає високий рівень художньої досконалості та автентичності. Аналіз історичних та сучасних аспектів розвитку хорової традиції дозволяє стверджувати, що вона виступає не лише як форма музичного самовираження, а й як маркер національної ідентичності, носій колективної пам'яті та духовних цінностей українського народу. У сучасному цифровізованому й інформатизованому світі, де формується нова логіка культурної комунікації, хорове мистецтво здатне відігравати важливу роль у створенні та просуванні позитивного культурного образу України. Його багатство полягає насамперед у стилістичній розмаїтості, глибокій емоційності, майстерному поліфонічному звучанні та здатності відображати як історичні, так і сучасні наративи. Саме ці характеристики роблять його потенційно потужним інструментом у сфері культурної дипломатії та формуванні «м'якої сили». На цьому тлі особливої актуальності набуває потреба у державній підтримці хорових колективів, створенні спеціальних програм просування українського хорового мистецтва за кордоном, формуванні цілісної культурної політики, де хор розглядається як не лише художній, а й стратегічний культурний ресурс. Насамперед йдеться про необхідність поєднання традиції з інновацією: включення сучасних мультимедійних форматів, цифрової комунікації та брендованого культурного продукту для презентації української хорової спадщини на світовому рівні.

Ключові слова: хорове мистецтво, культурний бренд, національна ідентичність, традиції, трансформації, культурна дипломатія, українська культура.

Malutskiy Victor, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Choral Art as an Element of Cultural Brand of Ukraine: Traditions, Transformations, Prospects

The purpose of the study is to understand choral art as an important element of the cultural brand of Ukraine in the context of historical traditions, modern transformations and development prospects in the context of globalisation, and choral culture as a factor of national identity, determining its role in the international cultural space and as a tool of cultural diplomacy. **Research methodology.** The work uses a systematic approach that combines art history and historical and cultural analysis, branding theories and a comparative method. Narratives about Ukrainian choral art in the media and at international festivals are analysed, empirical material from cultural events of recent years is involved. **Scientific novelty.** For the first time, choral art is considered not only as an artistic practice, but as a systemic component of the cultural brand of Ukraine. The connection between the aesthetic features of the choral tradition (polyphony, lyricism, deep spirituality) and the associative perception of Ukraine in the world is substantiated. The principles of integrating choral heritage into the strategy of cultural policy and communication of the state are proposed.

Conclusions. Choral art is one of the deepest and most enduring manifestations of Ukrainian musical culture, which, despite the challenges of time, retains a high level of artistic perfection and authenticity. An analysis of the historical and contemporary aspects of the development of the choral tradition allows us to assert that it acts not only as a form of musical self-expression, but also as a marker of national identity, a carrier of collective memory and spiritual values of the Ukrainian people. In the modern digitalised and informationised world, where a new logic of cultural communication is being formed, choral art is able to play an important role in creating and promoting a positive cultural image of Ukraine. Its wealth lies primarily in stylistic diversity, deep emotionality, masterful polyphonic sounding and the ability to reflect both historical and contemporary narratives. It is these characteristics that make it a potentially powerful tool in the field of cultural diplomacy and the formation of 'soft power'. Against this background, the need for state support for choral groups, the creation of special programmes to promote Ukrainian choral art abroad, the formation of a holistic cultural policy, where the choir is considered not only an artistic, but also a strategic cultural resource, becomes particularly relevant. First of all, we are talking about the need to combine tradition with innovation: the inclusion of modern multimedia formats, digital communication, and a branded cultural product to present Ukrainian choral heritage at the global level.

Keywords: choral art, cultural brand, national identity, traditions, transformations, cultural diplomacy, Ukrainian culture.

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах пошуку національної ідентичності, переосмислення культурної спадщини та посилення ролі культурної дипломатії питання позиціонування України в глобальному культурному просторі набуває особливої ваги. Хорове мистецтво належить до однієї з найстаріших та найглибших форм українського музичного вираження, яка віддзеркалює багатовікову історію, духовність, багатоголосся та колективну ментальність народу. Його унікальність полягає у поєднанні сакральних традицій, фольклорних витоків і професійної академічної школи, що створює багатий потенціал для формування культурного бренду України. Попри високу художню цінність та визнання українських хорових колективів у світі, цей феномен залишається недостатньо осмисленим, зокрема як інструмент культурної дипломатії, репрезентації держави у світі. У добу гібридних комунікацій, коли імідж країни часто формується через символічні культурні маркери, хорове мистецтво може виконувати функцію «м'якої сили», впливаючи на сприйняття України за кордоном через естетичний досвід і емоційний резонанс.

Трансформаційні процеси останніх десятиліть, зокрема диджиталізація культури, поява нових медіаформ, зміни у культурній політиці вимагають переосмислення традиційних форм культурного вираження та їх інтеграції у сучасні стратегії національно-культурної ідентичності. У цьому контексті актуальним стає аналіз хорового мистецтва не лише як художнього явища, а як важливого інструменту культурного брендингу, що здатний репрезентувати Україну як країну з глибоким духовним потенціалом та культурою, відкритою до світу та збережену у своїй автентичності, що особливим чином обумовлюється також станом боротьби українського народу з російським агресором та збереженням власної культури та ідентичності.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському музикознавстві основна маса досліджень присвячена питанням хорової традиції, її ролі у формуванні національного культурного простору та інтеграції у світовий контекст та ін. Дослідники І. Цюряк, Н. Борисенко, Є. Роговська [26] розкривають поняття національного голосу академічного виконання, визначаючи стильові архетипи, що виступають як музична ідентифікація української культури; особливу увагу приділено жанровим інноваціям (віртуальні хори, синтез стильових форм) як фактору культурної освіти та формування позитивного іміджу України. І. Антіпіна [3] розглядає хор як маркер культурної ідентичності та засіб формування символічного капіталу України. Авторка аналізує концепції сучасного брендингу та пропонує модель інтеграції хорової традиції у стратегії культурного бренду. О. Кравчук та О. Яцкулинець [13] дослідили міжнародну діяльність камерного хору «Moravski» під час російсько-української війни, що стало прикладом культурної дипломатії: колектив виступав у Франції, обираючи репертуар із фокусом на українську духовну спадщину, і таким чином, діяв як культурний амбасадор. У роботі В. Реді [21] окреслено теоретичні основи музики як інструменту міжнародної комунікації, а низка прикладів присвячена саме хоровій традиції як формі «м'якої сили».

Історичний аспект культурної дипломатії представлений у працях Т. Пересунько [28], яка розглядає місію Української Республіканської капели (1919–1921) як першого проекту культурної дипломатії. Турне хору під керівництвом О. Кошиця до Європи прославило українську культуру через «Щедрик» і створило репутаційний бренд країни в міжнародному просторі. Також варто згадати дослідження, які порівнюють використання культурної дипломатії, зокрема роль музичних проєктів у формуванні

позитивного сприйняття України на міжнародній сцені. Актуальні питання хорового мистецтва висвітлювалися у працях таких вчених, як: О. Бенч [4], І. Бермес [5; 6], В. Виткалов [7], С. Виткалов [7], Н. Гречуха [8], К. Давидовський [9], Л. Качуринець [10], Н. Кащенко [11], І. Коновалова [12], Лю Дань [14], П. Муравський [16], Л. Обух [19], С. Садовенко [22], А. Сіраш [23], О. Скопцова [24], І. Харитон [25] та ін.

Водночас спостерігається прогалина щодо комплексного осмислення хорового мистецтва саме як бренду України, особливо у поєднанні культурно-дипломатичних, освітніх та виконавських аспектів.

Метою дослідження є осмислення хорового мистецтва як важливого елементу культурного бренду України в контексті історичних традицій, сучасних трансформацій та перспектив розвитку в умовах глобалізації, а хорової культури - як чинника національної ідентичності, визначення її ролі у міжнародному культурному просторі та як інструмента культурної дипломатії.

Виклад основного матеріалу. Хорове мистецтво в Україні є глибоко укоріненою культурною практикою, що охоплює сакральні, академічні, фольклорні та освітні традиції. Від ранньохристиянських традицій до сучасних проєктів культурного спротиву український хор розвивався як жива, пластична форма музичного вираження, здатна одночасно зберігати глибинну традицію та реагувати на виклики сучасності. Його історичний розвиток, високий рівень професіоналізму та репутація провідних хорових колективів України створюють передумови для позиціонування хорової культури як складника культурного бренду держави. На думку К. Давидовського, Хорове мистецтво належить до однієї з основних галузей культурного світу – духовної культури, що впливає передусім на розвиток і вдосконалення духовного світу людини, зміни у сфері суспільної та індивідуальної свідомості. Хорове мистецтво вловлює найменші зміни в духовному житті людей, відгукується на них змінами в собі, втілюючи ідею суспільного розвитку в певний історичний період [9, 179].

Українська хорова традиція бере свій початок ще з часів Київської Русі, продовжується у козацькій духовній музиці, міських хорах XIX століття та досягає розквіту у XX столітті. Українське багатоголосся визнане однією з найскладніших і найвитонченіших форм хорової техніки у світі. У творах композиторів-класиків (М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Яциневича, К. Стеценка) формується стиль, що поєднує народнописанне

мислення, православну канонічність і європейську музичну грамоту. Цей стиль закріпився як еталон українського хорового звучання, яке асоціюється зі світлом, глибиною, смиренням і величчю. Так само, за визначенням І. Харитона, «українська сучасна хорова музика, започаткована ще у 60-ті роки XX століття за авторства митців, яких нині іменуємо сучасними композиторами-класиками (Л. Дичко, Є. Станкович, В. Сильвестров, І. Карабиць, М. Скорик та ін.), окреслює ключові параметри вітчизняного побутування, що проявилось стильовими особливостями такої музики крізь призму її жанрової та музично виразової різнобарвності» [25, 55].

Завдяки міжнародній діяльності Української Республіканської Капели (1919–1924), а згодом хору ім. Г. Верьовки, Національної академічної капели «Думка», камерного хору «Київ», «Хору хлопчиків та юнаків КДМЛ ім. М.В. Лисенка» українське хорове мистецтво набуло статусу культурного послання України у світі. Ці колективи стали символами української духовної сили, її автентики, мови й звучання, які запам'ятовуються слухачеві на емоційному рівні.

У багатьох випадках саме хор виступав як голос народу, зокрема, в репертуарі часто відображалися соціально-політичні події, визвольні прагнення, національна ідея та ін.

Зі здобуття Україною Незалежності, після 1991 р. хорова культура зазнала інтенсивних змін: поряд із традиційною школою, з'явилися незалежні ансамблі, проєкти експериментального звучання, віртуальні хори. На сучасному етапі, особливо після повномасштабного вторгнення росії, багато хорових колективів адаптували свою діяльність до нових умов: виступи в укриттях, онлайн-концерти, участь у благодійних міжнародних фестивалях стали новими формами культурного спротиву. Упродовж останніх років українські хори виступали на престижних європейських сценах із програмами, присвяченими жертвам війни (наприклад, твори В. Сильвестрова, Є. Станковича, К. Стеценка), брали участь у дипломатичних прийомах, виступах у штаб-квартирах ООН, Європарламенті, ЮНЕСКО.

Паралельно трансформуються формати: з'являються віртуальні хори, які об'єднують вокалістів із різних країн у межах одного відеопроєкту. Залучення медіа, соціальних мереж, інтерактивних платформ розширює аудиторію, змінює риторику й сприйняття традиційного жанру, адаптуючи його до нових комунікаційних реалій. Молодь починає сприймати хор не як архаїчну форму, а як

потужне емоційне висловлювання. Саме хор як колективна форма вираження виявив здатність символізувати єдність, стійкість і водночас глибину українського болю та надії.

За твердженням І.Бермес, «сьогодні хорове мистецтво розвивається у руслі сучасних вимог, традицій і новацій, відповідаючи на суспільні запити. Домінуюча академічна спрямованість хорового виконавства активно впроваджує нові форми, широкий спектр технічних засобів, театралізацію тощо. Відповідно, компендіум праць про хорове мистецтво поповнюється все новими дослідженнями у контексті змін соціокультурного середовища та запитів слухацької аудиторії» [6, 71].

Сучасне культурне брендування вимагає від національного мистецтва здатності комунікувати зі світом мовою універсальних цінностей. У цьому контексті український хор із його багатоголоссям, поетичністю, автентичністю здатен виступати впізнаним символом України. Йдеться не лише про емоційний вплив, а й про структурований іміджевий інструмент: формування асоціативного ряду «Україна - пісенна, сильна, глибока культура». Історичний приклад «Щедрика», що став світовим символом завдяки хоровому звучанню, підтверджує силу цієї естетичної форми в культурній дипломатії. «У 2019 році ми відсвяткували сторіччя культурної дипломатії України з нагоди створення та початку закордонних гастролей Української республіканської капели під керівництвом диригента Олександра Кошиця. Перші гастролі Українського хору, як представницької державної інституції УНР, були ініційовані Головою Директорії, Головним Отаманом Армії і Флоту УНР Симоном Петлюрою з метою протидії російській пропаганді та дії української культури та незалежності в Європі» [11, 95].

Один із найстаріших хорових колективів України, заснований 1919 р. Національна заслужена академічна капела «Думка» активно виступає в Європі, США, Канаді, Азії, пропагуючи українську духовну, класичну та сучасну музику. У 2022–2024 рр. капела провела серії благодійних концертів на підтримку України, виконуючи твори Станковича, Сильвестрова, Леонтовича, що слугували духовно-патріотичним меседжем світу. Її діяльність слугує прикладом культурної дипломатії на високому художньому рівні [17].

Професійний хоровий колектив - Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки [18] є символом української пісенної фольклорної спадщини. Його образ

тісно пов'язаний з українською етнокультурою, що робить хор впізнаним брендом на міжнародній арені. Постійна участь у міждержавних культурних подіях, фестивалях національних меншин та туристичних форумах формує етнічний бренд України як пісенної, щирої, багатой на традиції держави.

Муніципальний академічний камерний хор «Київ» [15] (засновник і диригент М.Гобдич) спеціалізується на виконанні української духовної музики - від давніх наспівів до сучасних композиторів. Репертуар включає твори М.Дилецького, А.Ведея, В.Сильвестрова та ін. Виступи хору у Ватикані, Парижі, Нью-Йорку зробили його візитівкою української хорової культури. Саме камерне звучання й глибинна духовна драматургія формують специфічне емоційне сприйняття України як країни з глибокою філософською та сакральною традицією.

Академічна хорова капела Українського радіо [1] з початку повномасштабної війни 2022 року став учасником багатьох символічних подій – трансляцій концертів у підтримку ЗСУ, міжнародних ефірів у межах Євробачення, теле- та онлайн-проектів. Його діяльність поєднує класичну школу й сучасний мультимедійний підхід до репрезентації культури.

Окрім цього, як пише В.Редя, у 2022 р. відбувся цикл заходів «Україна ближче», що став одним із проєктів, створених українськими митцями як відповідь на події, пов'язані з повномасштабним вторгненням росії в Україну. Організатор проєкту – Національний інститут музики і танцю (Narodowy Instytut Muzyki i Tanca) у Варшаві. Зокрема, одразу розпочали програму «Ми підтримуємо Україну» – для інституцій, що хотіли б налагодити співпрацю з українськими митцями. Разом з оркестром Національної філармонії (Варшава) автори проєкту організували приїзд музикантів Київського симфонічного оркестру до Польщі [21, 155].

Крім того, у цьому контексті варто зазначити про практики Ukrainian Freedom Orchestra (Український оркестр свободи) [29], заснованого Кері Лінн Вілсон у 2024–2025 рр., що є яскравим прикладом культурного спротиву та міжнародного іміджмейкінгу через музику. Хоч оркестр не хоровий, його діяльність підкреслює потужність мистецтва як символу національного бренду.

На тлі війни, кризи довіри до політики та високої чутливості до культурних сигналів саме мистецтво здатне транслювати гуманістичні цінності країни. Український хор із його багатоголосністю, поетичною глибиною й духовним кодом цілком відповідає

критеріям культурного бренду: це впізнаваність, емоційна достовірність, універсальність. Хоровий спів про Україну часто справляє сильніше враження, ніж політичні заяви, оскільки звертається безпосередньо до серця слухача, а «багатогранність роботи хору в сучасних реаліях, де вирішальними напрямками є не лише культурно-мистецька діяльність, а й реалізація важливої функції повноцінного учасника міжкультурної дипломатії» [13, 69].

На думку І. Антіпіної, «сучасний український хоровий колектив є важливим елементом у формуванні національного бренду країни та її прямим репрезентантом у світовому культурному просторі. Так, поєднуючи у собі візуальний та аудіоряд, хоровий колектив має унікальну цілісність, що дозволяє розширити функціональність бренду за межі лише одного складника <...> у сучасному світі він вже концентрує у собі набагато ширший функціонал, який доречно розглянути детальніше. Кожен хоровий колектив як складник музичного бренду України має свої цінності та будує бренд навколо них, створюючи високоякісний мистецький продукт» [3, 28].

З огляду на зазначене, перспективним є створення національної стратегії просування хорової культури за кордоном через фестивалі, мистецькі резиденції, онлайн-платформи та освітні проекти. Не менш важливим є включення хорового компонента до українського культурного продукту в рамках міждержавних комунікацій і брендингових кампаній. На тлі війни, кризи довіри до офіційних інституцій та високої чутливості до культурних сигналів саме мистецтво здатне транслювати гуманістичні цінності країни. Український хор із його багатоголосністю, поетичною глибиною й духовним кодом цілком відповідає критеріям культурного бренду завдяки своїй впізнаваності, емоційності, універсальності, оскільки звертається безпосередньо до серця слухача.

Хорові колективи України не лише зберігають музичну традицію, а й активно формують міжнародний культурний образ держави. Їхня діяльність в умовах воєнного та поствоєнного часу, участь у престижних фестивалях, стратегічна співпраця з культурними інституціями світу роблять їх ефективними інструментами культурного бренду України.

Наукова новизна. Уперше хорове мистецтво розглянуто не лише як художню практику, а як системну складову культурного бренду України. Обґрунтовано зв'язок між естетичними особливостями хорової традиції (багатоголосся, ліризм, глибинна духовність)

та асоціативним сприйняттям України у світі; запропоновано засади інтеграції хорової спадщини у стратегії культурної політики та комунікації держави.

Висновки. Хорове мистецтво є одним із найглибших і найстійкіших проявів української музичної культури, яке, попри виклики часу, зберігає високий рівень художньої досконалості та автентичності. Аналіз історичних та сучасних аспектів розвитку хорової традиції дозволяє стверджувати, що вона виступає не лише як форма музичного самовираження, а й як маркер національної ідентичності, носій колективної пам'яті та духовних цінностей українського народу. У сучасному цифровізованому й інформатизованому світі, де формується нова логіка культурної комунікації, хорове мистецтво здатне відігравати важливу роль у створенні та просуванні позитивного культурного образу України. Його багатство полягає насамперед у стилістичній розмаїтості, глибокій емоційності, майстерному поліфонічному письмі та здатності відображати як історичні, так і сучасні наративи. Саме ці характеристики роблять його потенційно потужним інструментом у сфері культурної дипломатії та формуванні «м'якої сили».

На цьому тлі особливої актуальності набуває потреба у державній підтримці хорових колективів, створенні спеціальних програм просування українського хорового мистецтва за кордоном, формуванні цілісної культурної політики, де хор розглядається як не лише художній, а й стратегічний ресурс. Йдеться про необхідність поєднання традиції з інновацією: включення сучасних мультимедійних форматів, цифрової комунікації та брендованого культурного продукту для презентації української хорової спадщини на світовому рівні.

Література

1. Академічна хорова капела Українського радіо. URL: <https://radiochoir.com.ua/> (дата звернення: травень 2025).
2. Антіпіна І. О. Музично-хорова освіта Сіверського краю в контексті української мистецької традиції кінця XX – початку XXI століття: дис. ... д-ра філософії. За спец. 034 Культурологія / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2023. 198 с.
3. Антіпіна І. Хор як складник бренду музичного мистецтва України: соціокультурний вимір. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 2(55). С. 21–35. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(55\).2022.266545](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(55).2022.266545).

4. Бенч О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Київ : Український світ, 2002. 440 с.
5. Бермес І. Л. Про вплив хорового мистецтва на особистість: історичний екскурс. *Мистецтвознавство: традиції та інновації*. 2023. Вип. 1. С. 5–10.
6. Бермес І. Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип 48, том 1. С. 66–72.
7. Виткалов С.В., Виткалов В.Г. Культурна діяльність як творчість : нова модель функціонування митця. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 45. С. 92–102.
8. Гречуха Н. Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років ХХ століття: дис. ... канд. мист.: 17.00.01. Київ: Київський національний ун-т культури і мистецтв, 2007. 241 с.
9. Давидовський К. Ю. Хорове мистецтво в культурно-мистецькому середовищі (на прикладі творчої діяльності жіночого хору Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра). *Вісник НАКККіМ*. 2014. №2. С. 179-184
10. Качуринець Л. Теоретичні основи театралізації вокально-хорового мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 48. С. 87–92.
11. Кашченко Н. Шляхи впровадження традицій культурної дипломатії на сучасному етапі розвитку держави. *Науковий вісник Вінницької академії безперервної освіти. Серія «Екологія. Публічне управління та адміністрування»*. 2023. Вип. 3. С. 92-97
12. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ–ХХ ст.): дис. ... канд. мист.: 17.00.01. Харків: Харківська держ. академія культури, 2007. 314 с.
13. Кравчук О., Яцкулинець О. Міжнародна діяльність камерного хору «Moravski» в період російсько-української війни 2022 року. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2023. №48. С. 65–70. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282445>.
14. Лю Дань. Сучасне хорове мистецтво як художня система (історико-стильова динаміка і структурні концепти). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 73. С. 137–150.
15. Муніципальний академічний камерний хор «Київ». URL: <https://kyivchoir.com.ua/pro-dyrgenta/> (дата звернення: травень 2025).
16. Муравський П. І. Мистецтво хорового співу. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 4. С. 18–23.
17. Національна заслужена академічна капела «Думка». URL: <https://www.dumkacapella.com.ua/uk/> (дата звернення: травень 2025).
18. Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки. URL: <https://veryovka.com/> (дата звернення: травень 2025).
19. Обух Л.В. Менеджмент академічної музики в соціокультурному просторі України (кінець ХХ – початок ХХІ століть): реф. дис. ... д-ра мист. / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2023. 58 с.
20. Раструба Т. В., Заболотний І.П., Віхренко Т. С., Шпак Г. С., Гордєєва Т. О. Вокально-хорове мистецтво в контексті освітньої галузі. *Вісник науки та освіти*. 2024. №10 (28). С.1182-1197.
21. Редя В. Музика в культурній дипломатії сучасної України. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. №48. С. 153–160. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.764>
22. Садовенко С. М. Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу. *Культура і сучасність: альманах*. 2022. № 1. С. 48–55.
23. Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина ХХ — початок ХХІ століття): дис. ... канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 251с.
24. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець ХІХ- ХХ століття): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ : 2005. 208 с.
25. Харитон І. Українське хорове мистецтво на сучасному етапі національного культуро творення. *Нова педагогічна думка*. 2024. № 3 (119). С. 54–57.
26. Цюряк І. О. Новітні підходи до презентації українського хорового виконавства у формуванні соціокультурних орієнтирів молоді / І. О. Цюряк, Н. С. Борисенко, Є. В. Роговська. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*. 2023. Вип. 2. С. 73–85.
27. Kniaziev, V., Voloshchuk, Y., Bobechko, O., Mandziuk, L., Kalustian, O., & Chornyi, Y. Vocal and instrumental art of Ukraine: convergence of classics and modernity. *Sapientia: International Journal of Interdisciplinary Studies*. 2025. Vol. 6(2), e25041. <https://doi.org/10.51798/sijis.v6i2.987>. URL: <https://journals.sapientiaeditorial.com/index.php/SIJIS/article/view/e25041/e25041> (дата звернення: травень 2025).
28. Peresunko T. 100 Years of Ukraine's Cultural Diplomacy: The European Mission of the Ukrainian Republican Capella (1919–1921). *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2019. Vol. (6). Pp. 69–89. DOI: <https://doi.org/10.18523/kmhj189010.2019-6.69-89>.
29. Ukrainian Freedom Orchestra. URL: <https://www.ukrainianfreedomorchestra.org/> (дата звернення: травень 2025).

References

1. Academic Choral Chapel of the Ukrainian Radio. (n.d.). Retrieved from [https://radiochoir.com.ua/\[in Ukrainian\]](https://radiochoir.com.ua/[in Ukrainian]).
2. Antipina, I. O. (2023). Musical and Choral Education of the Siverskyi Area in the Context of the

Ukrainian Artistic Tradition of the Late 20th – Early 21st Centuries. *PhD Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

3. Antipina, I. (2022). Choir as a Component of the Brand of Musical Art of Ukraine: Sociocultural Dimension. *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 2(55), 21–35. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(55\).2022.266545](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(55).2022.266545) [in Ukrainian].

4. Bench, O. (2002). Ukrainian Choral Singing. Actualisation of the Customary Tradition. Kyiv [in Ukrainian].

5. Bermes, I. L. (2023). On the Influence of Choral Art on the Personality: Historical Overview. *Art Criticism: Traditions and Innovations*, 1, 5–10 [in Ukrainian].

6. Bermes, I. (2022). Ukrainian Choral Art as an Object of Scientific Interest. *Current Issues of Humanities*, 48 (1), 66–72 [in Ukrainian].

7. Vytkaľov, S.V., & Vytkaľov, V.H. (2023). Cultural Activity as Creativity: New Model of the Artist's Functioning. *Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths*, 45, 92–102 [in Ukrainian].

8. Hrechukha, N. H. (2007). Neo-Mythological Trends in Choral Art of Ukraine in the 80s–90s of the 20th Century. *Candidate of Arts' Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

9. Davydovskiy, K. Yu. (2014). Choral Art in the Cultural and Artistic Environment (on the Example of the Creative Activity of the Female Choir of the R. Glier Kyiv Institute of Music). *Bulletin of the NAKKKiM*, 2, 179–184 [in Ukrainian].

10. Kachurynets, L. (2022). Theoretical Foundations of Theatricalisation of Vocal and Choral Art. *Current Issues in Humanities*, 48, 87–92 [in Ukrainian].

11. Kashchenko, N. (2023). Ways of Implementing the Traditions of cultural Diplomacy at the Current Stage of State Development. *Scientific Bulletin of the Vinnytsia Academy of Continuing Education. Series 'Ecology. Public Management and Administration'*, 3, 92–97 [in Ukrainian].

12. Konovalova, I. Yu. (2007). Phenomenology of Musical Arrangement (Based on the Material of Choral Works by Ukrainian Composers of the 19th–20th Centuries). *Candidate of Arts' Thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].

13. Kravchuk, O., & Yatskulynets, O. (2023). International Activities of the Chamber Choir 'Moravskiy' during the Russian-Ukrainian War of 2022. *Bulletin of the KNUKiM. Series 'Art Studies'*, 48, P. 65–70. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282445> [in Ukrainian].

14. Liu Dan. (2024). Modern Choral Art as an Artistic System (Historical and Stylistic Dynamics and Structural Concepts). *Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 73, 137–150 [in Ukrainian].

15. Municipal Academic Chamber Choir 'Kyiv'. (n.d.). Retrieved from <https://kyivchoir.com.ua/prodyrygenta/> [in Ukrainian].

16. Muravskiy, P. I. (2014). The Art of Choral Singing. *Bulletin of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 4, 18–23 [in Ukrainian].

17. National Honoured Academic Capella 'Dumka'. (n.d.). Retrieved from <https://www.dumkacapella.com.ua/uk/> [in Ukrainian].

18. Veriovka National Honoured Academic Ukrainian Folk Choir of Ukraine. (n.d.). Retrieved from <https://veryovka.com/> [in Ukrainian].

19. Obukh, L.V. (2023). Management of Academic Music in the Socio-Cultural Space of Ukraine (Late 20th – Early 21st Centuries). *Author's Abstract of the Doctor of Arts' Thesis*. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

20. Rastruba, T. V., Zabolotnyi, I.P., Vihrenko, T. S., Shpak, H. S., & Hordieieva, T. O. (2024). Vocal and Choral Art in the Context of the Educational Sector. *Bulletin of Science and Education*, 10 (28), 1182–1197 [in Ukrainian].

21. Redia, V. (2024). Music in the Cultural Diplomacy of Modern Ukraine. *Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths*, 48, 153–160. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.764> [in Ukrainian].

22. Sadovenko, S. M. (2022). Choral Art of Ukraine as a Multilevel Socio-Cultural Phenomenon in the Context of the Historical Process. *Culture and Modernity*, 1, 48–55 [in Ukrainian].

23. Sirash, A. V. (2024). Chamber Choral Performance in the Socio-Cultural Space of Ukraine (Second Half of the 20th — Beginning of the 21st Century). *Candidate of Arts' Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

24. Skoptsova, O. M. (2005). Formation and Features of the Development of Folk Choral Performance in Ukraine (Late 19th–20th Centuries). *Candidate of Arts' Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

25. Kharyton, I. (2024). Ukrainian Choral Art at the Current Stage of National Cultural Creation. *New Pedagogical Thought*, 3 (119), 54–57 [in Ukrainian].

26. Tsiuriak, I. O. (2023). New Approaches to the Presentation of Ukrainian Choral Performance in the Formation of Socio-Cultural Orientations of Youth. *Pedagogical Sciences*, 2, 73–85 [in Ukrainian].

27. Kniaziev, V., Voloshchuk, Y., Bobechko, O., Mandziuk, L., Kalustian, O., & Chorny, Y. (2025). Vocal and Instrumental Art of Ukraine: Convergence of Classics and Modernity. *Sapienza: International Journal of Interdisciplinary Studies*, 6(2), e25041. <https://doi.org/10.51798/sijis.v6i2.987>. Retrieved from <https://journals.sapienzaeditorial.com/index.php/SIJIS/article/view/e25041/e25041> [in English].

28. Peresunko, T. (2019). 100 Years of Ukraine's Cultural Diplomacy: The European Mission of the Ukrainian Republican Capella (1919–1921). *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, 6, 69–89. <https://doi.org/10.18523/kmhj189010.2019-6.69-89> [in English].

29. Ukrainian Freedom Orchestra. (n.d.). Retrieved from <https://www.ukrainianfreedomorchestra.org/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 20.06.2025

Цитування:

Стаценко М. О. Трансформації перформативних практик у масових формах культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 188–193.

Стаценко Микита Олегович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<http://orcid.org/0009-0007-2555-5802>
mstatsenko@dakkim.edu.ua

Statsenko M. (2025). Transformations of Performative Practices in Mass Forms of Culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 188–193 [in Ukrainian].

ТРАНСФОРМАЦІЇ ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИК У МАСОВИХ ФОРМАХ КУЛЬТУРИ

Мета статті полягає в аналізі еволюції та трансформації перформативних практик у сучасних масових формах культури, зокрема в контексті цифровізації, комерціалізації та зміни моделей культурного споживання. У центрі уваги також вивчення способів, якими перформанс як форма мистецького висловлювання адаптується до запитів глобальної аудиторії та медіатизованого простору. **Методологія дослідження** базується на застосуванні культурологічного та аналітичного методів, а також елементів семіотичного методу та аналізу сучасних перформансів у сфері музики, моди, візуального мистецтва та ін. **Наукова новизна** полягає в комплексному осмисленні перформативності як культурної універсалії, що зазнає суттєвих змін у результаті масового впливу технологій, соціальних медіа та культури участі. Уперше системно проаналізовано перехід від театральних-ритуальних моделей до гібридних перформансів у форматах влогів, стрімів, флешмобів і віртуальних шоу. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження було встановлено, що перформативні практики в сучасній масовій культурі зазнають суттєвих трансформацій, які зумовлені як внутрішніми еволюційними процесами мистецтва, так і зовнішніми технологічними, соціальними, політичними та ін. чинниками. Перформанс, що виник як експериментальна форма мистецького висловлювання, в умовах постмодерного і цифрового суспільства став багаторівневим інструментом комунікації, впливу та самопрезентації. Масова культура сьогодні активно використовує перформативність у найрізноманітніших форматах: від театралізованих шоу до віртуальних подій, флешмобів, стрімів, інтерактивних онлайн-виступів тощо. Перформативність у масовій культурі також все частіше виконує соціальну та ідеологічну функції: мобілізує суспільну увагу, ініціює діалог, сприяє формуванню колективних ідентичностей та ін. Завдяки ефекту емоційного залучення й акценту на візуальність, перформанс стає ефективним засобом символічного впливу, що особливо помітно в соціокультурному активізмі, брендингу, фешн-індустрії, молодіжних субкультурах тощо. На сьогоденнішньому етапі перформанс у масовій культурі стає структуроутворюючим елементом сучасного культурного процесу.

Ключові слова: перформативність, масова культура, цифрові медіа, трансформація, глядацький досвід, культурна дія, комунікація, гібридні форми.

Statsenko Mykyta, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Transformations of Performative Practices in Mass Forms of Culture

The purpose of the article is to analyse the evolution and transformation of performative practices in modern mass forms of culture, in particular in the context of digitalisation, commercialisation, and changing models of cultural consumption. The focus is on studying the ways in which performance (as a form of artistic expression) adapts to the demands of a global audience and mediatised space. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach: cultural analytical methods were applied, as well as elements of semiotics, case studies of contemporary performances in the fields of music, fashion, politics, and visual art. **The scientific novelty** lies in the comprehensive understanding of performativity as a cultural universal that undergoes significant changes as a result of the massive impact of technology, social media, and participatory culture. For the first time, the transition from theatrical-ritual models to hybrid performances in the formats of vlogs, streams, flash mobs, and virtual shows has been systematically analysed. **Conclusions.** As a result of the study, it was found that performative practices in modern mass culture are undergoing significant transformations, which are due to both internal evolutionary processes of art and external technological, social, political factors. Performance, which arose as an experimental form of artistic expression, has become a multi-level tool of communication, influence, and self-presentation in the conditions of a postmodern and digital society. Mass culture today actively uses performativity in a variety of formats: from theatrical shows to virtual

events, flash mobs, streams, interactive online performances. Performativity in mass culture also increasingly performs social and ideological functions: mobilises public attention, initiates dialogue, and contributes to the formation of collective identities. Due to the effect of emotional engagement and emphasis on visibility, performance becomes an effective means of symbolic influence, which is especially noticeable in socio-cultural activism, branding, the fashion industry, youth subcultures. At the current stage, performance in mass culture is becoming a structural element of the modern cultural process.

Keywords: performativity, mass culture, digital media, transformation, audience experience, cultural action, communication, hybrid forms.

Актуальність теми дослідження. У ХХІ столітті перформативність набула статусу універсального культурного принципу, який виходить за межі мистецької сфери й охоплює широкий спектр соціокультурних практик. В умовах глобалізації, цифровізації та інформаційного перевантаження саме форма виступу, втілення в дії стала провідним способом комунікації й самопрезентації як для індивідів, так і для соціальних інституцій та спільнот. Перформативність дедалі частіше реалізується в межах масової культури: у медіапросторі, рекламі, популярній музиці, шоу-бізнесі, блогосфері та ін.

Особливої актуальності набуває аналіз трансформації перформативних практик: від традиційного театрального або ритуального дійства – до гібридних форматів, характерних для цифрового середовища: стримів, інстаграм-шоу, флешмобів, цифрових реконструкцій, віртуальних концертів тощо. У цих новітніх формах розмиваються межі між митцем і аудиторією, професіоналізмом і аматорством, сценічною умовністю та повсякденною реальністю. Масова культура відіграє дедалі важливішу роль у формуванні соціальних практик, ідентичностей та способів самовираження. Однією з ключових характеристик сучасної культури є перформативність як здатність дії продукувати значення, створювати ідентичності та формувати соціальну реальність. Перформативне у масових формах культури змінюється під впливом медіа, цифрових технологій, глобалізації та споживчої логіки. Аналіз трансформацій перформативного дозволяє краще зрозуміти природу сучасної культури та її вплив на індивіда і суспільство. Масова культура, використовуючи ці практики, активно транслює символічні значення, формує емоційний досвід, конструює колективні ідентичності. Крім того, перформативні дії в масовій культурі часто виконують соціальні функції: мобілізують спільноти, виражають протест, ініціюють діалог і впливають на громадську думку. Сучасний глядач є не лише пасивним спостерігачем, а активним учасником подій –

як свідок і водночас співавтор культурного продукту.

Попри зростання ролі перформативного як універсального культурного інструменту, ця тематика залишається фрагментарно дослідженою в українській гуманітаристиці. Переважають окремі мистецтвознавчі чи медіааналізи без глибокого культурологічного узагальнення. Тому системне осмислення перформативних практик у контексті масової культури є не лише актуальним, а й науково необхідним кроком до розуміння сучасної культури як процесу, що відбувається у форматі події, дії, комунікації та втілення.

Отже, дослідження трансформацій перформативних практик у масових формах культури має міждисциплінарне значення і сприятиме глибшому розумінню змін у культурному досвіді сучасної людини, у стратегіях сприйняття, самовираження та колективної участі.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичні засади перформативних практик та їх практичний вимір досліджувалися у праці низки вчених. Зокрема мистецтвознавиця Р.Безугла досліджувала поняття перформативних практик із позицій соціальної антропології та мистецтвознавства, наголошуючи на їхній складності як художньої події, театралізованого дійства [2; 3]. Генезу феномену перформансу ХХ – початку ХХІ ст. висвітлено у роботі Г. Вишеславського [4]. Проблематика масової культури і візуалізації її сучасних практик ґрунтовно висвітлена у працях Ж. Денисюк [8; 9]. А. Власова аналізує масову культуру крізь призму фольклору, ідентичності та глобалізаційних процесів [5]. В. Судакова аналізує соціокультурні процеси модернізації, зокрема перформативні моменти у щоденному та публічному житті [11]. Крім цього, означене питання знайшло відгук у працях Ю. Абрамової [1], О. Гаврилюка [6], А. Гнатюка [6], К. Гайдукевич [7], М. Дружинець [10], І. Яцик [12; 13] та ін.

Мета статті полягає в аналізі еволюції та трансформації перформативних практик у сучасних масових формах культури, зокрема в контексті цифровізації, комерціалізації та зміни моделей культурного споживання. У

центрі уваги також вивчення способів, якими перформанс як форма мистецького висловлювання адаптується до запитів глобальної аудиторії та медіатизованого простору.

Виклад основного матеріалу. Поняття перформативності в культурологічному контексті. Поняття «перформативність» увійшло до наукового обігу завдяки роботам Дж. Остіна та Дж. Батлер. У культурології перформативне розуміється як дія, що не лише виражає, але й створює соціальні смисли. У масовій культурі перформанс набуває форми видовища, візуальної презентації, дії, спрямованої на залучення уваги. Перформативність у цьому контексті стає механізмом побудови публічної ідентичності, частиною символічного порядку культури.

Українська мистецтвознавиця Р. Безугла пропонує розглядати перформативні практики як сукупність таких компонентів: сама акторська гра, перформанс, спосіб виконання «ролі» та трансформація образу, мета та завдання «перформансу», та середовище висловлювань, адресованих будь-кому. Тобто перформативні практики – це соціокультурне явище, яке ми розуміємо як інтерактивну дискурсивну практику використання технології перформансу в процесі соціокультурного та політичного дискурсу. Переконливий потенціал перформативних практик ґрунтується не на раціональних аргументах, а на зверненні до людських почуттів, культурних потреб та цікавості до всього незвичайного [3, 76].

За твердженням І. Яцик, «перформанс часто сприймають як експериментальну художню практику на межі «між мистецтвом і життям». Для акціонізму також властиве розчинення і взаємопроникнення меж мистецтва і повсякденності, з акцентом на процесуальній складовій, а не на результаті як кінцевій меті. Тож як об'єднавче поняття використовують словосполучення «перформативні практики» в розумінні, близькому до визначення performance art» [13, 68].

Аналізуючи ієрахічні понятійні рівні перформансу в рушії генези означених явищ другої половини XX – початку XXI ст., у тому числі в контексті розвитку форм і жанрів маскультури, Г. Вишеславський відзначає, що перформанс власне, є акціонізмом, що включає в себе перформативні практики, гібридні форми перформансу, оскільки втративши специфіку жанру і поєднавшись з театром чи відео, перетнув видові межі мистецтв. З цього

випливає, що з рівнів «художнього акціонізму» та «мистецького акціонізму» акціонізм видовищності піднімається після до рівня територій видовищності у культурі та розвивається у комунікаційних контекстах політики, екології, геополітики, релігії. Тобто таким чином формується новий стан інформаційного суспільства, суспільства «загальної видовищності», де поруч з «фаховою видовищністю» розвивається «ігрова видовищність» флешмобів, які підсилюють відчуття єдності незнайомих людей, блискавично будують нетривкі нові, несподівані конфігурації спільнот завдяки інтернету [4, 94–94].

Перформанс як форма масового видовища У XX столітті вийшов за межі театру і став важливим інструментом масової культури: від музичних шоу та телебачення до політичних подій і спортивних трансляцій. Візуальна ефектність, динаміка, емоційність – ключові елементи масової перформативності. Сучасне шоу – це не лише розвага, а й форма символічного управління увагою, засіб конструювання колективних уявлень. Таким чином, масове видовище постає як ритуал нового типу, де реальність моделюється відповідно до логіки видовища. За твердженням дослідниці А. Власової, масова культура породжується об'єктивними процесами соціальної модернізації суспільств, коли соціалізуюча та інкультуруюча функції традиційної побутової культури, що акумулює соціальний досвід міського життя в доіндустріальну епоху, втрачають свою ефективність та практичну актуальність. В той же час на сучасному етапі всередині масової культури виникають також процеси демасифікації, враховуючи індивідуальний запит споживачів, в тому числі творчо активних та інтелектуально розвинених, що в значній мірі ускладнює процес її функціонування. На початку XXI ст. масова культура – специфічний спосіб освоєння дійсності та адаптації до неї, що характеризує специфіку виробництва і поширення культурних цінностей [5, 99]. Як зазначає М. Дружинець, «масова культура уявляється особливим засобом сприйняття навколишньої дійсності та інструментом пристосування до умов індустріального та постіндустріального світу, що проявляється в умовах технологічно розвиненого масового суспільства, як явище, що характеризується специфікою виробництва, тиражування і трансляції культурної продукції у сучасних соціокультурних реаліях. Масова культура має свою унікальну знакову систему

та формує своєрідно-символічну надбудову над звичною реальністю, часом симулякр, який навіть може сприйматися суспільством мас справжнім замінником дійсного буття» [10, 287].

На сучасному етапі цифрові трансформації перформативного відбуваються завдяки інтернету і активному розвитку соціальних мереж, що докорінно змінює візуально-семантичний ландшафт, де за таких умов кожен користувач соціальних мереж стає потенційним актором, що постійно здійснює перформанс перед аудиторією: через фото, відео, стріми, пости та ін. Так виникає феномен мікроперформансів як щоденних актів самопрезентації, які мають високу символічну цінність у цифровому просторі. З огляду на це, варто зазначити, що алгоритмічна логіка всіх інтернет-платформ підштовхує користувачів до, власне, перформативної активності, що відповідає трендам та формує цифрові моделі успішності в сучасному суспільстві. На переконання дослідників, «Алгоритми соціальних мереж—це, по суті, прогностичні аналітичні коди, які надають інтер-нет-користувачам контент на основі їхнього біологічного профілю, геолокації та онлайн-звичок. Інакше кажучи, соціальні мережі добирають контент відповідно до цифрового аватара, який створюється для кожного користувача соціальних мереж на основі його особистої інформації, яка надається щоразу, коли він виходить в інтернет. Утакий спосіб алгоритми впливають на те, як користувачі використовують платформи соціальних мереж, такі як Facebook, Twitter та ін., і що вони переглядають. Соціальні мережі — це «соціальне суспільство», що складається з людей з різними переконаннями, але для кожної людини, яка використовує соціальні мережі, застосовуються різні алгоритми» [6, 94].

Відповідно, можемо констатувати, що на сучасному етапі відбувається комодифікація перформансу, особливо у форматах функціонування масової культури, коли сам перформанс стає товаром: він продається, купується, поширюється і т.д. Так, зокрема, відеоблогери, інфлюенсери, зірки шоу-бізнесу будують власну кар'єру на основі перформативного капіталу. Водночас сам перформанс стандартизується, підлаштовується під очікування аудиторії та її алгоритми, що призводить до втрати автентичності й посилення симуляційності культурних практик.

На думку української вченої В. Судакової, на сьогодні логічно виправданим є розуміння культурної практики «як інформаційно наповненої взаємодії, тобто простору мінливих, рухливих і водночас відтворюваних «правил» відносин, стійкої взаємодії на підставі історично закріпленого поведінкового коду в умовах суспільного (колективного) життя» [11, 29]. Окреслюючи онтологічні засади сучасних культурних практик дослідниця зазначає, що «сфера культурних практик тотожна сфері культурно-репродуктивних практик. Це, по-перше, певним чином сформоване взаємодіями людей специфічне поле реальних подій і взаємин, де особи, спільноти і суспільства відтворюють специфічну реальність публічного та повсякденного життя. По-друге, ця реальність спирається на систему традиційних (архетипових) культурних зразків, але є надто чутливою до інноваційного продукування, до винахідливості і випробувань; по-третє, культурна репродукція тісно пов'язана з процесами соціальної інтеграції та соціалізації; по-четверте, вона трансформується під впливом глобалізації, віртуалізації, інформатизації та медіатизації — процесів, які забезпечують зростання значення, впливовості персоніфікованих культурних практик; по-п'яте, посилення ролі індивідуалізації, автономізації, інклюзії людини (суб'єкта) сприяє модернізації суспільної, культурної, мистецької і наукової творчості; по-шосте, культурно-репродуктивні практики — це інтеракції, які реалізуються в просторі повсякденності безпосередньо, а також у сфері публічних взаємин за посередництвом специфікованих «кодексів» [11, 30].

Насиченість сучасних культурних практик перформативністю створює як низку можливостей, так водночас і викликів. З одного боку, сучасна культура ставить людину в умови постійної саморепрезентації, що може бути психологічно виснажливо. З іншого, - перформативність відкриває нові можливості для самовираження, критики, творчості, саме у перформативних практиках знаходять вираз протест, іронія, ідентичні пошуки та нові форми спільнот та багато ін.

Трансформації перформативного у формах масової культури є результатом технологічних, соціальних і економічних змін. Перформанс із театрального акту перетворився на щоденну практику, підкріплену масовістю, комерціалізацією та алгоритмічним посередництвом сучасних цифрових платформ. Попри ризики симулятивності,

перформативне зберігає свій потенціал як форма культурної творчості, соціального висловлювання та особистісної ідентифікації.

Наукова новизна полягає в комплексному осмисленні перформативності як культурної універсалії, що зазнає суттєвих змін у результаті масового впливу технологій, соціальних медіа та культури участі. Уперше системно проаналізовано перехід від театральних-ритуальних моделей до гібридних перформансів у форматах влогів, стримів, флешмобів і віртуальних шоу.

Висновки. У результаті проведеного дослідження було встановлено, що перформативні практики в сучасній масовій культурі зазнають суттєвих трансформацій, які зумовлені як внутрішніми еволюційними процесами мистецтва, так і зовнішніми технологічними, соціальними, політичними та ін. чинниками. Перформанс, що виник як експериментальна форма мистецького висловлювання, в умовах постмодерного і цифрового суспільства став багаторівневим інструментом комунікації, впливу та самопрезентації. Масова культура сьогодні активно використовує перформативність у найрізноманітніших форматах: від театралізованих шоу до віртуальних подій, флешмобів, стримів, інтерактивних онлайн-виступів тощо. Така різноплановість форм і каналів поширення свідчить про розширення поля перформативного як ключового принципу функціонування будь-якої культурної дії. Цей процес супроводжується розмиванням меж між глядачем і учасником, мистецтвом і реальністю, що створює нові виклики в розрізі функціонування сучасних культурних практик. Перформативність у масовій культурі також все частіше виконує соціальну та ідеологічну функції: мобілізує суспільну увагу, ініціює діалог, сприяє формуванню колективних ідентичностей та ін. Завдяки ефекту емоційного залучення й акценту на візуальність, перформанс стає ефективним засобом символічного впливу, що особливо помітно в соціокультурному активізмі, брендингу, фешн-індустрії, молодіжних субкультурах тощо.

Варто відзначити, що сучасні перформативні практики мають тенденцію до гібридизації, поєднуючи в собі елементи театру, танцю, відеоарту, цифрових технологій, соціального коментування та ін., а перформанс у масовій культурі стає структуроутворюючим елементом сучасного культурного процесу.

Література

1. Абрамова Ю. О. Культура сучасних перформансів: дипломна робота на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр» / Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Одеса, 2019. 48 с.
2. Безугла Р. Концептуалізація перформансу в науковому дискурсі. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 18–26.
3. 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\(1\).2023.283126](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283126).
4. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. плінність форм і змістів. *Сучасне мистецтво*. 2019. Вип. 19. С. 77–102.
5. Власова А. Масова культура: сучасні аспекти дослідження. *Вісник НАКККиМ*. 2014. 32. С. 97–102.
6. Гаврилюк О., Гнатюк А. Взаємовплив соціальних мереж і масової культури: роль і значення алгоритмів. *Питання культурології*. 2023. № 42. С. 90–101. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293710>.
7. Гайдукевич К. Видовище та видовищність в сучасній культурі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Випуск 33. С. 110–116.
8. Денисюк Ж. З. Візуальна комунікація як феномен масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 2. С. 9–14. DOI: [10.32461/2226-3209.2.2022.262194](https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262194).
9. Денисюк Ж. З. Масова культура і національно-культурна ідентичність в умовах глобалізації: монографія. 2-е вид. Київ: Олег Філюк, 2017. 224 с.
10. Дружинець М. І. Масова культура: підходи до вивчення та напрямки теоретичного осмислення. *АРТплатФОРМА*. 2020. Вип. 1. С. 277–292.
11. Судакова В. Культурні практики в повсякденних та публічних комунікаціях: тенденції соціального відтворення та модернізації: монографія / Інститут культурології НАМ України. Київ, 2022. 192 с.
12. Яцик І. Перформативна практика та скульптура. Творчість мистецької групи GAZ (Україна). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. Вип. 19. Ч. 1. С. 108–114.
13. Яцик І. Перформативні практики у творчості українських митців (кінець XX – початок XXI століття). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. № 17 (92). С. 66–72. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247966](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247966).

References

1. Abramova, Yu. O. (2019). Culture of Modern Performances. *Thesis for the Degree of Bachelor of Science*. Odesa [in Ukrainian].
2. Bezuhla, R. (2020). Conceptualisation of Performance in Scientific Discourse. *Artistic Culture. Current Problems*, 16 (2), 18–26 [in Ukrainian].
3. Bezuhla, R. (2023). Performative Practices: Theoretical Principles of Interpretation in the Socio-Humanitarian Sciences. *Artistic Culture. Current Problems*, 19 (1), 74–79. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283126](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283126) [in Ukrainian].
4. Vysheslavskiy, H. (2019). Performance in Culture and Art of 1950–2010s. Fluidity of Forms and Contents. *Contemporary Art*, 19, 77–102 [in Ukrainian].
5. Vlasova, A. (2014). Mass Culture: Modern Aspects of Research. *Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine*, 32, 97–102 [in Ukrainian].
6. Havryliuk, O., & Hnatiuk, A. (2023). Interaction of Social Networks and Mass Culture: Role and Significance of Algorithms. *Issues of Cultural Studies*, 42, 90–101. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293710> [in Ukrainian].
7. Haidukevych, K. (2019). Spectacle and Show in Modern Culture of Ukraine. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 33, 110–116 [in Ukrainian].
8. Denysiuk, Zh. Z. (2022). Visual Communication as a Phenomenon of Mass Culture. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 9–14. DOI: [10.32461/2226-3209.2.2022.262194](https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262194) [in Ukrainian].
9. Denysiuk, Zh. Z. (2017). Mass Culture and National-Cultural Identity in the Context of Globalisation. 2nd ed. Kyiv [in Ukrainian].
10. Druzhynets, M. I. (2020). Mass Culture: Approaches to Study and Directions of Theoretical Understanding. *ARTplatFORMA*, 1, 277–292 [in Ukrainian].
11. Sudakova, V. (2022). Cultural Practices in Everyday and Public Communications: Trends in Social Reproduction and Modernisation. Kyiv [in Ukrainian].
12. Yatsyk, I. (2023). Performative Practice and Sculpture. Creativity of the GAZ Art Group (Ukraine). *Art Culture. Current Problems*, 19 (1), 108–114 [in Ukrainian].
13. Yatsyk, I. (2021). Performative Practices in the Work of Ukrainian Artists (late 20th — early 21st centuries). *Art Culture. Current Problems*, 17 (92), 66–72. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247966](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247966) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 11.06.2025
Прийнято до друку 18.06.2025

Цитування:

Шмандровський А. С. Формування культурної стійкості та національної ідентичності через інститути громадянського суспільства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 194–199.

Шмандровський Андрій Степанович, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<http://orcid.org/0009-0005-9447-60-62>
dkr3123.ashmandrovskiy@dakkkim.edu.ua

Shmandrovskiy A. (2025). Formation of Cultural Resilience and National Identity Through Civil Society Institutions. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 194–199 [in Ukrainian].

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ СТІЙКОСТІ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЧЕРЕЗ ІНСТИТУТИ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Мета статті – проаналізувати роль інститутів громадянського суспільства у формуванні культурної стійкості та національної ідентичності в умовах соціокультурних трансформацій, воєнних викликів і глобального інформаційного тиску шляхом виявлення механізмів, через які недержавні культурні ініціативи сприяють збереженню національних цінностей та культурної спадкоємності. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні методів культурологічного аналізу, соціальної антропології, системного, аналітичного, що дозволить з'ясувати значення локальних культурних ініціатив та практик. Особливу увагу приділено дослідженню неформального культурного активізму в межах діяльності інститутів громадянського суспільства. **Наукова новизна** полягає в теоретичному узагальненні та визначенні культурної стійкості як динамічної здатності суспільства відтворювати й трансформувати ідентичність у відповідь на кризові явища. Систематизовано та проаналізовано роль сучасних громадянських інституцій як посередників між національним культурним наративом та локальними культурними практиками щодо утвердження національної ідентичності та висвітлено їхню здатність продукувати нові символічні сенси, активізовувати соціальну згуртованість і впливати на публічний простір. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження було встановлено, що інститути громадянського суспільства відіграють ключову роль у процесі формування культурної стійкості та збереження національної ідентичності, особливо в умовах соціополітичної нестабільності, воєнних конфліктів і гібридних інформаційних загроз. Громадянське суспільство не лише підтримує культурне життя на локальному рівні, а й створює умови для інституційної тягlostі, смислової орієнтації та громадянської мобілізації. У культурологічному вимірі культурна стійкість постає як багатовимірний феномен, що охоплює ідентифікаційні, етичні, комунікаційні та адаптаційні компоненти, і в цьому контексті саме інститути громадянського суспільства стають простором перетину національної культури, повсякденних практик і символічного означення, забезпечуючи культурну тягlostь в умовах постійних викликів, екзистенційних загроз та інших динамічних суспільних змін.

Ключові слова: культурна стійкість, національна ідентичність, громадянське суспільство, культурна спадщина, культурологія, публічний простір, інститути культури, локальні ініціативи.

Shmandrovskiy Andriy, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Formation of Cultural Resilience and National Identity Through Civil Society Institutions

The purpose of the article is to analyse the role of civil society institutions in the formation of cultural resilience and national identity in the context of socio-cultural transformations, military challenges and global information pressure by identifying mechanisms through which non-state cultural initiatives contribute to the preservation of national values and cultural continuity. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines methods of cultural analysis, social anthropology, systemic, analytical methods, which will allow the author to clarify the meaning of local cultural initiatives and practices. Special attention is paid to the study of informal cultural activism within the activities of civil society institutions. **The scientific novelty** lies in the theoretical generalization and definition of cultural resilience as a dynamic ability of society to reproduce and transform identity in response to crisis phenomena. The role of modern civil institutions as mediators between the national cultural narrative and local cultural practices in the establishment of national identity is systematised and analysed, and their ability to produce new symbolic meanings, activate social cohesion, and influence public space is highlighted. **Conclusions.** The study found that civil society institutions play a key role in the process of forming cultural stability and preserving national identity, especially in conditions of socio-political instability, military conflicts, and hybrid information threats.

Civil society not only supports cultural life at the local level, but also creates conditions for institutional continuity, semantic orientation, and civic mobilisation. In the cultural dimension, cultural sustainability appears as a multidimensional phenomenon that encompasses identification, ethical, communication, and adaptation components, and in this context, it is the institutions of civil society that become the space of intersection of national culture, everyday practices, and symbolic meaning, ensuring cultural continuity in the face of constant challenges, existential threats, and other dynamic social changes.

Keywords: cultural resilience, national identity, civil society, cultural heritage, culturology, public space, cultural institutions, local initiatives.

Актуальність теми дослідження. У сучасному світі, позначеному глобальними трансформаціями, викликами, воєнними конфліктами, культурною гібридизацією та інформаційними війнами, питання збереження та розвитку національної ідентичності набуває особливої значущості. Україна, що з 2014 року перебуває в стані збройного протистояння з державою-агресором росією, водночас стала об'єктом культурного тиску, спрямованого на підриг історичної пам'яті, дестабілізацію ідентичності та руйнацію символічного простору. У таких умовах постає гостра потреба в розвитку культурної стійкості, що за таких умов розуміється як здатність суспільства зберігати свою культурну суб'єктність, переосмислювати спадщину та продукувати нові сенси і цінності без втрати культурного ядра.

Особливу роль у цьому процесі відіграють інститути громадянського суспільства, що включають локальні культурні ініціативи, волонтерські організації, освітньо-культурні платформи, неурядові інституції та ін. і які виступають носіями «живої культури», що здатні оперативно реагувати на суспільні виклики, підтримувати культурне середовище, ідентичність в умовах нестабільності та формувати нові сенси і цінності за допомоги сучасних культурних практик.

Відтак постає потреба в теоретичному осмисленні механізмів, через які громадянське суспільство сприяє культурному оновленню, збереженню національного наративу та мобілізації культурного ресурсу як інструменту стійкості. Незважаючи на значний суспільний резонанс в діяльності таких інституцій, у культурологічному дискурсі їхній вплив на формування ідентичності, механізмів культурної стійкості досі залишається малодослідженим, особливо у розумінні ролі культури як ресурсу виживання та розвитку.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасні дослідження засвідчують, що через взаємодію державних культурних інституцій, громадянського сектору, освітніх і культурних ініціатив формується культурна стійкість і посилюється національна ідентичність,

особливо в умовах воєнного стану країни. Поряд із матеріальною спадщиною, колективною пам'яттю це утворює нову культурну основу, здатну протистояти зовнішнім загрозам та викликам. Питання національної ідентичності, з огляду на сучасні глобальні та екзистенційні виклики стало предметом дослідження у працях таких вчених, як В. Вінков [1], Л. Галуха [13], Ж. Денисюк [3], В. Заїчко [4], О. Мороз [7], О.Р. усул [10], І.Саволайнен [7], О. Федотова [13]. Проблематика громадянського суспільства та національної стійкості висвітлена у роботах Є. Божок [8], О. Волошиної [2], Е. Кальницького [6], І. Коваленка [6], В. Крисаченка [5], Ю. Мелякової [6], С. Пирожкова [8], О. Резнікова [9], Н. Хамітова [8], Н. Хоми [11], О. Юрчук [14] та ін.

Мета статті – проаналізувати роль інститутів громадянського суспільства у формуванні культурної стійкості та національної ідентичності в умовах соціокультурних трансформацій, воєнних викликів і глобального інформаційного тиску шляхом виявлення механізмів, через які недержавні культурні ініціативи сприяють збереженню ціннісної спадкоємності та мобілізації культурного ресурсу.

Виклад основного матеріалу. Сучасна Україна функціонує в умовах багатовекторних викликів, зокрема зовнішньої воєнної агресії, гібридного впливу на культурний простір, інформаційних маніпуляцій і загроз ідентичності та ін. У такому контексті питання формування культурної стійкості стає не лише філософсько-культурологічним, а й практично стратегічним питанням, яке має широкий відгук у суспільстві. Саме інститути громадянського суспільства, завдяки своїй автономності, горизонтальній структурі та зв'язкам із локальними ініціативами, демонструють високу ефективність у підтримці національної єдності та культурної спадкоємності в таких нелегких умовах буття.

Загалом, теоретичний дискурс вивчення стійкості або резильєнтності загалом та відповідно до специфічного галузевого спрямування має широке напрацьоване коло

наукових досліджень. Це поняття актуалізовано відповідно до конкретних ситуацій та потреб застосування на позначення особного виду функціонування та діяльності суспільств в цілому, окремих спільнот, що демонструє виключні здатності та якості збереження гармонійної сталості даної спільноти. На наведеними даними дослідниці О. Резнікової, «визначення стійкості, яке пропонується в довіднику ООН <...> означає здатність системи, суспільства, громади, які зазнають небезпеки, вчасно та ефективно протистояти їй, поглинати, пристосовуватись та відновлюватись від її наслідків, у т. ч. через збереження та відновлення основних структур та функцій. Ключове значення має здатність звільнитися від небезпеки або повернутися назад після неї» [9, 24].

У широкому розумінні стійкість або резильєнтність є частиною концепції адаптації, коригування. Стійкість, у найширшому тлумаченні є процесом, здатністю або результатом успішної адаптації, попри складні чи загрози ві обставини». Поняттям «стійкість» оперують дослідники в різних галузях знань (екологія, фізика, охорона здоров'я, соціальні науки та ін.), і термінологічні конотації відрізняються. Термін «стійкість», на думку Н.Хоми, використовують передусім у значенні життестійкості, спроможності функціонувати в умовах викликів і відновлюватись після різних агресивних впливів (збройної агресії, природних катаклізмів, кібератаки, терористичного акту тощо), своєчасно запобігати чи ефективно реагувати на загрози, прогнозувати їх для своєчасного запобігання чи пом'якшення наслідків [11, 290-291].

Резильєнтність (стійкість) цивілізаційної суб'єктності країни – це, на думку вчених, така стратегія її існування, коли країна здатна зберігати збалансованість розвитку та успішно протистояти зовнішнім і внутрішнім викликам та загрозам. Більше того, завдяки зусиллям політичної та інтелектуальної еліти вона вчасно може передбачати виклики і відповідати на них заради гідної самореалізації та гуманістичного розвитку людини, які забезпечує держава. Духовно-культурна резильєнтність потребує ґрунтового дослідження мистецького та релігійного середовища України як таких, що мають найбільший вплив на формування світогляду, аналізу викликів і загроз у цій сфері й вироблення рекомендацій щодо їх випередження та нейтралізації [8, 75].

На думку О.Юрчук, з погляду психології в сучасних умовах «резильєнтність постає як багатогранне явище, що поєднує стійкість, гнучкість і розвиток у відповідь на виклики науковцями і трактується як психічний стан, що виявляється у здатності людини раціонально розподіляти внутрішні та зовнішні ресурси в умовах стресу, зберігати емоційну рівновагу та підтримувати добробут, а також сприяти особистісному зростанню після травматичних подій» [14, 165–166]. Такий підхід особливо актуальний у сьогоденних умовах постійних змін і невизначеності, коли психічна стабільність, емоційна саморегуляція та раціональне використання ресурсів стають ключовими навичками для збереження внутрішньої рівноваги.

У сучасних умовах, особливо в контексті війни в Україні, зв'язок між стійкістю/резильєнтністю та проблемами національної ідентичності є глибоким і взаємозалежним, як зокрема й посилення колективного відчуття приналежності до української культури, нації, історії. Як відомо, у період соціальних потрясінь, як-от війна, ці аспекти зазнають серйозних випробувань, що водночас відкриває шлях до формування нових моделей стійкості. Національна свідомість, загартована в умовах постійної боротьби, стала визначальним елементом української ідентичності, що ґрунтується на спільному досвіді, культурних цінностях та історичних уроках. Впродовж століть прагнення до свободи та самовизначення допомогло подолати радянські впливи і заклало основу для побудови незалежної держави [13]. Ідентичність у сучасному світі гнучка, вона постійно трансформується, і за таких умов саме стійкість дозволяє людині адаптуватися до змін, не втрачаючи при цьому відчуття цілісності. В українському контексті це проявляється у здатності суспільства зберігати культурну спадщину, водночас інтегруючи нові цінності, досвід і рефлексії, породжені війною.

На думку Ж.Денисюк, «культура відіграє вирішальну роль у формуванні механізмів резильєнтності як на рівні індивідів, соціальних груп, так і націй загалом. Одними з ключових чинників у цьому аспекті виступають найперше культурні цінності та традиції, що забезпечують сталість суспільних норм і звичаїв, що допомагає зберігати ідентичність навіть у кризові періоди» [3, 311].

Під культурною стійкістю розуміється насамперед здатність суспільства, спільноти

або окремих інституцій зберігати, відтворювати й адаптувати свою культурну ідентичність, цінності, традиції, символи та форми культурної діяльності в умовах динамічних змін, криз чи зовнішнього тиску.

Як зазначає В. Вінков, «ідентичність є певним індикатором, що відстежує безпечність середовища, тому її можна визначити як чуттєво-реагувальну частину особистості, яка відіграє важливу роль у підтримці спільноти на певному рівні функціонування. Адже досить часто можна спостерігати за тим, коли відбуваються певні зміни у світі і щось загрожує цілісності спільноти, як реагує в такій ситуації представник цієї спільноти, навіть якщо він до настання певних подій не відносив себе до цієї спільноти» [1, 142].

Дослідники відзначають, що на нинішньому етапі громадянська ідентичність є основою формування національної солідарності. Національна солідарність українців є фундаментом змін в українському суспільстві, що відповідає демократичним цінностям Європейського Союзу та сучасному соціальному ідеалу. Національна солідарність здатна зцементувати українське суспільство не лише для відсічі ворогу, а й відбудови України та її руху до європейської спільноти. Важливою характеристикою національної солідарності є її емоційна складова, яка несе посил єднання, згуртованості, прояву спільних емоцій (любові, ненависті, емпатії тощо). Національна солідарність обумовлена прагненням народу, нації зберегти себе, власну культуру, мову, віру та ін. [12, 149].

У культурологічному вимірі поняття культурної стійкості виходить за межі лише збереження спадщини, оскільки тут насамперед йдеться про активну здатність культури до самооновлення, рефлексії та продуктивної взаємодії з іншими культурними системами. Культурна стійкість має кілька ключових аспектів, серед яких варто виокремити *ідентифікаційний* для забезпечення тяглості національної або локальної ідентичності через культурну пам'ять, мову, символіку, звичаї; *смысловий*, що покликаний сприяти збереженню здатності культури продукувати сенси, які є зрозумілими й значущими для спільноти у критичні періоди (війна, криза); *інституційний*, яким передбачається існування активних культурних і громадських структур, що здійснюють підтримку, розвиток і поширення культурних практик; *адаптаційний*, що передбачає здатність культури до інновацій,

цифровізації, трансформації, не втрачаючи своєї автентичності.

У контексті війни, глобалізаційного тиску та деструктивних інформаційних кампаній культурна стійкість стає також стратегічним ресурсом національного самозбереження, сприяючи при цьому соціальній згуртованості, формуванню колективного спротиву й збереженню національної ідентичності. На переконання дослідників, криза ідентичності, що констатується сучасними соціальними науками, пов'язана з парадигмальним перезавантаженням антропологічних та соціальних теорій людини, якісними змінами в онтології її існування, розуміння, активності, самовираження [6, 54]. «Втрата культурної автентичності є одним із основних питань, яке найчастіше викликає стурбованість у зв'язку з глобалізацією» [7].

Відтак культурна стійкість породжує більшу здатність суспільства зберігати й переосмислювати цінності, традиції, символи і форми культурної діяльності в умовах кризи. Її розвиток можливий лише за умови участі активного громадянського середовища, зокрема культурних ініціатив, локальних центрів, волонтерських організацій, освітніх платформ та ін. Відповідно інститути громадянського суспільства створюють культурну інфраструктуру, яка є відкритою, інклюзивною, гнучкою до змін. Тобто вони не лише відтворюють культурні набути, але й ініціюють процеси інноваційної культурної мобілізації (різні культурні проєкти, експозиції, цифрові архіви, перформативні акції тощо). За твердженням М. Песені, такий «культурний активізм та мережа організацій громадянського суспільства створили паралельні структури для заповнення прогалини, утвореної некомпетентною державою. Активна участь цих груп визначила те, що стане моделлю культурної політики для України на довгі роки. <...> Безпрецедентний рівень культурного виробництва та культурного активізму протягом останніх років сприяв ширшим суспільним трансформаціям в Україні в кількох сферах. Зокрема, перехід країни до громадянської ідентичності, заснованої на спільних цінностях, виграв від зусиль її креативного класу щодо сприяння плюралістичному та інклюзивному культурному простору» [15].

Крім того, важливу роль тут відіграють освітньо-громадянські ініціативи, спрямовані на формування критичного мислення та національної свідомості в молоді. Зокрема,

сюди відноситься реалізація міждисциплінарних програми, що поєднують культуру, історію, та інші напрями. Інститути громадянського суспільства також стають центрами репрезентації історичної пам'яті, де формуються альтернативні наративи національної ідентичності, ініціативи зі збереження культурної спадщини, повернення заборонених імен, поширення культурних практик, які сприятимуть деколонізації культурного і публічного простору, що підсилюватиме здатність суспільства до саморефлексії, виступаючи водночас інструментами емоційного та символічного об'єднання та соціальної згуртованості.

Таким чином, культурна стійкість та національна ідентичність у сучасному українському суспільстві взаємно підживлюють одна одну: сильна ідентичність сприяє стійкості, а пережитий досвід кризи і відновлення трансформує національну ідентичність, роблячи її глибшою та більш усвідомленою.

Наукова новизна полягає в теоретичному узагальненні та визначенні культурної стійкості як динамічної здатності суспільства відтворювати й трансформувати ідентичність у відповідь на кризові явища. Уперше проаналізовано роль сучасних громадянських інституцій як посередників між національним культурним наративом та локальними практиками з утвердження національної ідентичності та висвітлено їхню здатність продукувати нові символічні сенси, активізовувати соціальну згуртованість і впливати на публічний простір.

Висновки. У результаті проведеного дослідження було встановлено, що інститути громадянського суспільства відіграють ключову роль у процесі формування культурної стійкості та збереження національної ідентичності, особливо в умовах соціополітичної нестабільності, воєнних конфліктів і гібридних інформаційних загроз. Громадянське суспільство не лише підтримує культурне життя на локальному рівні, а й створює умови для інституційної тяглості, смислової орієнтації та громадянської мобілізації.

Інститути недержавного сектору — культурні центри, освітньо-просвітницькі ініціативи, волонтерські організації, діаспорні структури — активно впливають на трансформацію сучасного культурного простору. Вони сприяють збереженню нематеріальної спадщини, підтримці регіональних культурних традицій, активізації

локальних спільнот та просуванню української культурної репрезентації за кордоном. Особливо актуальним є їх внесок у розбудову символічного простору, переосмислення історичної пам'яті та деколонізацію наративів. У культурологічному вимірі культурна стійкість постає як багатовимірний феномен, що охоплює ідентифікаційні, етичні, комунікаційні та адаптаційні компоненти. Саме інститути громадянського суспільства стають простором перетину формальної культури, повсякденних практик і символічного опору, забезпечуючи культурну тяглість в умовах динамічних змін.

Отже, можна дійти таких узагальнюючих висновків: культурна стійкість є передумовою життєздатності нації та її здатності до самоорганізації в кризові моменти. Громадські інститути відіграють роль «культурних медіаторів», що забезпечують зв'язок між минулим і майбутнім, локальним і глобальним, традицією й інновацією. Підтримка та розвиток громадянських ініціатив у сфері культури має стати пріоритетом державної політики, орієнтованої на згуртування, зміцнення демократичних цінностей та збереження ідентичності.

Література

1. Вінков В. Ю. Безпекові аспекти розвитку ідентичності в умовах війни. *Проблеми політичної психології*. 2022. Вип. 12. С. 138–150. URL: <https://politpsy.org/index.php/popp/article/view/100/100> (дата звернення: травень 2025).
2. Волошина О. Резильєнтність соціальних систем в кризових станах. *Вісник Національного університету оборони України*. 2023. Вип. 4 (74). С. 39–45.
3. Денисюк Ж. З. Українська культурна ідентичність як основа національної стійкості та культурної політики. *Культурологічний альманах*. 2025. Вип. 1 (13). С. 309–315. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.35>.
4. Заїчко В. В. Національна ідентичність у контексті війни: герменевтичний аналіз символів, мови та пам'яті. *Культурологічний альманах*. 2024. Вип. 4 (12). С. 196–203.
5. Крисаченко В. С. 2024. Громадянське суспільство України та діаспора: культурно-освітні пріоритети збереження ідентичності. *Політичне життя*. (Лют. 2024). С. 127–132. DOI: <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2024.1.18>.
6. Мелякова Ю. В., Коваленко І. І., Кальницький Е. А. Акценти нової соціальності: спільнота, агентність, індивідуальні права. *Вісник Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого*. 2023. № 1 (56). С. 47–75.

7. Мороз О. В., Саволайнен І. П. Філософські аспекти глобалізації та їхній вплив на культурну ідентичність. *Вісник гуманітарних наук*. 2025. № (3-4). URL: <https://h-visnyk.com.ua/index.php/home/article/view/17> (дата звернення: травень 2025).

8. Пирожков С. І., Божок Є. В., Хамітов Н. В. Національна стійкість (резильєнтність) країни: стратегія і тактика випередження гібридних загроз. *Вісник Національної академії наук України*. 2021. № 8. С. 74–82.

9. Резнікова О. О. Національна стійкість в умовах мінливого безпекового середовища: монографія. Київ: НІСД, 2022. 532 с.

10. Русул О. В. Поняття «етнічна», «культурна ідентичність», «національний менталітет» у соціально-філософському дискурсі. *Вісник Дніпропетровського університету*. 2013. Т. 21. Вип. 23 (4). С. 244–50.

11. Хома Н. Резильєнтність України в умовах збройної агресії росії та підготовки до післявоєнної відбудови. Міжнародні відносини, суспільні комунікації та регіональні студії. 2024. № 2 (19). С. 287–307.

12. Шкільна І., Журба К. Формування громадянської ідентичності студентів як умови національної солідарності у воєнний час. *Advanced Linguistics*. 2023. Вип. 11. С. 146–153. DOI: 10.20535/2617-5339.2023.11.277983.

13. Федотова О. О., Галуха Л. Ю. Щодо формування української національної ідентичності під впливом історичних подій ХХ століття. *Вісник гуманітарних наук*. 2025. №(1). DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14065905>.

14. Юрчук О. Основні наукові підходи до вивчення феномену резильєнтності. *Психологія: реальність і перспективи: Збірник наукових праць РДГУ*. 2025. Вип. 24. С. 163–174.

15. Pesenti M. Cultural Revival and Social Transformation in Ukraine. URL: <https://www.chathamhouse.org/2020/11/cultural-revival-and-social-transformation-ukraine/01-introduction-0> (дата звернення: травень 2025).

References

1. Vinkov, V. Yu. (2022). Security aspects of identity development in wartime. *Problems of Political Psychology*, 12, 138–150. Retrieved from: <https://politpsy.org/index.php/popp/article/view/100/10> [in Ukrainian].

2. Voloshyna, O. (2023). Resilience of social systems in crisis situations. *Bulletin of the National Defence University of Ukraine*, 4(74), 39–45 [in Ukrainian].

3. Denysiuk, Zh. Z. (2025). Ukrainian cultural identity as the basis of national stability and cultural policy. *Culturological Almanac*, 1(13), 309–315. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.35> [in Ukrainian].

4. Zaichko, V. V. (2024). National identity in the context of war: a hermeneutic analysis of symbols, language and memory. *Culturological Almanac*, 4(12), 196–203 [in Ukrainian].

5. Krysachenko, V. S. (2024). Civil society of Ukraine and the diaspora: cultural and educational priorities for preserving identity. *Political Life*, February, 127–132. DOI: <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2024.1.18> [in Ukrainian].

6. Meliakova, Yu. V., Kovalenko, I. I., & Kalnytskyi, E. A. (2023). Accents of new sociality: community, agency, individual rights. *Bulletin of the Yaroslav the Wise National Law University*, 1(56), 47–75 [in Ukrainian].

7. Moroz, O. V., & Savolainen, I. P. (2025). Philosophical aspects of globalisation and its impact on cultural identity. *Bulletin of the Humanities*, 3–4. Retrieved from: <https://h-visnyk.com.ua/index.php/home/article/view/17> [in Ukrainian].

8. Pyrozhkov, S. I., Bozhok, Ye. V., & Khamitov, N. V. (2021). National stability (resilience) of the country: strategy and tactics of pre-empting hybrid threats. *Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine*, 8, 74–82 [in Ukrainian].

9. Reznikova, O. O. (2022). National stability in a changing security environment. *NISD* [in Ukrainian].

10. Rusul, O. V. (2013). The concepts of 'ethnic', 'cultural identity', 'national mentality' in socio-philosophical discourse. *Bulletin of Dnipropetrovsk University*, 21(23(4)), 244–250 [in Ukrainian].

11. Khoma, N. (2024). Resilience of Ukraine in the conditions of armed aggression of Russia and preparation for post-war reconstruction. *International Relations, Public Communications and Regional Studies*, 2(19), 287–307 [in Ukrainian].

12. Shkilna, I., & Zhurba, K. (2023). Formation of civic identity of students as a condition of national solidarity in wartime. *Advanced Linguistics*, 11, 146–153. DOI: 10.20535/2617-5339.2023.11.277983 [in Ukrainian].

13. Fedotova, O. O., & Halukha, L. Yu. (2025). On the formation of Ukrainian national identity under the influence of historical events of the 20th century. *Bulletin of Humanities*, 1. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14065905>. [in Ukrainian].

14. Yurchuk, O. (2025). Main scientific approaches to the study of the phenomenon of resilience. *Psychology: Reality and Prospects*, 24, 163–174 [in Ukrainian].

15. Pesenti, M. (2021, February 12). Cultural revival and social transformation in Ukraine. Chatham House. Retrieved from: <https://www.chathamhouse.org/2020/11/cultural-revival-and-social-transformation-ukraine/01-introduction-0> [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.05.2025

Отримано після доопрацювання 06.06.2025

Прийнято до друку 16.06.2025

Цитування:

Яцевський Я. В. Цифрові спільноти як середовище креативних соціокультурних практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 200–211.

Яцевський Ярослав Вікторович,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0004-8772-8906>
yaryat3@gmail.com

Yatsevskiy Ya. (2025). Digital Communities as an Environment for Creative Socio-Cultural Practices. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 200–211 [in Ukrainian].

ЦИФРОВІ СПІЛЬНОТИ ЯК СЕРЕДОВИЩЕ КРЕАТИВНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК

Мета статті – аналіз культурологічних аспектів формування та функціонування цифрових спільнот як середовища креативних соціокультурних практик. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні сукупності методів: культурологічного аналізу – для інтерпретації цифрових спільнот як феномену сучасної культури й осмислення їх впливу на формування нових культурних ідентичностей; описовий метод – при характеристиці прикладів цифрових креативних ініціатив в українському та міжнародному контекстах; метод аналізу кейсів – для аналізу конкретних проєктів; інтерпретативний підхід – у трактуванні культурних феноменів мемів, фан-творчості, DIY-рухів як способів вираження колективної ідентичності й спротиву. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає у здійсненні комплексного аналізу цифрових спільнот як середовища креативних соціокультурних практик у сучасному суспільстві, особливу увагу приділено креативним практикам, які набули нового сенсу під час повномасштабної війни, що дало змогу переосмислити творчу діяльність як форму громадянської активності, соціального впливу та культурного самовираження в умовах цифровізації. **Висновки.** Цифрові спільноти – це не просто інструменти комунікації, а потужні динамічні середовища, де відбувається активна креативна трансформація сучасної культури. Вони радикально переосмислюють традиційні уявлення про творчість, перетворюючи її з елітарної діяльності на доступний колективний процес. Цей феномен не лише сприяє демократизації творчості та формуванню нових культурних ідентичностей, а й постає каталізатором культурних інновацій та посилення соціальної згуртованості. В умовах сучасних викликів креативні соціокультурні практики в цифрових спільнотах стають важливим механізмом культурного опору, мобілізації та самозбереження нації, доводячи, що творчість може бути не лише естетичним актом, а й дієвим інструментом соціальних змін та консолідації перед обличчям загроз.

Ключові слова: цифрові спільноти, креативні практики, соціокультурна взаємодія, культура участі, колективна творчість.

Yatsevskiy Yaroslav, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Digital Communities as an Environment for Creative Socio-Cultural Practices

The purpose of the article is to analyse the cultural aspects of the formation and functioning of digital communities as an environment for creative socio-cultural practices. **The research methodology** is based on the use of a combination of methods: cultural analysis – to interpret digital communities as a phenomenon of contemporary culture and to understand their impact on the formation of new cultural identities; descriptive method – to characterise examples of digital creative initiatives in Ukrainian and international contexts; case study method – to analyse specific projects; interpretive approach – to interpret the cultural phenomena of memes, fan creativity, DIY movements as ways of expressing collective identity. **The scientific novelty** of the results obtained is a comprehensive analysis of digital communities as an environment for creative socio-cultural practices in modern society, with special attention paid to creative practices that have acquired a new meaning during a full-scale war, which has made it possible to rethink creative activity as a form of civic engagement, social influence and cultural expression in the context of digitalisation. **Conclusions.** Digital communities are not just communication tools, but powerful dynamic environments where active creative transformation of contemporary culture takes place. They radically rethink traditional ideas about creativity, turning it from an elitist activity into an accessible collective process. This phenomenon not only contributes to the democratisation of creativity and the formation of new cultural identities, but also acts as a catalyst for cultural innovation and social cohesion. In the face of modern challenges, creative socio-cultural practices in digital communities are becoming an important mechanism of cultural resistance, mobilisation,

and self-preservation of the nation, proving that creativity can be not only an aesthetic act but also an effective tool for social change and consolidation in the face of threats.

Keywords: digital communities, creative practices, socio-cultural interaction, culture of participation, collective creativity.

Актуальність теми дослідження. У сучасному світі цифрові технології трансформують не лише спосіб спілкування, але й форми культурної творчості. Соціальні мережі та онлайн-платформи стали благодатним ґрунтом для зародження та розвитку цифрових спільнот, які стають потужним середовищем для креативних соціокультурних практик. Це явище знаменує перехід від пасивного споживання контенту до активного створення та поширення культурних продуктів, демократизуючи творчість і збагачуючи сучасний культурний ландшафт. Творчий процес в умовах глобальної діджиталізації принципово змінюється: він стає відкритим, колективним, інтерактивним, доступним для широкого кола учасників. Водночас, цифрові спільноти відіграють дедалі вагомішу роль у формуванні нових культурних ідентичностей, практик взаємодії, механізмів соціальної мобілізації та символічного опору. Особливо актуальним це стає в умовах соціальних криз, збройних конфліктів чи пандемій, коли цифровий простір забезпечує не лише комунікацію, а й простір для консолідації, самоусвідомлення та творчого вираження.

Незважаючи на зростаючу кількість досліджень у сфері цифрової культури, саме культурологічний вимір функціонування цифрових спільнот, зокрема як осередків креативних практик, залишається недостатньо вивченим. Осмислення цих процесів є не лише науково актуальним, а й соціально значущим, сприяючи розумінню механізмів сучасної культурної динаміки, змін у моделі авторства, статусі творчості та еволюції культурних інституцій.

Аналіз досліджень і публікацій. З розвитком цифрових технологій предметом наукових досліджень стають цифрова культура, інтернет-спільноти тощо. Так, нову ідентичність інтернет-спільнот досліджує Д. Афанасьєв [1]; проблему поширення впливу інтернет-спільнот у суспільно-політичній сфері розглядає Ю. Кокарча [12]; інтернет-спільноти, що створюються у навчальному закладі, вивчає С. Катаєв [11]. Аналізуючи типи віртуальних спільнот у мережі Інтернет, А. Пелешин, Р. Кравець та Ю. Серов [21] досліджують принципи побудови моделі віртуальної спільноти на основі вебфоруму. Передумови, еволюцію і тенденції розвитку

інтернет-спільнот аналізують С. Федушко та ін. [30]. Праця С. Літвінової [16] присвячена стану опрацювання проблематики віртуальних спільнот у дослідженнях зарубіжних вчених.

Утім, соціокультурному контексту функціонування цифрових спільнот торкаються лише окремі науковці. Зокрема, Ю. Трач у праці «Соціокультурна взаємодія в інтернет-просторі» [29] досліджує особливості соціокультурної взаємодії в інтернет-спільнотах. Авторка дійшла висновку, що «інтернет-спільнота формує особливий соціокультурний простір, що істотно впливає на повсякденне життя. Комунікаційні процеси, які відбуваються в просторі мережевих спільнот, відображають специфіку і винятковість віртуальної комунікативної взаємодії» [29, 212].

Значну кількість праць як зарубіжних, так і вітчизняних науковців присвячено проблематиці мемів як феномену сучасної цифрової культури. Зокрема, Ж. Денисюк [9] проаналізувала сучасні комунікативні практики цифрового середовища з точки зору превалювання у їх структурі меметичності та меметичної комунікації. Класифікацію, структуру та функціонування інтернет-мемів у соціальних мережах, інтернет-середовищі розглядають О. Дзюбіна [10], О. Чернікова [31]. Інтернет-меми як феномен інформаційного суспільства, як складник медіареальності та інші питання досліджують Т. Пода [22], К. Сосєдко [27], Л. Чернявська і О. Кутова [32] та ін. Інтернет-меми українського походження в культуротворчій практиці сучасного суспільства аналізують О. Оленіна і Ю. Пігучіна [20]. Меми в умовах російсько-української війни стали предметом дослідження ряду науковців, зокрема, меми як важливу складову контенту ЗМІ під час війни досліджує І. Мудра [18], як засіб арттерапії в подоланні колективної травми війни – О. Вознесенська [4].

Отже, культурологічні аспекти формування та функціонування цифрових спільнот як середовища креативних соціокультурних практик не знайшли достатнього висвітлення у працях науковців, чим і обумовлено вибір теми статті.

Мета статті – аналіз культурологічних аспектів формування та функціонування цифрових спільнот як середовища креативних соціокультурних практик.

Виклад основного матеріалу. Креативні соціокультурні практики у цифровому просторі є багатограним феноменом, який переосмислює традиційні уявлення про творчість, її суб'єктів та об'єкти, роблячи акцент на колективності, інтерактивності та доступності. Специфіку їх функціонування можна описати за допомогою кількох ключових теоретичних концепцій. По-перше, це культура участі (Participatory Culture), розроблена Г. Дженкінсом [36], що наголошує на зміні ролі аудиторії, яка тепер є не пасивним реципієнтом, а активним учасником у створенні та поширенні контенту. Цифрові платформи дали змогу мільйонам людей не тільки споживати, але й творити, ділитися та взаємодіяти, що раніше було прерогативою обмеженого кола професіоналів. По-друге, концепція просумерства (Prosumerism), введена Е. Тоффлером у книзі «Третя хвиля» [40], стає особливо актуальною, оскільки описує явище, коли стираються межі між виробником (producer) і споживачем (consumer). У цифрових спільнотах кожен користувач потенційно є просумером: він не тільки споживає контент, створений іншими, але й сам стає його активним творцем, генеруючи нові ідеї, модифікуючи формати та поширюючи їх. Нарешті, по-третє, важливе значення має ідея колективного інтелекту (П. Леві [37]), або мудрості натовпу (Дж. Суровецькі [39]). Вона полягає в тому, що спільні зусилля багатьох людей, навіть якщо вони не є експертами в окремих сферах, можуть призвести до створення унікальних культурних продуктів та ефективних рішень. У цифрових спільнотах цей колективний інтелект проявляється у спільному написанні текстів (наприклад, вікіпедії), розробці програмного забезпечення з відкритим кодом (open source), або ж у створенні складних фанатських проєктів. Це підкреслює процесуальний характер креативності, яка виникає не у вакуумі, а саме у динамічній взаємодії членів спільноти, де ідеї обмінюються, вдосконалюються та розширюються.

Традиційно, креативні практики асоціювалися насамперед із професійною мистецькою діяльністю або діяльністю, що вимагала значної інституційної підтримки та ресурсів. Однак, у контексті цифрових спільнот, це розуміння значно розширюється. Тут креативні соціокультурні практики виходять далеко за межі класичних уявлень про мистецтво чи професійну творчість. Вони охоплюють будь-яку діяльність – як

аматорську, так і професійну – що передбачає створення, модифікацію або адаптацію культурного контенту, і що найважливіше, відбувається в інтерактивній взаємодії між членами спільноти. Це не просто акт індивідуальної творчості, а колективний процес, що розгортається у мережевому середовищі. Наприклад, коли тисячі користувачів соціальних мереж реагують на політичну подію, створюючи та поширюючи меми, вони не просто споживають контент, а активно беруть участь у колективному переосмисленні та рефлексії над реальністю. Кожен новий мем є модифікацією образу чи ідеї, додаючи нові смисли та контексти, і таким чином, перетворюючись на своєрідну форму народної творчості. Це показово проявилось в Україні під час повномасштабного вторгнення, коли меми стали не лише способом психологічної розрядки, а й потужним інструментом культурного опору та консолідації. Як зазначала І. Мудра, «меми, які публікують мас-медіа під час війни у 2022 році, мають на меті висміювання ворога та возвеличення українців, які стоять на захисті своєї землі» [18, 85]. Про українські меми під час повномасштабного вторгнення навіть вийшов документальний фільм «Битва мемів» (автор і продюсер Ірина Каблучко, реж. Христина Браславська). Автори досліджують використання смішних картинок разом з вченими України та світу й переосмислили роль мемів в українському опорі [2].

Цифрові спільноти породжують розмаїття креативних практик, серед яких варто виокремити: а) колаборативні проєкти та спільна творчість; б) крафтові рухи та DIY-культура (Do It Yourself); в) аматорські культурні ініціативи; г) феномен мемів та «вірусного» контенту. Залежно від конкретної форми креативних соціокультурних практик їх механізмами є: онлайн-інструменти для спільної роботи, обмін ідеями, взаємна критика, роль лідера/організатора; обмін ідеями, майстер-класи (відеоуроки), взаємодопомога, демонстрація готових робіт; онлайн-репетиції, спільне написання сценаріїв, пошук акторів/учасників, віртуальні вистави тощо. Розглянемо ці креативні практики докладніше.

І. *Колаборативні проєкти та спільна творчість.* Це стосується онлайн-гуртів, що створюють музику дистанційно, літературних спільнот, які разом пишуть твори, або фанатських спільнот (fan fiction, fan art), що доповнюють медіафраншизи власними

творами. Онлайн-інструменти та взаємна підтримка сприяють появі цих спільних творів. Як зазначає Лі Кромарті: «Як музикант, я можу почати свою сесію в студії в Нью-Йорку, а мої друзі на Західному узбережжі внесуть останні штрихи. Найчастіше все, що потрібно – це цифрова аудіостанція та доступ до інтернету, і ми готові до роботи» [33]. Він пропонує цифрову аудіо робочу станцію або DAW – програмне забезпечення, яке використовується для виробництва, запису, зведення та редагування музики.

Приклад онлайн-гурту в Україні, які створюють музику і пісні дистанційно – Bandi&Bagi – це дуетний проєкт двох хіп-хоп виконавців: Bandi з Тернополя й Bagi з Харківщини. Першу спільну пісню вони записали ще у 2022 році, яка одразу стала хітом. На початку жовтня 2024 року гурт випустив створену дистанційно пісню «Knushka», яка потрапила в плейлист «Промінь рекомендує». В інтерв'ю на Радіо Промінь один з учасників гурту Юрій (Bandi), поділився досвідом, як писати музику дистанційно, про роль соцмереж у просуванні молодих виконавців [24].

У соцмережах навіть створюються спеціальні сторінки, зокрема, сторінка у Facebook «Пошук музикантів», яка вже нараховує 6,2 тис. у групі [23], де зазначається: «Пошук музикантів – це група для творчих людей, для тих, кому набридло грати самому і шукає однодумців, для професіоналів та початківців, для тих, хто просто хоче долучитися до розвитку музики в Україні та за її межами. Пишіть свої оголошення, знаходьте однодумців та творіть» [23].

II. *Крафтові рухи та DIY-культура (Do It Yourself)*. Соціальні мережі стали платформами

для обміну досвідом та демонстрації робіт між майстрами рукоділля, дизайнерами та ін. Спільноти в'язальниць, швачок, дизайнерів діляться ідеями, проводять віртуальні майстер-класи, створюючи нове колективне знання та естетичні стандарти. Наприклад, віртуальні майстер-класи в Instagram Ірини Антонюк щодо пошиття одягу (atelier_iryna_antonyuk/). Клуб ДАН (dah-club.com) створений у 2017 році для спілкування дизайнерів і декораторів інтер'єру, обміну досвідом і підтримки одне одного в професійному середовищі.

III. *Аматорські культурні ініціативи*. Цифрові спільноти дозволяють організовувати онлайн-театральні гуртки, віртуальні хори, поетичні читання, де учасники з різних куточків світу можуть реалізувати свої творчі амбіції без прив'язки до фізичного простору чи професійних інституцій. Наприклад, увагу української мистецької спільноти під час пандемії COVID-19 привернув новий мистецький проєкт, створений подвижниками хорової справи Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя – «Віртуальний хор в Україні» (Virtual choir in Ukraine) (засновник – Олена Слободиська), зафіксований як рекорд в «Книзі Рекордів України» (у червні 2020 р. відбувся запис твору «Не стій, вербо») [19] (рис. 1). У листопаді 2020 року, у межах цього самого експериментального проєкту, організатори здійснили новий відеозапис, у якому взяли участь 200 українців з 6 країн: була виконана пісня Т. Петриненка «Україна» в аранжуванні Ігоря Слободиського [19]. Віртуальний хор – це пошук нових форм взаємодії з метою підтримки та розвитку хорового мистецтва в Україні.

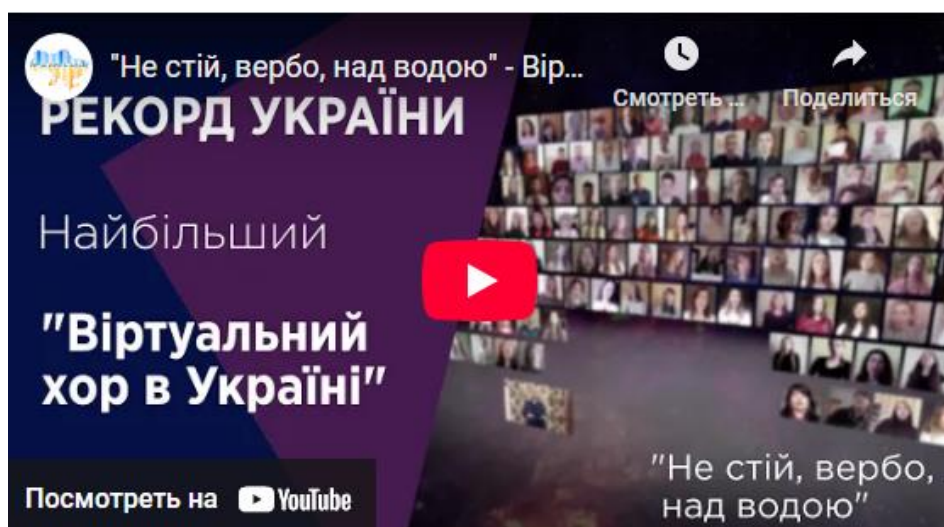


Рис. 1. Віртуальний хор в Україні [19].

Сьогодні діє багато онлайн-театральних гуртків, які пропонують різноманітні програми для дітей та дорослих. Наприклад, гурток «Libertas», який проводить онлайн-заняття з акторської майстерності та розвитку творчих здібностей [38]. Також є інші онлайн-гуртки, які можна знайти через пошук в інтернеті, наприклад, на платформах, які пропонують онлайн-курси з акторської майстерності.

IV. *Феномен мемів та «вірусного» контенту.* Мемі є показовим прикладом колективної, децентралізованої креативності. Вони постійно трансформуються, адаптуються, набувають нових смислів завдяки активній участі тисяч користувачів, створюючи спільне гумористичне чи критичне поле. Мемі є однією з невіддільних частин інтернет-культури. Термін «мем» було вперше запропоновано Річардом Доукінзом у 1976 році у книзі «Егоїстичний ген». За теорією Доукінза, метою мемів є поширення культурної інформації, за аналогією з тим як гени переносять генетичну інформацію [22, 117]. Мемі як носії культурної інформації використовують як спосіб навчання, соціалізації, прикладу застосування специфічної культурної інформації тощо.

Особливо популярними стали мемі, що використовують українську мову та культурні символи, а також ті, що іронізують над ситуацією та демонструють незламність духу українців. Зокрема, мемі про героїчний спротив: «доброго вечора, ми з України», «руській військовий корабель», півник з Бородянки [15] та ін.; мемі про зброю: «Хаймарси», «Джавеліни», Чорнобаївка, лендліз, «Байрактари» [15]. Так, одним із перших мемів, який став символом українського опору на початку вторгнення, була фраза «Доброго вечора, ми з України!», яку промовив вокаліст гурту DakhDaBrakha Марк Галаневич, і яка вперше завірусилася у TikTok ще у жовтні 2021 року завдяки треку PROBASS та HARDI. Утім, справжньої популярності ця фраза набула після початку повномасштабного російського вторгнення, а регулярне використання цього привітання головою Миколаївської ОДА Віталієм Кімом у його зверненнях ще більше закріпило її в масовій культурі [7]. Трек став символом незламності, а люди почали використовувати цю фразу як привітання під час зустрічі. Наразі у синглу на YouTube понад 17 млн переглядів, а у TikTok із цим звуком зняли 832 тисячі відео.[15].

«Чорнобаївка» – один із найзнаковіших мемів війни, що з'явився через систематичні поразки російської армії в селищі Чорнобаївка

на Херсонщині, як символ бездарності російського командування. Фрази «Хлопці, а що там у Чорнобаївці?», «Російська армія обожає Чорнобаївку» та «Ювілейне знищення ворога» заповнили соцмережі, а кількість розгромів ворога у цьому місці стала приводом для мемів із відліком «серій» ударів [7]. Інший найвідоміший мем – «Байрактар». Він пов'язаний із турецькими безпілотниками Bayraktar TB2, які знищували ворожу техніку на початку війни. Популярності мемові додала пісня «Байрактар», створена українськими військовими та швидко поширена в соцмережах. Її мотив і текст стали символом знищення російської армії за допомогою сучасних технологій. Мем активно використовувався в інтернеті – від карикатур і відео до футболок та навіть наліпок на зброю [7]. Досить активно створювалися й інші музичні мемі, наприклад, «Ой у лузі червона калина» Kalush Orchestra та ін.

Одними із популярних мемів, що з'явилися під час війни, були мовні мемі, зокрема «паляниця – полуниця», що ґрунтується на характерній для української мови вимові цього слова, яку важко правильно вимовити росіянам. Війна зробила це слово своєрідним «паролем», що допомагав виявляти ворожих диверсантів [7]. Мемами стали також мовні неологізми українців: «могилізація», «бавовна», «мопеди» та ін. [15]. Зокрема, мем «бавовна» з'явився як автоматичний переклад російського слова «хлопки», якими росіяни називають вибухи; або «мопеди» – про дрони іранського виробництва «шахед», які використовує росія, оскільки вони звучать, як старий мопед [15]. Неабиякої популярності набув і Пес Патрон – відео з його участю набирали мільйони переглядів, а після створення пісні від групи Karta Svitа про нього його популярність ще більше зросла. Сьогодні Патрон став одним із символів України: він відвідує міжнародні зустрічі, допомагає дітям справлятися зі стресом і навіть отримав державні нагороди [7] (рис. 2).

Отже, розвиток креативних практик у цифрових спільнотах є не просто технологічною новинкою, а явищем, що має глибоке культурологічне значення і суттєво впливає на сучасну культуру. Ці практики не лише змінюють способи творення, але й трансформують ідентичності, переформатовують культурні інституції та посилюють соціальну згуртованість. Зокрема, цифрові інструменти та платформи значно знижують «порог входу» у креативну діяльність. Якщо раніше для реалізації

багатьох творчих задумів були потрібні дорогі інструменти, спеціалізовані знання чи впливові зв'язки у світі мистецтва, то тепер, маючи смартфон та доступ до інтернету, кожен може створювати та поширювати контент. Наприклад, музикант-аматор може записати пісню за допомогою простого обладнання, обробити її у безкоштовному редакторі, а потім поширити через TikTok чи

YouTube, отримавши мільйони переглядів та фідбек від аудиторії. Студент-кінематографіст може зняти короткометражний фільм на телефон, змонтувати його та завантажити на Vimeo, знайшовши свою аудиторію та навіть визнання на онлайн-фестивалях. Ця доступність стимулює вибух креативності «знизу», створюючи безпрецедентне розмаїття «культурних голосів».



Рис. 2. Мемі під час повномасштабної російсько-української війни [7].

Наприклад, за останні кілька років TikTok доволі суттєво вплинув на музичну індустрію. Згідно зі Звітом TikTok & Luminate, 84% пісень, які потрапили до чарту Billboard Global-200 у 2024 році, стали вірусними у додатку до того, як потрапили до чарту, і що залученість до музики в TikTok тісно пов'язана з обсягами потокового мовлення в інших місцях [35]. TikTok сприяв сходженню до слави багатьох мало відомих музикантів – від Натана Еванса та Кеті Грегсон-Маклеод до Олівії Родріго та Доджі Кет [35]. Зокрема, саме завдяки TikTok дізналися про шотландського музиканта Натана Еванса після того, як він опублікував відео, де співає морські пісні. Співачка і авторка пісень Кеті Грегсон-Мейкод, яка народилася в Інвернесі, підписала контракт на запис після того, як її трек Complex став вірусним у додатку [35]. TikTok навіть оголосив про глобальний запуск платформи TikTok for Artists – нового інструменту для музикантів, який надає детальну аналітику та інсайти для розвитку кар'єри та взаємодії з аудиторією на платформі [8]. Британський артист Джордан Адетунджі, що має 640 тис. підписників у TikTok, зазначив: «TikTok for Artists – це революція. Я отримую багато інформації про свою музику, підписників та те, як вони використовують мої

пісні у своїх постах. Чудово, що моя команда також має доступ до цих даних для планування кампаній» [8].

Інший приклад – фільм «Слабо?», відзнятий на телефон хлопцями на вулицях рідного міста Рівне і виставлений на YouTube, менше ніж за день набрав понад 8 тис. переглядів у мережі [26]. На відміну від YouTube, Vimeo орієнтований на вузьку аудиторію професійних творців контенту, таких як кінематографісти, аніматори та відеопрофесіонали [41]. Vimeo – це універсальне відеорішення з понад 260 мільйонами користувачів та 350 тисячами нових відео, місія якого – забезпечити професійну якість відео для всіх [34].

Креативні практики в цифрових спільнотах активно впливають на формування нових культурних ідентичностей. Якщо традиційно ідентичність особистості формувалася значною мірою через споживання культурних продуктів (наприклад, «я – шанувальник класичної музики»), то тепер вона все частіше конструюється через спільне творення. Індивід набуває нової соціальної ролі – «творця» або «просумера», що додає нові виміри до його самоусвідомлення та соціального статусу. Наприклад, учасник онлайн-спільноти, що

займається створенням fan fiction, не просто читає чужі твори, а сам пише, отримує відгуки, вдосконалює свої навички. Це не лише хобі, а й частина його ідентичності, що визначається його роллю в цій креативній спільноті. Він може відчувати себе письменником, художником, музикантом, навіть якщо його діяльність не є професійною, але вона визнається та цінується всередині його цифрової спільноти. Це формує самооцінку та приналежність до певної творчої групи.

Цифрові спільноти є каталізаторами культурного обміну та інновацій. Завдяки глобальній мережі, ідеї, навички та експерименти можуть швидко поширюватися по всьому світу. Це прискорює гібридизацію культурних форм, даючи змогу елементам різних культур поєднуватися та створювати щось абсолютно нове. До прикладу, музичний жанр, що зародився в одній країні, може бути швидко підхоплений та інтерпретований музикантами з інших культур, поєднуючись з місцевими традиціями та створюючи унікальні ф'южн-стилі. Кулінарні блогери з різних континентів обмінюються рецептами та техніками, створюючи нові гастрономічні тренди. Це призводить до постійної динаміки культурного розвитку та появи несподіваних, інноваційних форм творчості. Так, кулінарні блоги стали невіддільною частиною повсякденного життя. Інтернет-користувачі шукають натхнення для приготування нових страв, вивчають рецепти і вчать готувати як професіонали, просто дотримуючись порад експертів в Instagram, YouTube або TikTok. Україна, з її багатою гастрономічною культурою і традиціями, подарувала світові безліч талановитих фудблогерів [25], які створюють контент, пов'язаний з кулінарією, та діляться ним через свої онлайн-майданчики (блоги, канали на YouTube, сторінки в соціальних мережах). Вони діляться рецептами, порадами, власним кулінарним досвідом та іншими цікавими моментами, пов'язаними з їжею. Відомими українськими кулінарними блогерами є: Євген Клопотенко (klopotenko.com/), український шеф-кухар, переможець кулінарного шоу «МастерШеф», власник гастрономічної компанії, який активно пропагує українську кухню; Ірина Шотурма (@yummy_foodblog) – одна з наймолодших і найталановитіших українських фудблогерів, яка вийшла на міжнародну арену; Олена Прохорчук – веде кулінарний блог «Lovekitchen.me» (lovekitchen.me/), позиціює себе як кулінарного естета та перфекціоніста; Ольга Мончук – не лише

журналістка, а й веде блог «Кулінарні варіації вар'ятки» (olvenkylinar.blogspot.com), ділиться власними експериментами та ідеями; Вікторія Попін – веде блог «Picante Cooking» (picantecooking.com/uk/) та багато інших блогерів, які також активно діляться власним досвідом і кулінарними рецептами, заохочують до творчості.

Розвиток креативних практик у цифрових спільнотах також кидає виклик традиційним інституціям культури – музеям, галереям, видавництвам, театрам, кіностудіям. Ці інституції, які раніше були основними «фільтрами» та «кураторами» культурного виробництва, тепер стикаються з децентралізацією. Адже художники та фотографи можуть створювати власні віртуальні галереї в Instagram чи на Patreon (онлайн-платформа, яка дозволяє контент-кріейторам – творцям контенту – отримувати регулярну фінансову підтримку від своїх прихильників, так званих «патронів»), без потреби в фізичних виставкових просторах. Як відомі митці, так і початківці можуть виставляти свої роботи в онлайн-галереях. Наприклад, найвідоміший український художник, «патріарх авангарду» Іван Марчук, засновник унікального стилю «пльонтанізм», автор близько 5 000 робіт, понад 150 монографічних та 50 колективних виставок [14], відкрив віртуальні виставки власних картин – «Погляд у Безмежність», «Біла Планета I» та «Біла Планета II» [13] (рис. 3).

Письменники самостійно видають свої твори на онлайн-платформах, таких, як Amazon Kindle Direct Publishing (KDP), Smashwords, Wattpad та ін., минаючи традиційні видавництва. В Україні з'явилася перша онлайн-платформа «ЛІТОТА» для письменників-початківців, де автори можуть публікувати свої твори, отримувати конструктивний фідбек та ділитися думками про тексти один одного. Спільноту «ЛІТОТА» творці проєкту називають ««вільним простором для творчості», у якому усі автори мають однакові можливості бути почутими – незалежно від їхнього досвіду письма, популярності в літературному середовищі, статі, статусу чи мови текстів» [3].

Ці інновації змушують традиційні інституції адаптуватися: вони або шукають нові форми співпраці з цифровими спільнотами (наприклад, проводячи онлайн-конкурси, залучаючи «цифрових» авторів), або ж стикаються з конкуренцією за увагу та таланти. Це призводить до децентралізації

культурного виробництва та перерозподілу

впливу.

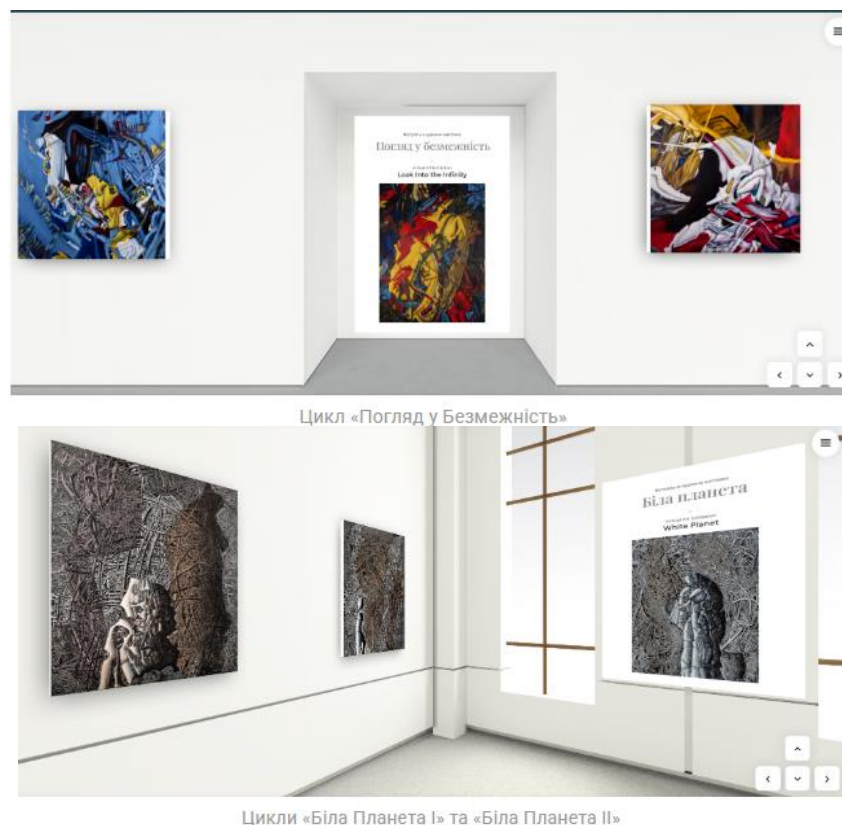


Рис. 3. Віртуальні виставки картин Івана Марчука [13].

Нарешті, спільна творча діяльність у цифрових спільнотах сприяє формуванню міцного відчуття спільності, приналежності та взаємної підтримки. Коли люди об'єднуються для створення чогось разом, вони не лише обмінюються ідеями, а й вибудовують соціальні зв'язки, що можуть виходити за межі віртуального простору. Волонтерські спільноти в Україні, які об'єднуються онлайн для створення маскувальних сіток, дронів, або збору гуманітарної допомоги, демонструють не тільки креативність у вирішенні проблем, а й потужний рівень соціальної згуртованості. Учасники таких груп відчувають свою цінність, належність до важливої справи, отримують емоційну підтримку, що посилює їхню колективну ідентичність та соціальний капітал.

Особливо значна кількість волонтерських спільнот з'явилася в Україні під час повномасштабного російського вторгнення. Зокрема, у Києві функціонують волонтерські ініціативи, які об'єднують охочих допомогти українським захисникам та організовують плетіння маскувальних сіток і костюмів «кікімори»: волонтерська організація «Печерські котики»; волонтерські групи «ЛАД»; «Мармелад»; «Вежа над Дніпром»;

«Оболонські павучки»; «Об'єднання волонтерів»; ГО «Афіна-Україна» та ін. Одна з найбільших волонтерських спільнот з плетіння маскувальних сіток в Україні – БО «Фонд суспільної допомоги» (Київ) [6]. З метою посилення волонтерського руху між Міністерством молоді та спорту України, Представництвом Дитячого фонду ООН (ЮНІСЕФ) в Україні та громадською організацією «Українська Волонтерська Служба» підписано Меморандум про взаєморозуміння, відповідно до якого діє Національна Волонтерська Платформа, мета якої – популяризація волонтерства та підвищення культури волонтерства серед молоді [5]. Волонтерська платформа (platforma.volunteer.country/) – онлайн-ресурс, який поєднує волонтерів та ініціативи для їхнього підсилення та розвитку. Вже станом на березень 2024 року у рамках діяльності Національної Волонтерської Платформи зареєстровано понад 2060 волонтерських можливостей, до яких долучається молодь; близько 84 800 людей зареєстровано на волонтерські ініціативи, понад 852 тис. молодих людей охоплено промоцією Платформи [5].

З початком повномасштабного російського вторгнення в Україну волонтери спільно з Офісом Президента та урядом запустили офіційну платформу гуманітарної допомоги для українців «СпівДія» (spivdiia.org.ua/). Це майданчик для координації між різними волонтерськими фондами та організаціями, а також державними установами з метою допомоги людям, які найбільше цього потребують [28]. Також з початку російсько-української війни виникло і активізувалося багато волонтерських спільнот і благодійних фондів зі збору коштів для ЗСУ, гуманітарної допомоги постраждалим від війни – одягу, продуктів харчування та інших необхідних речей: Фонд «Повернись живим» (<https://savelife.in.ua/>) (діє з 2014 року); Благодійний фонд Сергія Притули (prytulafoundation.org/) (діє з 2020 року); Благодійна платформа UNITED24 (<https://u24.gov.ua/uk>) (створена у лютому 2022 року, засновник – Президент України), Волонтерська спільнота «Армія SOS» (armysos.com.ua/uk/) (діє з 2014 року); Фонд tech-спільноти КОЛО (koloua.com/) (діє з 2013 року); Спільнота волонтерів Nova Ukraine (novaukraine.org/) (діє з 2014 року) та ін. [17].

Отже, культурологічне значення та вплив креативних практик цифрових спільнот полягає в демократизації творчості; формуванні нових культурних ідентичностей; сприянні культурному обміну та інноваціям; трансформації інституцій культури; соціальна згуртованість.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у здійсненні комплексного аналізу цифрових спільнот як середовища креативних соціокультурних практик у сучасному суспільстві. У статті не лише систематизовано форми колективної творчості (колаборативні проекти, DIY-культура, фан-контент, мемтворчість тощо), а й осмислено їх у світлі ключових теоретичних концепцій – культури участі (Г. Дженкінс), просумерства (Е. Тоффлер), колективного інтелекту (П. Леві). Особливу увагу приділено українському контексту, зокрема креативним практикам, які набули нового сенсу під час повномасштабної війни, ставши інструментом культурного спротиву, мобілізації та соціальної згуртованості. Такий підхід дав змогу переосмислити творчу діяльність як форму громадянської активності, соціального впливу та культурного самовираження в умовах цифровізації.

Висновки. Цифрові спільноти – це не просто інструменти комунікації, а потужні

динамічні середовища, де відбувається активна креативна трансформація сучасної культури. Вони радикально переосмислюють традиційні уявлення про творчість, перетворюючи її з елітарної діяльності на доступний колективний процес. Цей феномен не лише сприяє демократизації творчості та формуванню нових культурних ідентичностей, а й постає каталізатором культурних інновацій та посилення соціальної згуртованості.

В умовах сучасних викликів, зокрема в українському контексті, креативні соціокультурні практики в цифрових спільнотах набувають додаткового виміру. Вони стають важливим механізмом культурного опору, мобілізації та самозбереження нації, доводячи, що творчість може бути не лише естетичним актом, а й дієвим інструментом соціальних змін та консолідації перед обличчям загроз. Вивчення цих практик є ключовим для розуміння сучасної культури та її майбутнього.

Глибоке культурологічне осмислення феномену креативних соціокультурних практик у цифрових спільнотах відкриває ряд перспективних напрямів для подальших наукових розвідок. Зокрема, актуальними є, зокрема: 1) дослідження трансформації авторства та інтелектуальної власності в умовах колективної та колаборативної цифрової творчості, а також культурологічний аналіз правових та етичних викликів, що виникають у цьому контексті; 2) вивчення впливу штучного інтелекту на креативні практики в цифрових спільнотах; 3) аналіз гібридизації культурних практик, що виникають на перетині онлайн- та офлайн-середовищ, зокрема з'ясування того, як віртуальні спільноти ініціюють та реалізують культурні проекти у фізичному світі; 4) дослідження ролі цифрових спільнот у формуванні культурної пам'яті в умовах війни та постконфліктної трансформації, з акцентом на механізмах збереження національної ідентичності та переосмислення історичного досвіду. Ці напрями дадуть змогу поглибити розуміння складних взаємозв'язків між цифровими технологіями, культурою та суспільством у XXI столітті.

Література

1. Афанасьєв Д. М. Нова ідентичність інтернет-спільнот. *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. 2013. Вип. 29. С. 15–18.
2. Большакова А. Вийшов трейлер документального фільму «Битва мемів» про

український гумор під час війни. *Українська правда. Життя*. 2024, 22 листоп. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/vyshov-treyler-filmu-pro-ukrajinski-memi-bitva-memiv-305010/> (дата звернення: 15.02.2025).

3. В Україні з'явилася онлайн-спільнота для письменників-початківців. *Читомо*. 2019, 25 черв. URL: <https://chytomo.com/v-ukraini-z-iavylasia-literaturna-onlajnsplnota-dlia-pysmennykiv-pochatkivtsiv/> (дата звернення: 10.12.2024).

4. Вознесенська О. Мемі як засіб арттерапії в подоланні колективної травми війни. *Простір арттерапії*. 2022. Вип. 2 (32). С. 5–29.

5. Волонтерська платформа – онлайн-ресурс, який поєднує волонтерів та ініціативи для їхнього підсилення та розвитку. *Київська ОБА*. 2024, 18 берез. URL: <https://koda.gov.ua/volonterska-platforma-onlajn-resurs-yakuj-poyednuye-volonterv-ta-inicziatyvy-dlya-yih-nogo-pidsylennya-ta-rozvytku/> (дата звернення: 25.11.2024).

6. Волонтерські ініціативи з плетіння маскувальних сіток для захисників. *Офіційний портал Києва*. URL: https://kyivcity.gov.ua/bezpeka_ta_pravoporiadok/volonterski_initsiativi_z_pletinnya_maskuvalnikh_sitok_dlya_zakhisnikiv/ (дата звернення: 15.03.2025).

7. Гайдаржи В. Найвідоміші мемі, створені під час повномасштабного вторгнення: як українці кепкують з хаосу навколо них. *Махала*. 2025, 24 лют. URL: <https://mahala.com.ua/viyna/nayvidomishi-memy-stvoreni-pid-chas-povnomasshtabnoho-vtorhnennia-ia-ukraintsi-kepkuut-z-khaosu-navkolo-nykh/> (дата звернення: 30.01.2025).

8. Гора Д. TikTok запускає платформу TikTok for Artists для музикантів. *Double.news*. 2025, 03 черв. URL: <https://double.news/2025/06/03/tiktok-zapuskaye-platformu-tiktok-for-artists-dlya-muzykantiv/> (дата звернення: 05.05.2025).

9. Денисюк Ж. З. Меметичність комунікативних практик в умовах розвитку цифрового інформаційного простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 13–19.

10. Дзюбіна О. Класифікація, структура та функціонування Інтернет-мемів в соціальних мережах Twitter та Facebook. *Молодий Вчений*. 2016. № 2. С. 375–379.

11. Катаєв С. Інтернет-спільноти як колективи нового типу. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2019: Освіта як чинник формування креативних компетентностей в умовах цифрового суспільства. С. 53–55.

12. Кокарча Ю. А. Інтернет-спільноти в системі суспільно-політичних відносин. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 22*. 2014. Спец. вип. С. 451–456.

13. Косова О. Іван Марчук відкрив віртуальні виставки власних картин. *Вечірній Київ*. 2022, 09 лют. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/61188/> (дата звернення: 20.03.2025).

14. Котубей-Геруцька О. «Люди дивляться, а художник бачить». Який він, унікальний стиль українського генія Івана Марчука. *Суспільне*.

Культура. 2022, 12 трав. URL: <https://suspilne.media/culture/238213-ludi-divlatsa-a-hudoznik-bacit-akij-vin-unikalnij-stil-ukrainskogo-genia-ivana-marcuka/> (дата звернення: 20.03.2025).

15. Котубей-Геруцька О., Морі Є. Доброго вечора everybody, цей день настав: ми підготували підбірку головних мемів 2022 року. *Суспільне. Культура*. 2023, 04 січ. URL: <https://suspilne.media/culture/348110-dobrogo-vecora-everybody-cej-den-nastav-mi-pidgotuvali-pidbirku-golovnih-memiv-2022-roku/> (дата звернення: 20.03.2025).

16. Літвінова С. Г. Віртуальні спільноти у дослідженнях зарубіжних вчених. *Інформаційні технології і засоби навчання*: ел. наук. видання. 2012. № 5 (31). URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/732/1/Statija-05-2012.pdf> (дата звернення: 10.12.2024).

17. Мележик Т. Українські волонтери та фонди, які найбільше допомагають країні під час війни. *TCH*. 2022, 25 жовт. URL: <https://tsn.ua/ukrayina/top-volonterv-ta-fondiv-yaki-zaluchili-naybilshe-groshey-dlya-shvidshoyi-peremogi-ukrayini-2181787.html> (дата звернення: 20.02.2025).

18. Мудра І. Мемі як важлива складова контенту ЗМІ під час війни: мета, функції та теми. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»: журналістика*. 2023. № 2 (6). С. 81–88.

19. Новації сьогодення: Український віртуальний хор. *Ніжинський держуніверситет ім. М. Гоголя*. 2020. URL: <http://www.ndu.edu.ua/index.php/ua/novini-fakultetu-cultura/item/3466-novatsii-sohodennia-ukrainskyi-virtualnyi-khor> (дата звернення: 25.04.2025).

20. Оленіна О., Пігучіна Ю. Інтернет-мемі українського походження в культуротворчій практиці сучасного суспільства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 77–81.

21. Пелешин А. М., Кравець Р. Б., Серов Ю. О. Аналіз існуючих типів віртуальних спільнот у мережі інтернет та побудова моделі віртуальної спільноти на основі веб-форуму. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2011. № 699. С. 212–221.

22. Пода Т. Інтернет-мемі як феномен інформаційного суспільства. *Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія*. 2017. № 1 (25). С. 117–120.

23. Пошук музикантів. *Сторінка у Facebook*. 2025. URL: <https://www.facebook.com/groups/1844892099138389/?locale> (дата звернення: 05.05.2025).

24. Промінь рекомендує: Bandi&Bagi з треком «Knushka». *Радіо Промінь*. 2024, 25 жовт. URL: <https://ukr.radio/news.html?newsID=105636> (дата звернення: 25.11.2024).

25. Рейтинг фудблогерів України: хто надиhaє на кулінарні шедеври. *Дзеркало тижня*. 2025, 29 січ. URL: <https://zn.ua/ukr/novosti-kompaniy/rejtin-h-fudbloheriv-ukrajini-khto-nadikhaje-na-kulinar-ni-shedevri.html> (дата звернення: 15.04.2025).

26. Рівненська молодь презентувала фільм, знятий на телефон. *Рівне 1*. 2020, 03 лют. URL:

<https://rivne1.tv/news/rivnenska-molod-prezentovala-film-znyatiy-na-telefon> (дата звернення: 10.02.2025).

27. Соседко К. Інтернет-мем як інтелектуальний продукт колективної творчості інтернет-користувачів. *Інтегровані комунікації*. 2019. Вип. 8. С. 117–122.

28. СпівДія: в Україні створили офіційну платформу гуманітарної допомоги. *Українська правда. Життя*. 2022, 14 берез. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2022/03/14/247810/> (дата звернення: 25.09.2024).

29. Трач Ю. В. Соціокультурна взаємодія в інтернет-просторі. *Питання культурології*. 2017. Вип. 33. С. 206–213.

30. Федушко С. С., Лукашенко Т. В., Храбуст С. А. Передумови, еволюцію і тенденції розвитку інтернет-спільнот на сучасному етапі. *Фінансовий простір*. 2018. № 4. С. 8–15.

31. Чернікова О. І. Вербальний, невербальний та комплексний мему: класифікація за способом подання та сприйняття інформації в інтернет-середовищі (на матеріалі англомовних мемів). *Вісник КНЛУ. Серія Філологія*. 2015. Т. 18. № 1. С. 151–156.

32. Чернявська Л. В., Кутова О. С. Інтернет-мем як складник медіареальності. *Держава та регіони. Серія : Соціальні комунікації*. 2021. № 4. С. 69–82.

33. Cromartie L. Best Online DAWs for 2025. *eMASTERED* 2022, April 6. URL: <https://emastered.com/uk/blog/best-online-daw> (дата звернення: 05.02.2025).

34. How Vimeo improved Video SEO for their customers. *Developers*. 2023, January 25. URL: <https://developers.google.com/search/case-studies/vimeo-case-study> (дата звернення: 15.03.2025).

35. Jack L. Here are 16 artists who rose to fame on TikTok, including Scotland's own Nathan Evans & Katie Gregson-MacLeod. 2025, April 25. URL: <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/tiktok-music-singer-songwriter-musician-fame-5100378> (дата звернення: 05.05.2025).

36. Jenkins H. Participatory Culture: Interviews. John Wiley and Sons Ltd, 2019. 240 p.

37. Lévy P. Collective Intelligence. The Perseus Books Group, 1999. 312 p.

38. «Libertas» Театральний гурток. *HBK*. URL: <https://nvk-creative.kiev.ua/hurtky/teatralnyi-hurtok> (дата звернення: 10.04.2025).

39. Surowiecki J. The Wisdom of Crowds. Abacus, 2005. 294 p.

40. Toffler A. The Third Wave. Bantam Books, 1981. 537 p.

41. Weitzman C. Comparing Vimeo vs YouTube: Which video hosting platform is right for you? *Speechify*. 2023, May 15. URL: <https://speechify.com/blog/vimeo-vs-youtube/> (дата звернення: 05.02.2025).

References

1. Afanasiev, D. M. (2013). New Identity of Internet Communities. *Scientific Bulletin of Uzhhorod National University*, 29, 15–18 [in Ukrainian].

2. Bolshakova, A. (22 November 2024). *Trailer of the 'Battle of the Memes' Documentary about Ukrainian Humour during the War has been Released*. *Ukrainska pravda. Zhyttia*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/viyshov-treyler-filmu-pro-ukrajinski-memi-bitva-memiv-305010/> [in Ukrainian].

3. *Online Community for Novice Writers Appears in Ukraine* (25 June 2019). Chytomo. Retrieved from <https://chytomo.com/v-ukraini-z-iavylasia-literaturna-onlajnsplnota-dlia-pysmennikiv-pochatktivsiv/> [in Ukrainian].

4. Voznesenska, O. (2022). Memes as a Means of Art Therapy in Overcoming the Collective Trauma of War. *Art Therapy Space*, 2(32), 5–29 [in Ukrainian].

5. *Volunteer Platform – Online Resource that Connects Volunteers and Initiatives to Strengthen and Develop Them* (18 March 2024). Kyiv Regional Military Administration. Retrieved from <https://koda.gov.ua/volonterska-platforma-onlajn-resurs-yakij-poyednuye-volonterv-ta-inicziatyvy-dlya-yihnoho-pidsylennya-ta-rozvytku/> [in Ukrainian].

6. *Volunteer Initiatives to Weave Camouflage Nets for Defenders*. (n.d.). Official portal of Kyiv. Retrieved from https://kyivcity.gov.ua/bezpeka_ta_pravoporiadok/volonterski_inicziatyvy_z_pletinnya_mask_uvalnikh_sitok_dlya_zakhisnykiv/ [in Ukrainian].

7. Haidarzhyi, V. (24 February 2025). *The Most Famous Memes Created During the Full-Blown Invasion: How Ukrainians Mock the Chaos Around Them*. Retrieved from <https://mahala.com.ua/viyna/nayvidomishi-memy-stvoreni-pid-chas-povnomasshtabnoho-vtorhnennia-iak-ukraintsi-kepkuut-z-khaosunavkolo-nykh/> [in Ukrainian].

8. Hora, D. (3 June 2025). *TikTok Launches TikTok for Artists Platform for Musicians*. Double.news. Retrieved from <https://double.news/2025/06/03/tiktok-zapuskaye-platformu-tiktok-for-artists-dlya-muzykantiv/> [in Ukrainian].

9. Denysiuk, Zh. Z. (2021). Memeticity of Communication Practices in the Development of Digital Information Space. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 13–19 [in Ukrainian].

10. Dziubina, O. (2016). Classification, Structure and Functioning of Internet Memes on Twitter and Facebook. *Young Scientist*, 2, 375–379 [in Ukrainian].

11. Kataiev, S. (2019). Internet Communities as Collectives of a New Type. *Humanitarian Bulletin of Zaporizhzhia State Engineering Academy. Education as a Factor in the Formation of Creative Competences in the Digital Society*, 53–55 [in Ukrainian].

12. Kokarcha, Yu. A. (2014). Internet Communities in the System of Socio-Political Relations. *Scientific Journal of the Drahomanov National Pedagogical University. Series 22. Special issue*, 451–456 [in Ukrainian].

13. Kosova, O. (9 February 2022). *Ivan Marchuk Opens Virtual Exhibitions of His Own Paintings*. Vechirniy Kyiv. Retrieved from <https://vechirniy.kyiv.ua/news/61188/> [in Ukrainian].

14. Kotubei-Herutska, O. (12 May 2022). *'People look, but the artist sees'. What Is the Unique*

Style of the Ukrainian Genius Ivan Marchuk? Suspilne. Kultura. Retrieved from <https://suspilne.media/culture/238213-ludi-divlatsa-a-hudoznik-bacit-akij-vin-unikaln-ij-stil-ukrainskogo-genia-ivana-marcuka/> [in Ukrainian].

15. Kotubei-Herutska, O., & Mori, Ye. (4 January 2023). *Good Evening, Everyone, This Day Has Come: We Have Prepared a Selection of the Top Memes of 2022*. Suspilne. Kultura. Retrieved from <https://suspilne.media/culture/348110-dobrogo-vecora-everybody-cej-den-nastav-mi-pidgotuvali-pidbirku-golovnih-memiv-2022-roku/> [in Ukrainian].

16. Litvinova, S. H. (2012). Virtual Communities in the Research of Foreign Scientists. *Information Technologies and Learning Tools: electronic scientific publication*, 5(31). Retrieved from <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/7321/1/Statija-05-2012.pdf> [in Ukrainian].

17. Melezhyk, T. (25 October 2022). Ukrainian Volunteers and Foundations that Help the Country the Most during the War. TSN. Retrieved from <https://tsn.ua/ukrayina/top-volonteriv-ta-fondiv-yaki-zaluchili-naybilshe-groshey-dlya-shvidshoyi-peremogi-ukrayini-2181787.html> [in Ukrainian].

18. Mudra, I. (2023). Memes as an Important Component of Media Content during the War: Purpose, Functions and Topics. *Bulletin of Lviv Polytechnic National University: Journalism*, 2(6), 81–88 [in Ukrainian].

19. *Innovations of the Present: Ukrainian Virtual Choir*. Nizhyn Gogol State University. Retrieved from <http://www.ndu.edu.ua/index.php/ua/novini-fakultetu-cultura/item/3466-novatsii-sohodenia-ukrainskyi-virtualnyi-khor> [in Ukrainian].

20. Olenina, O., & Pihuchina, Yu. (2018). Internet Memes of Ukrainian Origin in the Cultural Practice of Modern Society. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 77–81 [in Ukrainian].

21. Peleshchyshyn, A. M., Kravets, R. B., & Sierov, Yu. O. (2011). Analysis of Existing Types of Virtual Communities on the Internet and Building a Model of a Virtual Community Based on a Web Forum. *Bulletin of Lviv Polytechnic National University*, 699, 212–221 [in Ukrainian].

22. Poda, T. (2017). Internet Memes as a Phenomenon of the Information Society. *Bulletin of the National Aviation University. Philosophy. Culturology*, 1(25), 117–120 [in Ukrainian].

23. *Search for Musicians*. (2025). Facebook page. Retrieved from <https://www.facebook.com/groups/1844892099138389/?locale> [in Ukrainian].

24. *Promin Recommends: Bandi&Bagi with the Track 'Knushka'* (25 October 2024). Radio Promin. Retrieved from <https://ukr.radio/news.html?newsID=105636> [in Ukrainian].

25. *Rating of Food Bloggers in Ukraine: Who Inspires Culinary Masterpieces* (29 January 2025). Dzerkalo tyzhnia. Retrieved from <https://zn.ua/ukr/novosti-kompaniy/rejtingh-fudbloheriv-ukrajini-khtonadikhaje-na-kulinarni-shedevri.html> [in Ukrainian].

26. *Rivne Youth Presented a Film Filmed on a Phone* (3 February 2020). Rivne 1. Retrieved from

<https://rivne1.tv/news/rivnenska-molod-prezentuvala-film-znyaty-na-telefon> [in Ukrainian].

27. Sosiedko, K. (2019). Internet Meme as an Intellectual Product of Collective Creativity of Internet Users. *Integrated Communications*, 8, 117–122 [in Ukrainian].

28. *SpilDiya: Ukraine Creates an Official Platform for Humanitarian Aid* (14 March 2022). Ukrainska pravda. Zhyttia. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/society/2022/03/14/247810/> [in Ukrainian].

29. Trach, Yu. V. (2017). Socio-Cultural interaction in the Internet space. *Issues of Cultural Studies*, 33, 206–213 [in Ukrainian].

30. Fedushko, S. S., Lukashenko, T. V., & Khrabust, S. A. (2018). Prerequisites, Evolution and Trends in the Development of Internet Communities at the Present Stage. *Financial Space*, 4, 8–15 [in Ukrainian].

31. Chernikova, O. I. (2015). Verbal, Nonverbal and Complex Memes: Classification by the Way of Presentation and Perception of Information in the Internet Environment (based on the Material of English-language Memes). *KNLU Bulletin. Series Philology*, 18(1), 151–156 [in Ukrainian].

32. Cherniavska, L. V., & Kutova, O. S. (2021). Internet Meme as a Component of Media Reality. *State and Regions. Series: Social Communications*, 4, 69–82 [in Ukrainian].

33. Cromartie, L. (6 April 6 2022). *Best Online DAWs for 2025*. eMASTERED. Retrieved from <https://emastered.com/uk/blog/best-online-daw> [in English].

34. *How Vimeo improved Video SEO for their customers* (25 January 2023). Developers. Retrieved from <https://developers.google.com/search/case-studies/vimeo-case-study> [in English].

35. Jack, L. (25 April 2025). *Here are 16 Artists who Rose to Fame on TikTok, Including Scotland's Own Nathan Evans & Katie Gregson-MacLeod*. Retrieved from <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/tiktok-music-singer-songwriter-musician-fame-5100378> [in English].

36. Jenkins, H. (2019). *Participatory Culture: Interviews*. John Wiley and Sons Ltd [in English].

37. Lévy, P. (1999). *Collective Intelligence*. The Perseus Books Group [in English].

38. *'Libertas'. Teatralnyi hurtok* (b.d.). NVK. Retrieved from <https://nvk-creative.kiev.ua/hurtky/teatralnyi-hurtok> [in Ukrainian].

39. Surowiecki, J. (2005). *The Wisdom of Crowds*. Abacus [in English].

40. Toffler, A. (1981). *The Third Wave*. Bantam Books [in English].

41. Weitzman, C. (15 May 2023). *Comparing Vimeo vs YouTube: Which video hosting platform is right for you?* Speechify. Retrieved from <https://speechify.com/blog/vimeo-vs-youtube/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 04.06.2025
Прийнято до друку 11.06.2025

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 75

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338930

Цитування:

Денисюк Ж. З. Міський пейзаж в акварельному живописі Алли Зарваницької. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 212–217.

Denysiuk Zh. (2025). Cityscape in Watercolour Painting by Alla Zarvanytska. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 212–217 [in Ukrainian].

*Денисюк Жанна Захарівна,
доктор культурології, доцент,
проректор з наукової та виховної роботи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-0833-2993>
<http://www.researcherid.com/rid/G-9549-2019>
jdenesuk@dakkkim.edu.ua*

МІСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ В АКВАРЕЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ АЛЛИ ЗАРВАНИЦЬКОЇ

Мета роботи – дослідити особливості інтерпретації міського пейзажу в акварельному живописі Алли Зарваницької, художниці та архітектори українського походження, що нині мешкає в Італії (Рим); виявити художні та стилістичні особливості, що формують індивідуальну авторську манеру, а також окреслити місце творчості художниці в процесах сучасної міжкультурної комунікації. **Методологія.** У роботі застосовано історико-мистецтвознавчий та порівняльний методи для аналізу генези й традицій розвитку жанру міського пейзажу в українському та європейському живописі. Використано культурологічний підхід для інтерпретації міста як простору ідентичності та пам'яті; метод формально-стилістичного аналізу дав змогу розкрити техніко-виражальні можливості акварелі, а іконографічний – визначити специфіку сюжетних мотивів у творчості А. Зарваницької. **Наукова новизна.** Вперше творчість А. Зарваницької розглянуто в контексті сучасного українського акварельного мистецтва з акцентом на урбаністичну тематику; систематизовано художні засоби, за допомогою яких художниця формує образ міста як гармонійного поєднання архітектурної реалістичності та поетичної емоційності. Показано, що акварельна техніка А. Зарваницької сприяє створенню особливого світлоповітряного середовища, яке актуалізує місто не лише як матеріальний простір, а і як культурний феномен, що яскраво демонструють численні італійські міські пейзажі. **Висновки.** Міські пейзажі А. Зарваницької репрезентують сучасне бачення міста як естетичного й культурного середовища, де архітектурні об'єкти постають символами історичної пам'яті та простором емоційних переживань сучасної людини. Акварель у її творчості виконує функцію не лише техніки, а й художньої мови, що поєднує документальність та експресивність. Аналіз творчості художниці засвідчує важливість сучасних інтерпретацій міського пейзажу та підтверджує значний потенціал акварельного живопису в актуальному мистецькому дискурсі. Також майстерність художниці є вагомим внеском у розвиток українсько-італійських культурних взаємин та культурної дипломатії.

Ключові слова: міський пейзаж, акварель, сучасне італійське мистецтво, українське мистецтво, Алла Зарваницька, урбаністичний простір, архітектурний образ, виставкова діяльність, міжкультурна взаємодія.

Denysiuk Zhanna, D.Sc. in Cultural Studies, Associate Professor, Vice-Rector for Scientific and Educational Work, National Academy of Culture and Arts Management

Cityscape in Watercolour Painting by Alla Zarvanytska

The purpose of the work is to investigate the peculiarities of the interpretation of the cityscape in watercolour painting by Alla Zarvanytska, an artist and architect of Ukrainian origin who currently lives in Italy (Rome); to identify the artistic and stylistic features that form the individual author's style, as well as to outline the place of the artist's work in the processes of modern intercultural communication. **Research methodology.** The work uses historical and art-historical and comparative methods to analyse the genesis and traditions of the development of the cityscape genre in Ukrainian and European painting. A culturological approach was used to interpret the city as a space of identity and memory. The method of formal-stylistic analysis made it possible to reveal the technical and expressive possibilities of watercolour, and the iconographic method – to determine the specificity of plot motifs in the work of A. Zarvanytska. **Scientific novelty.** For the first time, the work of A. Zarvanytska is considered in the context of modern Ukrainian watercolour art with an emphasis on urban themes. The artistic means with which the artist forms the image of the city as a harmonious combination of architectural realism and poetic emotionality are systematised. It is shown that A. Zarvanytska's watercolour technique contributes to the creation of a special light-air environment that actualises the city not only as a material space, but also as a cultural phenomenon, which is clearly demonstrated by numerous Italian

cityscapes. **Conclusions.** A. Zarvanytska's cityscapes represent a modern vision of the city as an aesthetic and cultural environment, where architectural objects become symbols of historical memory and a space for emotional experiences of modern man. Watercolour in her work performs the function not only of a technique, but also of an artistic language that combines documentary and expressiveness. The analysis of the artist's work demonstrates the importance of modern interpretations of the urban landscape and confirms the significant potential of watercolour painting in the current artistic discourse. The artist's skill also makes a significant contribution to the development of Ukrainian-Italian cultural relations and cultural diplomacy.

Keywords: urban landscape, watercolour, contemporary Italian art, Ukrainian art, Alla Zarvanytska, urban space, architectural image, exhibition activity, intercultural interaction.

Актуальність теми дослідження. Міський пейзаж у сучасному образотворчому мистецтві посідає особливе місце як відображення культурних, історичних і соціальних процесів, що відбуваються в міському просторі. Акварельний живопис, завдяки своїй технічній специфіці, як-от: прозорості, легкості та здатності передавати багатство світлотіньових нюансів, є одним із найвиразніших засобів інтерпретації міського середовища. У цьому контексті творчість тернопілянки Алли Зарваницької є цінним внеском у розвиток акварельного живопису, оскільки її акварельні роботи поєднують ліричне бачення урбаністичного простору з високою майстерністю виконання. Особливість творчого шляху А. Зарваницької полягає в тому, що у своїх творах вона майстерно поєднує професійні здобутки як української, так й італійської мистецької освіти, що дозволяє вправно формувати авторський стиль. Участь у численних виставках, що проходять в Італії, разом з іншими художниками української діаспори, а також італійськими дає змогу долучатися до українсько-італійського міжкультурного діалогу, пропагуючи українську культуру та професійне мистецтво. Відтак у теоретичному дискурсі постає потреба глибшого аналізу творчості сучасної українсько-італійської художниці А. Зарваницької, її художніх інтерпретацій міського пейзажу, які не лише фіксують архітектурне та просторове середовище, а й формують культурну пам'ять, відображають ідентичність міста та його дух. Вивчення акварельних пейзажів А. Зарваницької дозволяє простежити, як у межах однієї мистецької традиції вибудовується індивідуальний авторський стиль, у якому гармонійно поєднуються реалістичність і поетичність образу.

Аналіз досліджень і публікацій. Осмислення тематики міського пейзажу в українському мистецтвознавстві вибудовувалося на перетині історико-стильового аналізу та вивчення регіональних мистецьких шкіл. Узагальнюючі праці простежують генезу та еволюцію жанру від європейської традиції до сучасності, окреслюючи його семіотичні, композиційні й іконографічні параметри. Це відображено в роботах В. Бойка [5],

Н. Бондарчук [1; 2], Н. Велігури [3; 4], С. Долеско [5], В. Литвиненко [7], М. Осадци [9], В. Трачук [7], Н. Урсу [16] та ін.

В окремих працях здійснено спроби узагальнити дефініції та класифікацію міського пейзажу, описати параметри побудови композиції [8; 13].

Публікації про виставкову діяльність А. Зарваницької в Україні та Італії фіксують її орієнтацію на урбаністичний пейзаж, що закономірно впливає з професійної архітектурної підготовки художниці та формує основу для подальших мистецтвознавчих студій [6; 10; 12; 14; 15].

Отже, наявний корпус наукових і публіцистичних матеріалів створює методологічне підґрунтя для аналізу акварельних міських пейзажів А. Зарваницької, поєднуючи історико-стильову та культурологічну перспективи.

Мета статті – дослідити особливості інтерпретації міського пейзажу в акварельному живописі Алли Зарваницької, художниці та архітектори українського походження, що нині мешкає в Італії (Рим); виявити художні та стилістичні особливості, що формують індивідуальну авторську манеру, а також окреслити місце творчості художниці в процесах сучасної міжкультурної комунікації.

Виклад основного матеріалу. Пані Алла Зарваницька (1966 р.н.) народилася в Тернополі, але вже понад двадцять років мешкає в Італії, в Римі, професійно займаючись архітектурою та живописом. Мисткиня закінчила Київський державний художній інститут (нині Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури) за напрямом архітектура. Після завершення навчання працювала архітектором у Києві, одночасно співпрацюючи з галереями України, країн экс-Югославії, Чеської республіки, Польщі, Ірландії. Кілька років жила в Празі, працюючи архітектором і художником-акварелістом, брала участь у колективних виставках [15]. У 1997 р. вона переїжджає в Рим. Для здобуття європейської освіти вступає до університету Ла Сапієнца на факультет архітектури та продовжує професійну і творчу діяльність. Після завершення навчання мала великий досвід роботи над урбаністичними проектами, зокрема реконструкції парків чи

інших міських об'єктів [6]. У столиці Італії А. Зарваницька проводить низку персональних та колективних виставок. Рим стало чудовим містом для творчого самовираження художниці [15]. Крім картин, пані Алла працює над художнім оформленням листівок, закладок, календарів із видами Риму, є артдизайнеркою в CartoleriArtistica, ательє в Римі, де створює свої акварелі та проекти, натхненні ними. Перше замовлення художниці, як вона згадує, було ще у 2000 р. в незалежних книгарнях ARION La Strada та Montecitorio, для яких вона намалювала дві акварелі, які потім були використані для подарункових сертифікатів до проданих книг (<https://cartoleriartistica.com/about/>).



Рис. 1. *Via Сістіна 126. Акварель, акварельний папір 200 г, 2015 р.*



Рис. 2. *Колізей. Акварель, акварельний папір 185 г, 2015 р.*

Джерело: <https://www.gigarte.com/allazarvanytska/gallerie/13830/trastevere.html>

А. Зарваницька у своїх роботах зображує архітектурні ансамблі, вулиці, площі, сакральні споруди Рима, надаючи особливої уваги світлотіньовим ефектам та колористичним нюансам. На думку художниці, «акварель – чи не найкраща техніка для відтворення видів Рима, оскільки фарби дозволяють картині світитися, бо не змінюють свого кольору з часом, так само як і Вічне місто, що залишається загадковим та завжди молодим» [15].

Її пейзажі вирізняються вмінням передати швидкоплинність часу: зміну освітлення, пору доби, року, що надає картинам живого звучання. У композиціях художниці важливу роль відіграють віддзеркалення, рух повітря, динаміка ліній, які створюють відчуття відкритості й невимушеності.

Особливістю акварелей Зарваницької є також поєднання документальної точності у відтворенні архітектурних деталей із ліризмом та художньо-авторським переживанням простору. Місто Рим у її творчості постає не лише як сукупність будівель чи урбаністичних мотивів, а як живий організм із власним ритмом, емоційною енергетикою та історичною пам'яттю. Саме тому у творах художниці можна прочитати діалог між минулим і сучасним, між матеріальною формою й духовною сутністю міського середовища. У цьому контексті мисткиня згадує експозицію «Трастевере і довкілля», що проходила в Екскубіторіумі, відомій археологічній пам'ятці Римської імперії, що зберігає характер римлян, з метою популяризувати малознайомі куточки міста [15].



Рис. 3. Колонна Траяна. Акварель, акварельний папір
185 з, 2016 р.

Джерело: <https://www.gigarte.com/allazarvanytska/gallerie/13830/trastevere.html>



Рис. 4. Лунготевере 3. Акварель

Перша масштабна виставка українських художників в Італії (вперше за майже 30 років), що туди переселилися в різні роки, відбулася 2019 р. під егідою культурної асоціації UcrainaCreAttiv та посольства України в Італії. «Українська палітра Італії» – це була спільна експозиція українських митців, які живуть на Апеннінах, і вона, власне, стала спробою створити місцевий творчий бомонд для вихідців з України. Приміщення римської галереї Spazio Veneziano вмістило понад півсотні художніх робіт різного стилю та майстрів пензля різної вікової категорії. Окрім цього, організатори та учасники мали на меті «познайомити італійців з нашою культурою і відкрити цих художників також для нашої громади. Ці люди тут живуть, більшість прибули до Італії не на заробітки, а для продовження своєї творчої діяльності» [6].

Наразі художниця активно долучена до культурно-мистецького життя італійської столиці, постійно бере участь у виставках, художніх проєктах та інших заходах, активно комунікуючи з українськими та італійськими художниками. Цьогоріч у Римі Casina delle Civette на Вілла Торлонія експонувала свої роботи на виставці, присвяченій українським писанкам «Писанка – тендітна краса українського мистецтва», де були представлені 74 писанки та 18 мистецьких творів. Окрім А. Зарваницької, авторами робіт були українські художники Л. Ісків, В. Луцик, Л. Баб'як. Співорганізаторами цього проєкту виступили італо-українські асоціації Oberig та Futura Nostra за сприяння Посольства України в Італійській Республіці [11].

У 2024 р. відбулася художня виставка «Дві ріки, дві столиці, плин Часу» / Due fiumi, due città. Scorrere del Tempo, присвячена Києву та Риму, що стала результатом трирічної спільної творчої роботи 14 римських та 13 київських художників. Цей мистецький захід став фінальною подією міжнародного проєкту, що зародився ще у 2021 р. за часів пандемії COVID, мав на меті не дати людям втратити відчуття реальності зовнішнього світу і, завдяки роботам митців, створити можливість «подорожувати» й розповідати про два чудових міста – Рим і Київ. Стартував проєкт 18 вересня 2021 р. першим спільним пленером, який організатори проєкту влаштували одночасно на Трухановому острові в Києві та на острові Тіберія в Римі. У такий спосіб митці хотіли відродити культурне середовище й вивести мистецтво із суто цифрового простору. Для участі в ній художники з Києва 21 лютого 2022 р. відправили свої картини, проте вже 24 лютого росія розпочала повномасштабну агресію проти України. Відтак перша виставка в Римі, що відбулась у березні 2022 року, була без картин київських художників [10].

Слід відзначити, що акварельний міський пейзаж А. Зарваницької відзначається високою художньою цінністю, адже поєднує мистецьке осмислення простору з глибокою емоційністю та відображає гармонію людини й міста. Атмосфера італійської культури та Риму передається через легкість і прозорість акварельних фарб, тонку колірну гаму та ритм композиції; художниця створює образи, що наближаються до поетичного сприйняття італійського урбаністичного ландшафту.

Акварель дозволяє передати прозорість, рух, ефемерні світлотіньові ефекти, а також швидкоплинність моментів, ритм «вічного міста» тощо. А. Зарваницька м'яко вводить легку імпресіоністичну манеру, що проявляється через падіння світла, променів, відблисків, водночас зберігаючи структурну зрозумілість архітектурних форм та композиції. Також у її роботах архітектурні об'єкти, як-от: фасади будівель, площі, вулиці, організовані в балансі між деталями та просторістю. А. Зарваницька тонко відтворює характерні урбаністичні риси давньої італійської архітектури, зберігаючи при цьому художнє бачення міста, його вулиць та закуточків як живого організму зі своєю історією та культурою. Водночас художниця підкреслювала, що кожна нація повинна бути гордою за свої здобутки, відтак її прагненням завжди було передання цінності української культури та мови [15].

Наукова новизна. Вперше творчість А. Зарваницької розглянуто в контексті сучасного українського акварельного мистецтва з акцентом на урбаністичну тематику; систематизовано художні засоби, за допомогою яких художниця формує образ міста як гармонійного поєднання архітектурної реалістичності та поетичної емоційності. Показано, що акварельна техніка А. Зарваницької сприяє створенню особливого світлоповітряного середовища, яке актуалізує місто не лише як матеріальний простір, а і як культурний феномен, що яскраво демонструють численні італійські міські пейзажі.

Висновки. Дослідження акварельних міських пейзажів Алли Зарваницької засвідчує, що її творчість органічно поєднує традиції українського реалістичного живопису із сучасними тенденціями світової урбаністичної естетики. Її акварелі вирізняються тонким відчуттям світлоповітряного середовища, завдяки чому місто постає не статичним фоном, а живим простором, наповненим емоціями та духовними смислами. У своїй художній мові А. Зарваницька поєднує точність архітектурного малюнка з поетичною експресією кольорових плям, що дозволяє створювати гармонійний образ міста як культурного феномену. Аналіз її творчості підтверджує, що міський пейзаж у сучасному мистецтві виконує функцію не лише жанрової репрезентації, але й інструмента культурної комунікації та формування колективної пам'яті. Акварельні роботи А. Зарваницької зберігають унікальні риси італійської архітектури та історичної і сучасної міської забудови Рима, пам'яток, водночас трансформуючи їх у художні символи, що

сприяє відтворенню не лише візуальної, але й емоційної ідентичності міського простору.

Творчість художниці відкриває нові перспективи для розуміння ролі акварелі в сучасному мистецькому процесі, оскільки акварельний живопис, що традиційно вважався камерною та допоміжною технікою, у роботах А. Зарваницької набуває повноцінного статусу самодостатнього художнього висловлювання, здатного передавати складні архітектурні форми та багатство колірної гами.

Література

1. Бондарчук Н. Нові тенденції в емоційному сприйнятті природи краю митцями криму другої половини ХХ ст. (на прикладі акварельного живопису). *Народознавчі зошити*. 2015. № 4 (124). С. 954-974.
2. Бондарчук Н. О. Пейзаж у живописі кримських художників ХХ ст.: автореф. дис.... канд. мист. / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2017. 23 с.
3. Велігура Н. М. Традиції і новаторство в акварельному живописі у художній культурі України ХХ — початку ХХІ століття: дис. ... канд. мист. (д-ра філософії) : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 260 с.
4. Велігура Н. М. Феномен традиції в акварелі крізь естетику музики. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 32. С. 85–93.
5. Долеско С. В., Бойко В. І. Актуалізація акварельного живопису Миколи Глушченка у виставкових проєктах сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 79. Том 1. С. 122– 131. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-16>.
6. Кудрик Н. Виставка у Римі. Як живуть українські митці-емігранти в Італії. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30319232.html> (дата звернення: квітень 2025).
7. Литвиненко В. С., Трачук В. А. З досвіду створення міського і ландшафтного пейзажу у графіці та живописі. *Збірка праць ХІХ Міжнародної наукової конференції «Наука та освіта», 15–22 січня 2025 р., м. Хайдусобосло, Угорщина*. Хмельницький : ХНУ. С. 84–92.
8. Місто очима студентів. Проблеми візуального сприйняття і графічне відображення архітектурного середовища : монографія / С. О. Шубович, Н. С. Вінтаєва, Г. Л. Коптева та ін. ; Харк. нац. ун-т міськ. госп-ва. ім. О. М. Бекетова. Харків : ХНУМГ, 2014. 237 с.
9. Осадца М. З. Міський пейзаж у мистецтві графіки Івано-Франківщини кінця ХХ — початку ХХІ століття: художньо- стильові особливості. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. Вип. 2. С. 76–79.
10. Петренко О. Встигніть потрапити на виставку «Дві ріки, дві столиці, плін Часу» у Римі. URL: <https://www.afisha.it/cultura/vstyhnit-potrapyty-na-vystavku-dvi-riky-dvi-stolytsi-plyn-chasu-u-rymi/>
11. Петренко О. У Римі діє виставка українських писанок, запрошують всіх охочих. URL: <https://www.afisha.it/ucrainians/u-rymi-diie>

vystavka-ukrainskykh-pysanok-zaproshuiut-vsikh-okhochukh/ (дата звернення: квітень 2025).

12. Писанка для Папи та наша землячка Алла Зарваницька. Свобода плюс Тернопільщина. 2021. № 32 (28 квіт.). С. 12.

13. Сад Н. О. Міські мотиви у творчості українських акварелістів. комплексний підхід до модернізації міждисциплінарних наукових досліджень. *Матеріали науково-практичної конференції (м. Дніпро, 26-27 травня 2023 р.)*. С. 10–13.

14. Сороневич М. В посольстві США в Італії триває виставка художниці акварелістки з України. URL: <https://www.gazetaukrainska.com/%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0-%D1%96%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%8F/%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D0%B0/v-posolstvi-ssha-v-italii-tryvaie-vystavka-khudozhnytsi-akvarelitsky-z-ukrainy/> (дата звернення: квітень 2025).

15. Сороневич М. Душа Рима в акварелях Алли Зарваницької. URL: <https://www.gazetaukrainska.com/%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0-%D1%96%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%8F/%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D0%B0/%D0%B4%D1%83%D1%88%D0%B0-%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%B0-%D0%B2-%D0%B0%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BB%D1%8F%D1%85-%D0%B0%D0%BB%D0%BB%D0%B8-%D0%B7%D0%B0%D1%80%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA/> (дата звернення: квітень 2025).

16. Урсу Н. Міський пейзаж у творчості сучасних митців Кам'янецьчини. *Сучасне мистецтво*. 2010. Вип. 7. С. 333–338.

References

1. Bondarchuk, N. (2015). New Trends in Emotional Perception of the Nature of the Land by Crimean Artists of the Second Half of the 20th Century (on the example of watercolour painting). *Ethnographic Notebooks*, 4 (124), 954–974 [in Ukrainian].

2. Bondarchuk, N.O. (2017). Landscape in the Painting of Crimean Artists of the 20th Century. *Author's Abstract of Candidate of Arts' Thesis*. Lviv [in Ukrainian].

3. Velihura, N. M. (2018). Traditions and Innovation in Watercolour Painting in the Artistic Culture of Ukraine of the 20th — early 21st Centuries. *PhD Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

4. Velihura, N.M. (2017). The Phenomenon of Tradition in Watercolour through the Aesthetics of Music. *Art History Notes*, 32, 85–93 [in Ukrainian].

5. Dolesko, S.V., & Boiko, V.I. (2024). Actualisation of Mykola Hlushchenko's Watercolour Painting in Contemporary Exhibition Projects. *Current Issues in the Humanities*, 79 (1), 122–131. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-16> [in Ukrainian].

6. Kudryk, N. (n.d.). Exhibition in Rome. How Ukrainian Emigrant Artists Live in Italy. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org/a/30319232.html> [in Ukrainian].

7. Lytvynenko, V. S., & Trachuk, V. A. (2025). From the Experience of Creating an Urban and

Landscape in Graphics and Painting. Collection of works of the 19th International Scientific Conference 'Science and Education' (January 15–22, Hajduszoboszlo, Hungary). Khmelnytskyi, 84–92 [in Ukrainian].

8. Shubovych, S. O., Vintaieva, N. S., Koptieva, H. L. et al. (2014). City through the Eyes of Students. Problems of Visual Perception and Graphic Representation of Architectural Environment. Kharkiv [in Ukrainian].

9. Osadtsa, M. Z. (2018). Urban Landscape in the Graphic Art of Ivano-Frankivsk Region of the Late 20th — Early 21st Centuries: Artistic and Stylistic Features. *Traditions and Innovations in Higher Architectural and Artistic Education*, 2, 76–79 [in Ukrainian].

10. Petrenko, O. (n.d.). Hurry up to the Exhibition 'Two Rivers, Two Capitals, the Flow of Time' in Rome. Retrieved from <https://www.afisha.it/cultura/vstyhnyt-potrapyty-na-vystavku-dvi-riky-dvi-stolytsi-plyn-chasu-u-rymi/> [in Ukrainian].

11. Petrenko, O. (n.d.). Exhibition of Ukrainian Easter Eggs is Open in Rome, Everyone is Invited. Retrieved from <https://www.afisha.it/ukrainians/u-rymi-diie-vystavka-ukrainskykh-pysanok-zaproshuiut-vsikh-okhochukh/> [in Ukrainian].

12. Easter Egg for the Pope and Our Countrywoman Alla Zarvanytska. (2021). *Freedom Plus Ternopil Region*, 32 (April 28), 12 [in Ukrainian].

13. Sad, N. O. (2023). Urban Motifs in the Work of Ukrainian Watercolourists. Comprehensive Approach to the Modernisation of Interdisciplinary Scientific Research. Materials of the Scientific and Practical Conference (May 26–27, 2023, Dnipro), 10–13 [in Ukrainian].

14. Soronevych, M. (n.d.). Exhibition of a Watercolour Artist from Ukraine is Underway at the US Embassy in Italy. Retrieved from <https://www.gazetaukrainska.com/%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0-%D1%96%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%8F/%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D0%B0/v-posolstvi-ssha-v-italii-tryvaie-vystavka-khudozhnytsi-akvarelitsky-z-ukrainy/> [in Ukrainian].

15. Soronevych, M. (n.d.). Soul of Rome in Watercolours by Alla Zarvanytska. Retrieved from <https://www.gazetaukrainska.com/%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0-%D1%96%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%8F/%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D0%B0/%D0%B4%D1%83%D1%88%D0%B0-%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%B0-%D0%B2-%D0%B0%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BB%D1%8F%D1%85-%D0%B0%D0%BB%D0%BB%D0%B8-%D0%B7%D0%B0%D1%80%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA/> [in Ukrainian].

16. Ursu, N. (2010). Urban Landscape in the Work of Contemporary Artists of Kamianets-Podilskyi. *Modern Art*, 7, 333–338 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29.04.2025
Отримано після доопрацювання 30.05.2025
Прийнято до друку 06.06.2025

УДК 75.052:75.056.5:7.071.1Мурашко+535+543+
069.027(477-25)“19”
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338931

Цитування:

Андріанова О. Б., Біскулова С. О. Мультианалітичний підхід до дослідження портрета архітектора Г. П. Шлейфера пензля Олександра Мурашка з колекції Музею історії міста Києва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 218–223.

Andrianova O., Biskulova S. (2025). Multi-Analytical Approach to the Study of Oleksandr Murashko's Portrait of architect G. P. Schleifer from the Kyiv History Museum's Collection. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 218–223 [in Ukrainian].

Андріанова Олена Борисівна,
кандидатка хімічних наук,
директорка Бюро науково-технічної експертизи
«АРТ-ЛАБ», доцентка кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3835-6312>
andria.elena@gmail.com

Біскулова Світлана Олександрівна,
кандидатка хімічних наук,
провідна наукова співробітниця
Бюро науково-технічної експертизи
«АРТ-ЛАБ», доцентка кафедри
мистецтвознавчої експертизи Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3437-6113>
sabiskulova@gmail.com

**МУЛЬТИАНАЛІТИЧНИЙ ПІДХІД ДО ДОСЛІДЖЕННЯ ПОРТРЕТА
АРХІТЕКТОРА Г. П. ШЛЕЙФЕРА ПЕНЗЛЯ ОЛЕКСАНДРА МУРАШКА
З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ІСТОРІЇ МІСТА КИЄВА**

Мета роботи – комплексне технологічне дослідження живописного твору Олександра Мурашка «Портрет архітектора Г. П. Шлейфера» з колекції Музею історії міста Києва, вивчення матеріалів, використаних художником, та введення отриманих результатів у науковий обіг. **Методологія роботи** ґрунтується на застосуванні мультианалітичного підходу, що включав теоретичні, зокрема компаративний аналіз, та емпіричні методи з використанням оптичних (вивчення у видимому, ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазонах електромагнітного спектра, мікроскопія) і фізико-хімічних (рентгенофлуоресцентний аналіз, інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворенням) методів досліджень. **Наукова новизна**. Представлена робота є першим дослідженням портрета Г. П. Шлейфера, спрямованим на встановлення складу та технологічних особливостей основи і ґрунту картини, визначення пігментної палітри та виявлення змін, що відбулися протягом історії побутування роботи. **Висновки**. Проведені дослідження показали, що автором при створенні портрета було використане середньозернисте бавовняне полотно, визначені характеристики та склад ґрунту. Встановлено, що у процесі створення живопису доопрацьовувався з уточненням деталей зображення або внесенням композиційних правок. Було підтверджено, що ідентифікована пігментна палітра є типовою для творів Мурашка 1900–1910-х рр. Отримані результати дозволили підтвердити музейну атрибуцію портрета та виявити пізні втручання, зокрема значне зменшення розміру полотна, які відбулися у процесі побутування картини. Це є важливим внеском до існуючого масиву знань про технологічні особливості картин художника і може бути корисними для дослідників живописної спадщини Олександра Мурашка.

Ключові слова: живопис, технологічні дослідження, рентгенофлуоресцентний аналіз, інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворенням.

Andrianova Olena, Candidate of Chemical Sciences, Director of the Bureau of Scientific and Technical Expertise “ART-LAB”, Associate Professor at the Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management; Biskulova Svitlana, Candidate of Chemical Sciences, Associate Professor at the Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Manager, Lead Researcher, Bureau of Scientific and Technical Expertise “ART-LAB”

Multi-Analytical Approach to the Study of Oleksandr Murashko's Portrait of architect G. P. Schleifer from the Kyiv History Museum's Collection

The purpose of the article is to conduct a comprehensive technological investigation of the painting *Portrait of architect G. P. Schleifer* by Oleksandr Murashko from the collection of the Kyiv History Museum, identify the

materials used by the artist, and introduce the obtained results into academic discourse. **The methodology** is based on a multi-analytical approach, combining theoretical (particularly comparative analysis) and empirical methods. The empirical component includes optical techniques (examination in the visible, ultraviolet, and infrared ranges of the electromagnetic spectrum, as well as optical microscopy) and physicochemical methods (X-ray fluorescence analysis and Fourier-transform infrared spectroscopy). **Scientific novelty.** This research is the first to investigate the composition and technological features of the painting's support and ground layers, to identify the pigment palette, and to detect changes that occurred during the painting's history of use. **Conclusions.** The study revealed that the artist used a medium-grain cotton canvas and established the characteristics and composition of the ground layer. It was also determined that the painting underwent adjustments during its creation, including refinements of details and compositional revisions. The pigments of the paint layer were identified, confirming that the palette is typical for Murashko's works from the 1900s–1910s. The findings validate the museum's attribution and reveal later interventions, particularly a significant reduction in the size of the canvas, that took place during the painting's post-creation history. These results provide a valuable foundation for further research into the technological aspects of Oleksandr Murashko's oeuvre.

Keywords: painting, technological research, X-ray fluorescence analysis, Fourier transform infrared spectroscopy.

Актуальність теми дослідження. Олександр Мурашко (1875–1919) — визначний український художник, чия творчість мала значний вплив на розвиток українського мистецтва. У 2023 р. під час 42-ї сесії Генеральної конференції ЮНЕСКО було ухвалено рішення про внесення 150-річчя від дня народження Олександра Мурашка до Календаря пам'ятних дат ЮНЕСКО на 2025 р. [10], що сприяло приверненню уваги до творчості митця. Використання комплексу сучасних оптичних та фізико-хімічних методів при дослідженні живописної спадщини митця дозволяє глибше зрозуміти техніку виконання його творів і виявити нові аспекти, що залишалися непоміченими при традиційних мистецтвознавчих підходах. Це робить представлений матеріал надзвичайно актуальним для розвитку мистецтвознавчої експертизи в Україні.

Аналіз досліджень і публікацій. Останнє десятиліття відзначається появою значної кількості публікацій, присвячених дослідженню основних етапів життя й творчості Олександра Мурашка, вивченню живописної манери митця та історико-документальному аналізу його творів. Наукові праці Лариси Членової [13], Оксани Мосендз [11] та Іванни Павельчук [12] висвітлюють основні етапи формування індивідуальної манери митця та еволюцію формально-стильових прийомів його живописної мови. Життя й творчості Мурашка як художника, педагога та громадського діяча досліджується у статтях Дар'ї Добріян [6; 7]. Низка

публікацій присвячена атрибуції та вивченню провенансу творів митця [4; 5].

Результати технологічних досліджень живописної спадщини Олександра Мурашка наведені у поодиноких наукових працях. У публікації Інни Дорофієнко [8] проаналізовані характеристики полотен та ґрунтів, особливості техніки побудови фарбового шару, наведений перелік пігментів, які були ідентифіковані у картинах художника з колекції Національного художнього музею України. Технологічні особливості полотен, склад ґрунтів та пігментна палітра, властива живописним полотнам Мурашка 1905–1910-х рр., встановлені комплексом оптичних та фізико-хімічних методів, представлені у матеріалах конференції [1].

Мета дослідження. Метою дослідження є комплексне вивчення художніх матеріалів живописного твору «Портрет архітектора Г. П. Шлейфера» Олександра Мурашка з колекції Музею історії міста Києва із використанням мультианалітичного підходу та введення результатів дослідження у науковий обіг.

Виклад основного матеріалу. Портрет київського архітектора Георгія Павловича Шлейфера пензля Олександра Мурашка (іл. 1) належить колекції Музею історії міста Києва (МК, КН-55528, Ж-740). Підпис на роботі відсутній. Згідно з даними Віталія Ковалинського [9, 181] твір був переданий в дар музею французькою громадянкою Іриною Трад, онукою Г. П. Шлейфера, за сприяння Надзвичайного і Повноважного посла України у Франції Юрія Кочубея 14 червня 1995 р.



*Іл. 1. О. Мурашко. Портрет архітектора
Г. П. Шлейфера. Початок ХХ ст. Полотно, олій.
105,5x86,5 см¹*



*Іл. 2. О. Мурашко. Портрет архітектора
Г. П. Шлейфера. Фотографія звороту картини
в УФ-діапазоні¹*

З метою проведення комплексних технологічних досліджень та підтвердження музейної атрибуції картина була передана в Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ» (акт ВМВ №28 від 11.03.2015 р. [3]).

При проведенні експертизи твору був застосований мультианалітичний підхід, який включав оптичні та фізико-хімічні (недеструктивні та мікроінвазивні) методи дослідження. Встановлення стану збереження портрета, виявлення ознак побутування, визначення технологічних особливостей основи та ґрунту і техніки побудови фарбового шару виконували візуально, з використанням бінокулярного мікроскопа МБС-10 і цифрового мікроскопа SigetaExpert (ТОВ «СИГЕТА», Україна). Для фіксації областей реставраційних втручань, попередньої ідентифікації лакового покриття та пігментів фарбового шару застосовували аналіз в ближньому ультрафіолетовому (УФ) діапазоні (360–400 нм). З метою виявлення підготовчих рисунків та авторських змін композиції виконували дослідження у ближньому інфрачервоному (ІЧ) діапазоні (700–1100 нм). Фотофіксацію портрета у видимому, УФ- та ІЧ-діапазонах проводили модифікованою камерою Canon Rebel XSi з роздільною здатністю 12,2 Мрх та робочим спектральним діапазоном 360–1100 нм, використовуючи відповідні оптичні фільтри (Fotga UV-IR Cut, Zomei IR 760) та джерела випромінювання.

Елементний склад пігментів фарбового шару визначали недеструктивно

рентгенофлуоресцентним методом аналізу (РФА) за допомогою спектрометра ElvaX-ART (ТОВ «ЕЛВАТЕХ», Україна) шляхом застосування безстандартного аналізу. Встановлення типу в'язива, пігментів та наповнювачів у складі ґрунту та фарб виконували методом інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR) на спектрометрі Vertex 70 (Bruker Optics GmbH & Co. KG, Німеччина), оснащеному приставкою порушеного повного внутрішнього відбиття з алмазним вікном. При ідентифікації складових ґрунту та фарбового шару використовували порівняльний аналіз зі спектрами FTIR еталонів з власної бази БНТЕ «АРТ-ЛАБ». Порівняльний ступінь старіння в'язива у фарбах визначали за методикою, описаною в [2; 14]. Остаточний висновок про час створення портрета базувався на комплексному підході, що ґрунтувався на результатах, отриманих оптичними та фізико-хімічними методами, і компаративному аналізі існуючих даних про хронологічний діапазон поширення пігментів та технологічні особливості живописних творів Олександра Мурашка [1; 8].

Основа. Картина написана на тонкому нещільному середньозернистому полотні простого полотняного переплетення, виготовленому з волокна бавовни (щільність переплетення ниток основи і підткання на 1 кв. см становить 12x10. Згідно з літературними даними [1, 10; 8, 18] використання середньозернистих полотен,

зокрема із такою щільністю переплетення ниток, є типовим для живописних творів О. Мурашка. Інформації в літературних джерелах про використання художником бавовняних полотен немає, що потребує подальших досліджень.

Авторське полотно по периметру обрізане, дубльоване по окрайках та натягнуте на реставраційний розсувний підрамник з врізною хрестовиною. При дослідженні твору у ковзному світлі та УФ-випромінюванні було встановлено, що у процесі побутування картина була обрізана із втратами фарбового шару зверху та значно справа і знизу, внаслідок чого її розмір був зменшений на 25–30%. На це вказує відсутність «гірлянд напруги» (хвилясті лінії, що виникають в результаті провисання полотна між цвяхами) з усіх боків, крім лівого, та розташування слідів від хрестовини та лівої планки авторського підрамка, виявлених в УФ-діапазоні (іл.2).

Грунт. Грунт нанесений по полотну, проклеєному тваринним клеєм, авторський, тонкий, одношаровий, білого кольору,

однорідний. Такі технологічні особливості є типовими для ґрунтів живописних творів О. Мурашка [1, 10; 8, 19]. В'язиво ґрунту — олія, наповнювачі — свинцеве білило з домішкою цинкового білила, крейда та каолін.

Фарбовий шар. Живопис нерівномірної товщини, має слабо виражену фактуру, виконаний у декілька прийомів з доопрацюванням по висохлим фарбовим шарам. Підготовчі рисунки не виявлені, при мікроскопічному дослідженні та в ІЧ-діапазоні (іл.3–4) спостерігаються авторські правки та уточнення композиції, зокрема форми та розмірів голови портретованого, контурів плечей та правої руки. Зверху справа та зліва помітні контури рельєфних поверхонь шафок. У наскрізному ІЧ-випромінюванні (іл.4) встановлено, що зверху на картині живопис нанесений тоншим шаром або був потоншений внаслідок реставраційних втручань. Реставраційні тонування авторського живопису, виявлені в УФ-діапазоні, нанесені переважно зліва зверху та по периметру картини, на обличчі та руках портретованого.



Іл. 3. О. Мурашко. Портрет архітектора Г. П. Шлейфера. Фотографія картини у відбитому ІЧ-випромінюванні¹



Іл. 4. О. Мурашко. Портрет архітектора Г. П. Шлейфера. Фотографія картини в наскрізному ІЧ-випромінюванні¹

Аналіз фарбового шару фізико-хімічними методами показав, що при створенні картини автором було використане цинкове білило з домішкою свинцевого білила, у фарбових сумішах виявлене переважно цинкове білило (у низці проб — з домішкою свинцевого білила) та наступні пігменти: кадмій жовтий (сульфід кадмію), кіновар, органічний синтетичний червоний барвник (крапак червоний стійкий), вохра, ультрамарин синій

та ультрамарин фіолетовий. Наповнювачем у всіх фарбах, проаналізованих методом ATR-FTIR, є гіпс, що може вказувати на використання автором фарб французького або італійського виробництва. Хронологічні межі використання ідентифікованих пігментів відповідають кінцю XIX ст. (поширення чистого цинкового білила у живописних творах [16, 26]) — 1950-м рр. (припинення промислового виробництва кіноварі [15, 182]).

Методом ATR-FTIR встановлено, що в'язивом фарб є олія. Проведений порівняльний аналіз ступеня полімеризації олії у білилі [2; 14] свідчить про створення картини у першій чверті XX ст. (1910–1920-ті рр.), що підтверджує музейну атрибуцію.

Слід відзначити виключне використання автором як синього пігменту ультрамарину синього, який був ідентифікований у синіх фарбах та фарбових сумішах зелено-коричневого та синьо-фіолетового кольорів. Виконаний компаративний аналіз доступних у науковій літературі даних щодо пігментної палітри живописних творів Олександра Мурашка [1, 11–12; 8, 20] свідчить, що виявлені у фарбовому шарі пігменти є характерними для творів митця 1900–1910-х рр.

Наукова новизна. Представлена робота є першим технологічним дослідженням живописного твору Олександра Мурашка «Портрет архітектора Г. П. Шлейфера» з колекції Музею історії міста Києва. Отримані результати поглиблюють розуміння художніх і технологічних особливостей цього твору та виявляють зміни, які відбулися у процесі побутування картини, що є важливим етапом у мистецтвознавчій експертизі.

Висновки. Комплексне вивчення портрета архітектора Г. П. Шлейфера із застосуванням мультианалітичного підходу дозволило встановити технологічні особливості основи та ґрунту, вивчити авторську техніку побудови живопису та ідентифікувати пігменти і наповнювачі фарбового шару. Показано, що у процесі побутування картини її розмір був значно зменшений справа та знизу. Виявлені пізні втручання та реставраційні тонування можуть певною мірою спотворювати авторський задум. Підтверджено наявні у літературі дані, що Олександр Мурашко надавав перевагу середньозернистим полотнам простого полотняного переплетення та тонким білим авторським ґрунтам. Вперше зафіксоване використання художником бавовняного полотна та багатокомпонентного ґрунту, до складу якого входять свинцеве білило, крейда та каолін. Встановлена пігментна палітра твору, показане пріоритетне використання автором ультрамарину синього як синього пігменту. Сукупність фізико-хімічних методів дала можливість визначити тип в'язива та пігменти у складі живопису, встановити час створення картини та підтвердити музейну атрибуцію. Ця інформація є важливим внеском у дослідження творчої спадщини Олександра Мурашка і

може бути використана мистецтвознавцями та зберігачами музейних колекцій при атрибуції його полотен.

Автори висловлюють подяку колективу Музею історії міста Києва, зокрема головній зберігачці фондів Людмилі Рибченко та завідувачці відділу Ользі Друг за сприяння у проведенні досліджень, і Дар'ї Добріян, дослідниці творчості Олександра Мурашка, за надані матеріали щодо провенансу та досліджень твору.

Примітки

¹ Фотографія надана авторами, фотофіксація здійснена у рамках проведеного дослідження.

Література

1. Андріанова О. Б., Біскулова С. О. Технологічні дослідження живописних творів Олександра Мурашка. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності* : матеріали IX Міжнародної наук.-практ. конф. (м. Київ, 19–20 вересня 2024 р.). Київ : НЗ «Києво-Печерська лавра»; ГО «Асоціація реставраторів України», 2024. С. 5–14.
2. Біскулова С. О., Андріанова О. Б. Дослідження ступеня старіння в'язива в олійному живописі та ПВА темпері методом інфрачервоної спектроскопії (ATR-FTIR). *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності* : матеріали IV науково-практичної конференції (Київ, 06–07 черв. 2019 р.). Київ : Видавництво «Код», 2019. С. 39–46.
3. Департамент культури Київської міської державної адміністрації, Музей історії міста Києва. (11.03.2025). Акт передавання музейних предметів на тимчасове зберігання ВМБ №28.
4. Добріян Д. «Неділя», або Історія одного шедевра. *Антиквар*. 2020. № 117. URL: <https://antikvar.ua/nedilya-murashka/> (дата звернення: 10.04.2025).
5. Добріян Д. Крок за кроком атрибуція маловідомих портретів О. Мурашка. *Антиквар*. 2020. № 115. URL: <https://antikvar.ua/atributsiya-malovidomih-portretiv-murashka/> (дата звернення: 10.04.2025).
6. Добріян Д. Спогади Тіни Омельченко як джерело вивчення педагогічної діяльності Олександра Мурашка. *Evropský filozofický a historický diskurz*. 2017. Vol. 3, Iss. 4. Р. 18–27.
7. Добріян Д. Участь Олександра Мурашка в реорганізації мистецької освіти у 1918–1919 роках та його проект ступеневої системи професійного художнього навчання. *Гілея: науковий вісник*. 2018. Вип. 135. С. 27–32.
8. Дорофієнко І. Деякі особливості техніки живопису О. Мурашка. *Виставка творів Олександра Олександровича Мурашка* : каталог /

ред.: С. Раєвський, Л. Членова. Київ : Мистецтво, 1966. С. 17–20.

9. Ковалинський В. Дарунок з минулого. *Хроніка-2000*. Київ : Фонд сприяння розвитку мистецтв, 1997. Вип. 17–18. С. 181–191.

10. Міністерство закордонних справ України. (н.д.). Ювілеї видатних діячів та історичних подій України у Календарі пам'ятних дат ЮНЕСКО. URL: <https://unesco.mfa.gov.ua/spivrobotnictvo/yuvile-yi-vidatnih-diyachiv-ta-istorichnih-podij-ukrayini-u-kalendari-pamyatnih-dat-yunesko> (дата звернення: 28.03.2025).

11. Мосендз О. Еволюція світла у живописі Олександра Мурашка. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 2019. Vol. 9, № 21 P. 3–8. DOI: 10.31435/rsglobal_ijitss/30122019/6852.

12. Павельчук І. Імпровізації імпресіонізму в практиці Олександра Мурашка: синтез об'єктивної емпіричної дійсності та суб'єктивних вражень як підготовка до художнього узагальнення натури. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 36. С. 40–50.

13. Членова Л. Г. Олександр Мурашко: сторінки життя і творчості. Київ : Артанія Нова, 2004. 255 с.

14. Biskulova S., Andrianova O. The Study of Binder Aging in 19–21th Centuries Paintings by ATR-FTIR Spectroscopy. *Research. Dilemmas. Solutions : Proceeding at the 12th Baltic States Triennial Conservators' Meeting*. Preprints. Vilnius : The Lithuanian National Museum of Art, 2020. P. 389–390.

15. Melo M. J., Miguel C. The making of vermilion in medieval Europe: historically accurate reconstructions. *Book on how to make colours / Eds. S. Kroustallis, M. Del Egidio*. 2010. Madrid : IPCE. P. 181–195.

15. Osmond G. Zinc white: a review of zinc oxide pigment properties and implications for stability in oil-based paintings. *AICCM Bulletin*. 2012. Vol. 33, № 1. P. 20–29. DOI: 10.1179/bac.2012.33.1.004.

References

1. Andrianova, O. B., & Biskulova, S. O. (2024). Technological Studies of Oleksandr Murashko's Paintings. Proceedings from *The 9th International Scientific and Practical Conference 'Museums and restoration in the context of preserving cultural heritage: Current challenges of today'*. (pp. 5–14). Kyiv [in Ukrainian].

2. Biskulova, S. O., & Andrianova, O. B. (2019). Study of Binder Aging in Oil Painting and PVA Tempera Using Infrared Spectroscopy (ATR-FTIR). Proceedings from *The 4th Scientific and Practical Conference 'Museums and restoration in the context of preserving cultural heritage: Current challenges of today'*. (pp. 39–46). Kyiv [in Ukrainian].

3. Department of Culture of the Kyiv City State Administration, Kyiv History Museum. (2025, March 11). Act of transfer of museum items for temporary storage VMW №28 [in Ukrainian].

4. Dobriian, D. (2020). 'Sunday', or the story of one masterpiece. *Antykar*, (117). Retrieved from <https://antikvar.ua/nedilya-murashka/> [in Ukrainian].

5. Dobriian, D. (2020). Step by Step: Attribution of Little-Known Portraits by O. Murashko. *Antykar*, (115). Retrieved from <https://antikvar.ua/atributsiya-malovidomih-portretiv-murashka/> [in Ukrainian].

6. Dobriian, D. (2017). Tina Omelchenko's Memoirs as a Source for Studying Oleksandr Murashko's Teaching. *Evropský filozofický a historický diskurz*, 3(4), 18–27 [in Ukrainian].

7. Dobriian, D. (2018). Participation of Oleksandr Murashko in the Reorganisation of Art Education in 1918–1919 and his Project of a Tiered System of Professional Art Training. *Hileia*, (135), 27–32 [in Ukrainian].

8. Dorofiienko, I. (1966). Some Features of O. Murashko's Painting Technique. *Exhibition of works by Oleksandr Oleksandrovych Murashko: Catalogue* (pp. 17–20). Kyiv [in Ukrainian].

9. Kovalynskyi, V. (1997). A Gift from the Past. *Khronika-2000*, (17–18), 181–191 [in Ukrainian].

10. Ministry of Foreign Affairs of Ukraine. (n.d.). *Anniversaries of notable figures and historical events of Ukraine in the UNESCO Calendar of Commemorative Dates*. Retrieved March 28, 2025, from <https://unesco.mfa.gov.ua/spivrobotnictvo/yuvile-yi-vidatnih-diyachiv-ta-istorichnih-podij-ukrayini-u-kalendari-pamyatnih-dat-yunesko> [in Ukrainian].

11. Mosendz, O. (2019). The Evolution of Light in the Painting of Oleksandr Murashko. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*, 9(21), 3–8. https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30122019/6852 [in Ukrainian].

12. Pavelchuk, I. (2018). Impressionistic Improvisations in Oleksandr Murashko's Practice: The Synthesis of Empirical Reality and Subjective Impressions as a Path to Artistic Generalisation. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, (36), 40–50 [in Ukrainian].

13. Chlenova, L. H. (2004). Oleksandr Murashko: Pages of Life and Creativity. Kyiv [in Ukrainian].

14. Biskulova, S., & Andrianova, O. (2020). The Study of Binder Aging in 19–21th Centuries Paintings by ATR-FTIR Spectroscopy. *Research. Dilemmas. Solutions: Proceedings of the 12th Baltic States Triennial Conservators' Meeting* (pp. 389–390). Vilnius.

15. Melo, M. J., & Miguel, C. (2010). The Making of Vermilion in Medieval Europe: Historically Accurate Reconstructions. *Fatto d'archimia: Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas* (pp. 181–195). Madrid.

16. Osmond, G. (2012). Zinc White: A Review of Zinc Oxide Pigment Properties and Implications for Stability in Oil-Based Paintings. *AICCM Bulletin*, 33(1), 20–29. <https://doi.org/10.1179/bac.2012.33.1.004>.

Стаття надійшла до редакції 05.05.2025
Отримано після доопрацювання 06.06.2025
Прийнято до друку 16.06.2025

Цитування:

Дяченко А. В. Аутентичні стилістики та техніки художньо-промислового мистецтва у творчості сучасних українських митців. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 224–230.

Diachenko A. (2025). Authentic Stylistics and Techniques of Decorative and Applied Arts in the Work of Contemporary Ukrainian Artists. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 224–230 [in Ukrainian].

*Дяченко Алла Володимирівна,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
доцентка кафедри промислового дизайну
і комп'ютерних технологій,
деканка факультету
декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука,
членкиня Спілки дизайнерів України,
членкиня Національної спілки
художників України
<https://orcid.org/0000-0003-4496-5931>
pani.alla0107@gmail.com*

**АУТЕНТИЧНІ СТИЛІСТИКИ ТА ТЕХНІКИ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОГО
МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ**

Мета роботи: висвітлити і систематизувати провідні аутентичні стилістики та техніки сучасного українського художньо-промислового мистецтва, а також проаналізувати шляхи їх трансформації під впливом соціокультурних змін доби незалежності. **Методологія.** У роботі використано комплексний підхід до аналізу стильових і технічних трансформацій, що включає культурологічний, мистецтвознавчий та порівняльний аналіз. Дослідження опирається на міждисциплінарну методологію з урахуванням постмодерних концепцій і сучасних теорій візуальної культури. **Наукова новизна.** Уперше систематизовано актуальні стильові напрями (неотрадиціоналізм, ар-деко, сецесія, бароко, концептуалізм) і відповідні художні техніки у творчості сучасних українських митців. Розкрито феномен інтеграції традиційної естетики у глобалізований візуальний дискурс. Запропоновано авторське бачення еволюції художньо-промислового мистецтва в пострадянський та постмодерний періоди. **Висновки:** Сучасне українське художньо-промислове мистецтво поєднує традиції народної творчості з актуальним концептуальним пошуком. Ключовими тенденціями є: синтез утилітарної форми з концептуальним мисленням; інтелектуалізація художнього образу; зростання уваги до екологічної проблематики та тем ідентичності. Проаналізовано сучасні стилістичні напрями: неотрадиціоналізм (через постмодерний символізм), ар-деко та сецесію (з локальним колоритом), бароко (у сакральних композиціях), концептуалізм (як форма ідеологічної деконструкції). Практичне значення полягає у збереженні й популяризації національних художньо-промислових традицій у контексті сучасного мистецтва.

Ключові слова: художньо-промислове мистецтво, стилістика, техніка, ідентичність, традиція.

Diachenko Alla, Candidate of Pedagogical of Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Industrial Design and Computer Technologies, Dean of the Faculty of Decorative and Applied Arts, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design, Member of the Union of Designers of Ukraine, Member of the National Union of Artists of Ukraine

Authentic Stylistics and Techniques of Decorative and Applied Arts in the Work of Contemporary Ukrainian Artists

The purpose of the work is to highlight and systematise the leading authentic stylistics and techniques of modern Ukrainian artistic and industrial art, as well as to analyse the ways of their transformation under the influence of socio-cultural changes of the independence era. **Research methodology.** The work uses a comprehensive approach to the analysis of stylistic and technical transformations, which includes culturological, art historical, and comparative analysis. The research is based on an interdisciplinary methodology taking into account postmodern concepts and modern theories of visual culture. **Scientific novelty.** For the first time, current style trends (neotraditionalism, art deco, art nouveau, baroque, conceptualism) and corresponding artistic techniques in the work of modern Ukrainian artists are systematised. The phenomenon of integration of traditional aesthetics into a globalised visual discourse is revealed. The author's vision of the evolution of artistic and industrial art in the post-Soviet and postmodern periods is proposed. **Conclusions.** Modern Ukrainian artistic and industrial art combines the traditions of folk art with a current conceptual search. Key trends include synthesis of utilitarian form with conceptual thinking; intellectualisation of the artistic image; increased attention to environmental issues and themes of identity. Modern stylistic trends are analysed: neotraditionalism (through postmodern symbolism), art deco and secession (with local flavour), baroque (in sacred

compositions), conceptualism (as a form of ideological deconstruction). The practical significance lies in the preservation and popularisation of national artistic and industrial traditions in the context of modern art.

Keywords: artistic and industrial art, stylistics, technique, identity, tradition.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво в історичному контексті завжди посідало важливе місце в культурному житті українського суспільства, виступаючи не лише формою естетичного вираження, а й засобом збереження національної ідентичності. Особливо активним і динамічним був розвиток народного мистецтва, яке постійно змінювалося під впливом соціально-історичних трансформацій, політичних викликів та культурних обмінів. Упродовж століть воно адаптувалося до нових умов, зберігаючи при цьому глибинну символіку, колективну пам'ять та зв'язок із сакральними й побутовими аспектами народного буття.

Визначальним етапом у розвитку художньо-промислового мистецтва стало здобуття Україною незалежності у 1991 році. Саме ця подія надала потужного імпульсу до культурного самовираження та художніх пошуків, що стали основою формування нової мистецької парадигми. В умовах відкритості до світових тенденцій, але з глибоким укоріненням у власну традицію, постало покоління митців, які не лише актуалізували національну спадщину, але й трансформували її у впізнаваний сучасний візуальний код.

Сьогодні українське декоративно-ужиткове мистецтво виходить за межі локального контексту, набуваючи міжнародного визнання завдяки оригінальним формальним рішенням, концептуальній глибині та здатності до культурного діалогу. Новітні авторські практики свідчать про формування потужного мистецького середовища, що визначає місце України на глобальній культурній карті.

Аналіз останніх наукових досліджень та публікацій. Питання автентичних стилістик і технік художньо-промислового мистецтва у творчості сучасних українських митців є достатньо досліджене у вітчизняній науковій літературі. Значний вклад у розвиток теми мають такі автори, як Н. Чупріна, Т. Ременєва, І. Фролов, О. Терещенко [1], які досліджують можливості створення сучасного одягу на основі трансформації стилістичних і композиційних особливостей традиційного українського декоративного мистецтва. А. Гоцалюк [2] акцентує на декоративно-прикладному мистецтві як носії духовної спадщини українського етносу. О. Омельченко [3] аналізує традиційний народний

декоративний розпис у сучасних умовах, приділяючи увагу питанням візуалізації та переосмислення культурних кодів. Л. Резвухіна та О. Кірдіна [4] розкривають особливості стилю бароко в декоративному мистецтві, що дозволяє краще зрозуміти історичний контекст формування естетичних канонів. А. Руденченко та Г. Крюкова [5] досліджують використання традиційного українського живопису в оформленні порцеляни і фаянсу другої половини ХХ століття, демонструючи тяглість стилістичних рішень у художньо-промисловому мистецтві. Л. Богайчук, З. Борисюк і Т. Ковальчук [6] роблять акцент на методичному підході до формування розуміння декоративного образу у студентів, які готуються до професійної діяльності в галузі мистецтва. Г. Скрипник [7] у своїй фундаментальній праці надає широкий історико-культурний контекст розвитку українського мистецтва. І. Магдич [8] зосереджується на стилістичній еволюції українського мистецтва ХХ століття, приділяючи особливу увагу стилю ар-нуво. Н. Романенко та Ю. Помиляйко [9] розкривають виразно-естетичні особливості традиційного розпису та можливості його використання у сучасних творчих практиках. К. Яковленко [10] як упорядника презентує вагомий внесок українських художниць у розвиток національного мистецтва, що також відображає автентичні традиції у сучасному мистецькому процесі.

Попри достатню кількість літератури з даної теми, відчувається нестача систематизованого матеріалу, а тому із використанням різних методів наукового пізнання було проаналізовано, погруповано, систематизовано інформацію і подано у світлі теми дослідження.

Мета статті – висвітлити і систематизувати провідні автентичні стилістики та техніки сучасного українського художньо-промислового мистецтва, а також висвітлення шляхів їх трансформації під впливом соціокультурних змін доби незалежності.

Виклад основного матеріалу. Художньо-промислове мистецтво в Україні — це синтетична форма візуального мистецтва, що поєднує утилітарну функцію з естетичною досконалістю, опираючись на народні

ремісничі традиції та професійну художню практику. Як зазначає А. Гоцуляк, це мистецтво виростає на перетині матеріальної й духовної культури, втілюючи соціальні, культурні та історичні коди українського народу через форму, орнамент і символіку [2].

Основними характерними рисами художньо-промислового мистецтва є орнаментальність та декоративність. Це ключові ознаки, що репрезентують глибинну зв'язок із народною культурною спадщиною [2]. Н.В. Чупріна та І.В. Фролов доповнюють дані характеристики ще функціональністю та матеріальною різноманітністю [1].

Аналізуючи сучасні тенденції художньо-промислового мистецтва в Україні, можна визначити, що сучасні українські художники переосмислюють народне мистецтво, не обмежуючись репродукуванням канонів, а інтегруючи їх у нові образотворчі системи. Наприклад, у творчості О.Вакуленко «дерево життя» постає не лише як орнамент, а як концептуальний символ, що поєднує минуле й майбутнє, особисте й колективне [3].

Народна естетика зазнає індивідуалізації. Як зазначають у своєму дослідженні А. Руденченко та Г. Крюкова, зразки декоративного розпису, ткацтва чи кераміки постають як вираз особистої авторської мови. Наприклад, кахлі міжвоєнного періоду, створені на фабриці І. Левинського, демонструють синтез ар-деко та народної стилістики, трансформуючи фольклорні мотиви у геометризовану сучасність [5].

Сучасне художньо-промислове мистецтво тяжіє до інтеграції з архітектурою, дизайном інтер'єру, сценографією, що особливо помітно з в період становлення незалежної України. Митці залучаються на стадії проектування простору, формуючи предметно-просторове середовище як художньо цілісну структуру [1].

Важливою рисою постає переосмислення матеріалу. Наприклад, керамісти створюють «антисудини» — об'єкти, що відмовляються від функціональності на користь метафоричної пластики [3]. Аналогічно художнє скло або текстиль перестають бути лише носіями декоративності й набувають статусу повноцінної художньої мови.

Останніми роками зростає попит на естетику екологічності й національного стилю, стимулює формування дизайнерських практик, що поєднують принципи сталого розвитку з етнокультурною ідентичністю. Так, етнічні мотиви Гуцульщини у дизайні туристичних інтер'єрів (Корякіна А.) або вишивка на

сучасному одязі є прикладом такої інтеграції [9].

Розглядаючи аутентичні стилістики та техніки, важливо виділити, що в останні двадцять років характерними є стиль неотрадиціоналізму, ар-деко, сецесія, бароко, концептуалізм. Розглянемо їх більш детально.

Неотрадиціоналізм у сучасному українському художньо-промисловому мистецтві вирізняється як стильова парадигма, що інтегрує елементи народної естетики, орнаментики та символіки у контексті постмодерного художнього мислення. Основною особливістю цього напрямку є свідоме звернення до традиційної художньої спадщини — як візуальної, так і концептуальної — з метою її сучасної інтерпретації та актуалізації в умовах глобалізованого культурного поля [1].

Характерною рисою неотрадиціоналізму є поєднання автентичних мотивів («дерево життя», петриківські рослинні візерунки, геометризовані орнаменти з вишивки чи ткацтва) з сучасною образною мовою — абстракцією, біо- і органопластикою, метафоричною композицією. Такий синтез часто має сакральну-символічне навантаження, як у творах Олеси Вакуленко, що відтворюють структури народної міфології й духовності через графічну пластику [7]. Не менш знаковими є приклади творчості Ганни-Оксани Липи, у яких міфопоетична образність поєднана з архетипами та ритуальною символікою [2].

Одним із ключових виявів неотрадиціоналізму є кераміка 2000-х років, у якій автори — Леонід Богинський, Ярослав Борельський, Уляна Ярошевич, Ігор Береза — переосмислюють традиційні матеріали й форми (макітри, горщики, декоративні пласти) у напрямі формотворчого метафоризму та персоніфікованого художнього жесту [2]. Паралельно розвиток текстильного мистецтва (гобеленів) подружжя Литовченків та авторів батика (В. Корженко, Л. Мороз, Н. Погребняк) свідчить про прагнення до пластичного та символічного відновлення фольклорних форм через авторське бачення. Це відображає не лише стилістичну тяглість, а й прагнення до створення нової, метафоричної системи образів, які пов'язують сучасну людину з глибинними культурними пластами [1].

Ар деко — одна з провідних стильових парадигм, що справила суттєвий вплив на формування художньо-промислового мистецтва України першої половини ХХ століття, особливо у сфері декоративної

кераміки, дизайну інтер'єру та архітектурного декору. Вітчизняна версія ар деко зазнала трансформації під впливом місцевих мистецьких традицій, зокрема народного орнаменту, дереворізьби та сецесійного декору, і набула своєрідного, локалізованого змістового забарвлення [5].

На етапі становлення ар деко в Україні відзначалося стилістичне тяжіння до геометризації форми, спрощення декоративного наповнення, симетрії та ритмізації композиції. Вперше це почало проявлятися у кахлярському виробництві 1920–1930-х років, зокрема у творчості фірми Івана Левинського у Львові, простежуються типові риси ар деко: лаконічний силует, центрична симетрія, використання стилізованих орнаментів, що апелюють до народної дереворізьби (наприклад, мотиви «кутасики») [5]. У технічному відношенні українське ар деко спиралося на досвід попередніх періодів — сецесії та історизму — але застосовувало нові методи художньої обробки матеріалів. Кераміка покривалась тонкими ангобами й напівпрозорими поливами, а в оздобленні переважав контрастний рельєф, що підкреслював графічність форм. У деяких виробках спостерігається паралелізм з архітектурним декором, зокрема згадуються аналогії з решітками кінотеатру «Люм'єр» в Івано-Франківську або елементами сграфіто на фасадах міжвоєнної забудови [5]. В українському ар деко простежується пряма спадкоємність і водночас локальна адаптація європейських зразків. Вплив модерністичних течій, таких як кубізм, конструктивізм, а також французький стиль ар деко (особливо в орнаментальній системі) поєднується з елементами традиційного декору українського народного мистецтва. Це підтверджує ідею синтезу локального та глобального в художньо-промисловій культурі міжвоєнного періоду [5].

Сецесія (або модерн) — одна з найвиразніших і найвпливовіших стильових течій на зламі XIX–XX століть, що глибоко вкорінилася в сучасному художньо-промисловому мистецтві України. Цей стиль характеризується орнаментальністю, декоративізмом, витонченістю ліній, синтезом мистецтв та естетизацією предметного середовища. В українському контексті сецесія трансформувалася під впливом національного фольклору, народних ремесел та архітектурної традиції, сформувавши своєрідний вітчизняний варіант стилю, часто

ототожнюваний із поняттям “український модерн” [5].

Сецесійна стилістика в Україні відзначається домінуванням рослинних мотивів, хвилястих, “текучих” ліній, асиметричних композицій, витонченої пластики форм. Центральними елементами є химерні в'юнкі рослини, стилізовані квіти, виноградна лоза, павутиноподібні структури, які пронизують як архітектурні фасади, так і інтер'єри та прикладні вироби. Зокрема, у кахлярській справі сецесія реалізується через рельєфні орнаменти й кольорові розписи — частіше з одночасним застосуванням обох технік. Сецесія активно використовувала новітні для свого часу матеріали — кольорові поливи, ангоби, керамічні маси з високою пластичністю, дерево, скло, метал. Особливу увагу приділяли кольоровій гармонії, де переважали пастельні, природні відтінки — зелений, блакитний, жовто-медовий, рожевий. У печах цього періоду кахлі часто розміщувалися за принципом «килимового» декору, а карнизи мали складні рельєфні профілі. Особливої ваги набуває мотив “Дерева життя”, розгорнутий як в настінному розписі, так і в художньому текстилі, меблях, декоративних панно

Серед осередків сецесії в Україні вирізняється Львівська школа, особливо діяльність Івана Левинського — архітектора, підприємця, художника, який організував потужну виробничу базу для створення високохудожніх керамічних, скляних і будівельних матеріалів [5]. У живописі, декоративному розписі й станковій графіці стиль сецесії відбився у творах Марії Примаченко, Ганни Собачко-Шостак, Федора Панка, Тетяни Пати — їхні роботи демонструють характерну орнаментальну вишуканість, метафоричність образів, декоративність композиційної побудови [3].

Стиль бароко, який розвинувся в Україні впродовж XVII–XVIII століть, посів чільне місце в історії вітчизняного художньо-промислового мистецтва. Цей напрям, адаптований у локальних умовах під впливом православної традиції, суспільно-релігійної структури та естетичних уявлень козацької доби, сформував унікальне явище — українське бароко, або козацьке бароко. Його вирізняє гармонійне поєднання європейських барокових форм із народною орнаментикою, декоративним розмахом і символізмом [4]. Центральне місце в бароковій візуальності займає виноградна лоза — символ Євхаристії та духовного оновлення, яка уособлює зв'язок

із біблійною символікою. Такі мотиви широко використовувалися в оздобленні іконостасів, внутрішнього декору церков, архітектурних фасадів (зокрема, Брама Заборовського в Києві).

Іконостаси як основна форма монументально-декоративного мистецтва бароко демонстрували надзвичайно складну композицію, що поєднувала архітектурну логіку з орнаментальною пишністю. Різьблені колони, фронтони, фігури святих і ангелів komponувалися у грандіозні ансамблі, що часто охоплювали всю площину храмового простору. У техніці різьблення на кості та камені досягнуто виняткової філігранності. Уживалися елементи інкрустації, золочення, фарбування, які підкреслювали ієратичну велич об'єкта. У живописному декорі стін поширеним було фрескове малювання, де домінували складні біблійні сцени, алегоричні образи та орнаментальні мотиви з акцентом на симетрію й рух.

У художньо-промисловому мистецтві бароковий спадок продовжує відгукуватися в сучасних експериментах із формою й орнаментом. Наприклад, у композиційних принципах українських керамістів, гобеленників та майстрів емалі ХХ століття, що звертаються до барокової складності та театральності образу, можна віднайти алюзії на барокову стилістику [6].

Концептуалізм, як художньо-естетична парадигма, що надає пріоритет ідеї над формою, поступово увійшов у українське декоративно-ужиткове та художньо-промислове мистецтво в умовах пострадянської трансформації культурного поля у 1990-х роках. Основною ознакою концептуалізму є домінування ідеї, метафори, знака над матеріальною реальністю речі. У художньо-промисловому мистецтві це виявляється в відмові від традиційної декоративності, деконструкції функціонального предмета, його трансформації у носій символічного змісту, метафори або соціального послання. Наприклад, у кераміці та склі 1990-х років з'являється поняття «антисудини» — об'єкта, що формально відсилає до ужиткового посуду, проте позбавлений функції й сповнений метафізичного навантаження [2].

Одним із яскравих представників концептуалізму у художньому склі є Борис Данилов. Його порцелянові твори, зокрема вази, є прикладами інтелектуального постмодерного жесту, де декоративна функція поєднується з філософською мотивацією —

розмислами про втрату, метафізичну самотність, психоемоційне напруження [1].

У склі концептуальні стратегії реалізуються в творчості Олега Курила та Франца Черняка, які використовують метафору, алюзії на космос, метеорити, органічні форми, наповнюючи твори іронією, філософською глибиною та відмовою від традиційної декоративності [1].

Серед найпоширеніших технік художньо-промислового мистецтва в Україні вирізняються гобеленове ткацтво, художнє скло, кераміка, батик, декоративний розпис, ювелірне емалювання, лозоплетіння та художня обробка дерева. Ці техніки не лише зберігають традиційні ремісничі засади, а й трансформуються під впливом сучасного художнього мислення, поєднуючи ручну працю з естетичною концептуалізацією. В основі більшості з них лежать орнаментальність, символіка та декоративна узагальненість, які дозволяють митцям працювати з багатозначною формою й культурною пам'яттю. У 2000-х роках спостерігається зростання ролі експерименту, інтеграції змішаних матеріалів і технік, що веде до формування нового візуального коду, в якому традиція слугує не лише джерелом натхнення, а й засобом художнього осмислення сучасності.

Українська художня кераміка зазнає глибокої трансформації, відходячи від утилітарного спрямування на користь концептуально-символічного мислення. Провідним вектором стала інтелектуалізація форми, де традиційна судина перетворюється на «антисудину» — образ, позбавлений функціональності, але сповнений змістової напруги (Hotsalyuk A.). У творчості Леоніда Богинського виразно простежується архетипічна модель землі як материнського начала. Його серії «Седнівські дороги», «Чумацький шлях» утверджують ідею спадкоємності через монументальну пластику. Іншою тенденцією стало тяжіння до архаїки та біоморфізму, що яскраво виявлено у творчості Уляни Ярошевич і Ганни-Оксани Липи. Їхня кераміка демонструє органічний зв'язок із жіночими архетипами, трансформуючи символіку роду й релігії в авторську метафору. Ритм, силует, структура об'єму виконують не лише декоративну, а й знакову функцію, перетворюючи пластичну форму на філософський об'єкт [7].

Українське художнє скло 2000-х років демонструє багатогарність художнього вислову: від геометризму до біоморфізму, від

метафори до інсталяції. Олег Курило формує образний конструктивізм, синтезуючи архітектоніку і вітражну стилістику, тоді як Франц Черняк звертається до природних форм, алюзій на космос, вулканічний рельєф. Обидва митці виводять скло за межі утилітарності, роблячи його носієм символу й образу [1]. У Києві вирізняється творчість Івана Аполлонова й Івана Заріцького. Перший тяжіє до асоціативно-поетичних форм, другий – до монолітної пластики. Лідія Митяєва демонструє віртуозність у техніках гравіювання й гранування. Всі автори формують розгалужену школу, в якій скло стає повноцінним медіумом художньої концепції.

Протягом останніх років гобелен в Україні перетворюється з декоративної тканини у метафоричний візуальний текст. Подружжя Литовченків у своїх роботах (“Птах Фенікс”, “Тривога”) формують складну систему символів, у якій національні теми інтерпретуються через авторський міф. Такі гобелени тяжіють до синтезу традиційного килимарства і європейської гобеленової школи. Візуальна мова авторів спирається на знаковість фігур, декоративну площинність, ритм кольору. Тканина постає як носій культурної пам’яті й художнього послання [7].

Мистецтво батика демонструє перехід до експресивної мови кольору та символу. Володимир Корженко, зокрема, розвиває тематику ню в серіях “Очікування”, “Східне ню”, вдаючись до чуттєвої пластики та тонкої світлотіньової гри. Його твори наповнені еротичним підтекстом і філософським осмисленням тілесності. Інші митці — Л. Мороз, М. Кирницька, Л. Буліжкіна — працюють з орнаментальною ритмікою, абстракцією й семіотикою кольору. Батик відходить від традиційної сюжетності й стає вираженням емоційного стану, внутрішнього монологу митця, наближаючись до станкового живопису [1].

Ювелірне мистецтво 1990-х в Україні виявляє тенденцію до символізації форми й експериментів із матеріалом. Яскравим прикладом є творчість Олександра Михальця (серія “Нові ордени”), де дорогоцінні метали й кераміка поєднуються у складні знакові структури. Його твори балансують між естетикою іронії та монументальністю символу. В. Хоменко, Є. Заварзін, В. Балибердін, в свою чергу, демонструють філософську рефлексію, апелюючи до архаїчних образів і архетипів. Зростає значення емалі як образотворчого медіуму,

який дозволяє формувати колористично складні, емоційно наповнені композиції.

У сфері роботи з деревом і лозою на перший план виходить концептуалізація матеріалу. Тамара Бабак підносить лозоплетіння до рівня сакральної форми, перетворюючи матеріал у знакову структуру (серія “Ритуальні об’єкти”). Її твори демонструють складну взаємодію між структурною формою й символічним навантаженням. Іван та Ігор Стеф’юки, Микола Малишко розвивають естетику об’єктної скульптури, експериментуючи з масивом, площиною, текстурою дерева. Їхні твори апелюють до архітектоніки, часто тяжіючи до абстрактних асоціацій. Таким чином, дерево перестає бути просто носієм декору, а стає інструментом художнього вислову [3].

Висновки. Художньо-промислове мистецтво в Україні сьогодні — це не лише спадкоємець традицій, але й простір активного художнього експерименту. Йому притаманна глибока пов’язаність із фольклорною основою та ремісничою спадщиною, що переосмислюються в авторських концептуальних стратегіях. Центральним для сучасного етапу є поєднання утилітарної форми з концептуальним мисленням, інтелектуалізація образу, а також екологічна та ідентифікаційна спрямованість творчих пошуків.

Актуальні стильові напрями репрезентовані широким спектром формотворчих систем: неотрадиціоналізм інтерпретує фольклорну спадщину через призму постмодерного символізму (Олеся Вакуленко, Уляна Ярошевич); ар-деко та сецесія продовжують існувати як ретростильові системи з локальною стилізацією (традиції Івана Левинського); бароко слугує джерелом для метафоричних композицій із сакральною семантикою (гобелени та емаль 2000-х років); концептуалізм формує підґрунтя для деконструкції предметності, домінування ідеї над формою (Борис Данилов, Франц Черняк). Ці стилі репрезентують діалог між локальним і глобальним, традиційним і сучасним, утверджуючи багаторівневу структуру художньо-промислового дискурсу.

До провідних технік сучасного декоративного мистецтва належать: гобеленове ткацтво (Марія та Юрій Литовченки), художнє скло (Олег Курило, Франц Черняк), кераміка (Леонід Богинський, Уляна Ярошевич), батик (Володимир

Корженко), декоративний розпис (Марія Примаченко), ювелірне мистецтво та емалювання (Олександр Михалець), лозоплетіння (Тамара Бабак), художня обробка дерева (Микола Малишко). Кожна з технік, зберігаючи традиційні основи, трансформується в автономний художній вислів, що поєднує ремісничу майстерність із концептуальним мисленням. Усі ці явища засвідчують, що художньо-промислове мистецтво в Україні є динамічною формою національної ідентичності, яка в умовах культурної модернізації здатна синтезувати спадщину й інновацію.

Література

1. Chuprina N.V., Remenieva T.V., Frolov I.V., Tereshchenko O.H. Design of the contemporary garments on the basis of the transformation of stylistic and artistic-compositional characteristics of traditional decorative art. *Art and Design*, 2021, №3, 30–44. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.3.3>.
2. Hotsalyuk A. Ukrainian decorative applied art is a heritage of the spiritual heritage of the ethnos. *Multiversum. Philosophical Almanac*, 2021, №2(2(174)), 89–100. DOI: <https://doi.org/10.35423/2078-8142.2021.2.2.6>.
3. Omelchenko O. Features of traditional folk Ukrainian decorative painting and its visualization in modern conditions. *Professional Art Education*, 2023, №4(2), 39–52. DOI: <https://doi.org/10.34142/27091805.2023.4.02.05>.
4. Rezvukhina L., Kirdina O. Features of the baroque style in decorative and applied arts. *Culture and Arts in the Modern World*, 2016, №17, 179–185. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.17.2016.156812>.
5. Rudenchenko A., Kriukova H. Traditional Ukrainian paintings in the decoration of porcelain and faience of the second half of the XX century. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. № 46.
6. Богайчук Л.Р., Борисюк З.Д., Ковальчук Т.П. Методичний підхід до організації розуміння декоративного образу майбутніми фахівцями декоративно-прикладного мистецтва. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. 2023. №3(144). С. 33–40.
7. Скрипник Г. Історія українського мистецтва: у 5 т. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. 1047 с.
8. Магдич І. Ар-Нуво. Стилї українського мистецтва ХХ-го століття. Київ: Портал, 2021.
9. Романенко Н.Г., Помиляйко Ю.М. Виразно-естетичні особливості традиційного українського розпису та його застосування. *International periodic scientific journal*, 2023, №18, 194–203. URL: <https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/4587/1/SWorldJOURNAL%20%e2%84%96%2018-%202023%2c%20%2d1%80.%20194-203.pdf> (дата звернення: 10.05.2025).
10. Яковленко К., упоряд. Чому в українському мистецтві є великі художниці. Київ: PinchukArtCentre, 2019.

References

1. Chuprina, N. V., Remenieva, T. V., Frolov, I. V., & Tereshchenko, O. H. (2021). Design of the Contemporary Garments on the Basis of the Transformation of Stylistic and Artistic-Compositional Characteristics of Traditional Decorative Art. *Art and Design*, (3), 30–44. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.3.3> [in English].
2. Hotsalyuk, A. (2021). Ukrainian Decorative Applied Art is a Heritage of the Spiritual Heritage of the Ethnos. *Multiversum. Philosophical Almanac*, 2(2(174)), 89–100. <https://doi.org/10.35423/2078-8142.2021.2.2.6> [in English].
3. Omelchenko, O. (2023). Features of Traditional Folk Ukrainian Decorative Painting and its Visualization in Modern Conditions. *Professional Art Education*, 4(2), 39–52. <https://doi.org/10.34142/27091805.2023.4.02.05> [in English].
4. Rezvukhina, L., & Kirdina, O. (2016). Features of the Baroque Style in Decorative and Applied Arts. *Culture and Arts in the Modern World*, (17), 179–185. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.17.2016.156812> [in English].
5. Rudenchenko, A., & Kriukova, H. (2023). Traditional Ukrainian Paintings in the Decoration of Porcelain and Faience of the Second Half of the XX Century. *Ukrainska Kultura: Mynule, Suchasne, Shliakhy Rozvytku*, (46) [in English].
6. Bohaiichuk, L. R., Borysiuk, Z. D., & Kovalchuk, T. P. (2023). Methodical Approach to Organising the Understanding of Decorative Image by Future Specialists in Decorative and Applied Arts. *Naukovyi Visnyk Pivdennoукраїнського Natsionalnoho Pedahohichnoho Universytetu Imeni K. D. Ushynskoho*, 3(144), 33–40 [in Ukrainian].
7. Skrypnyk, H. (2007). History of Ukrainian Art: in 5 volumes. Kyiv [in Ukrainian].
8. Mahdych, I. (2021). Art Nouveau. Styles of Ukrainian Art of the 20th Century. Kyiv [in Ukrainian].
9. Romanenko, N. H., & Pomyliaiko, Yu. M. (2023). Expressive and Aesthetic Features of Traditional Ukrainian Painting and its Application. *International Periodic Scientific Journal*, (18), 194–203. <https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/4587/1/SWorldJOURNAL%20%e2%84%96%2018-%202023%2c%20%2d1%80.%20194-203.pdf> [in Ukrainian].
10. Yakovlenko, K. (2019). Why there are Great Women Artists in Ukrainian art. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.06.2025
Прийнято до друку 25.06.2025

УДК 745

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338974

Цитування:

Гатеж Н. В. Килимова вишивка: культурна спадщина та сучасні інтерпретації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 231–237.

Гатеж Наталія Василівна,

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
<https://orcid.org/0000-0002-0337-8258>
n.gatezh@chnu.edu.ua

Hatezh N. (2025). Punch Needle Embroidery: Cultural Heritage and Modern Interpretations. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 231–237 [in Ukrainian].

КИЛИМОВА ВИШИВКА: КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ТА СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета роботи – дослідження килимової вишивки як важливої складової культурної спадщини, вивчення її історичних витоків та значення в традиційній культурі, а також аналіз сучасних інтерпретацій цього мистецтва у контексті збереження автентичності та адаптації до сучасних реалій. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні низки підходів: аналітичного – для осмислення літератури з теми статті; міждисциплінарного, що дало змогу всебічно вивчити фактологічний матеріал та отримати обґрунтовані висновки; системного з використання цілого спектру методів (семіотичного, культурологічного, історичного, теоретичного узагальнення) – з метою комплексного осягнення заявленої теми та ін. **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні унікального мистецтва килимової вишивки, яке розглядається як важливий елемент культурної спадщини України. **Висновки.** Автор аналізує важливість килимової вишивки як елементу національної культурної спадщини. Відзначено, що цей вид мистецтва не лише відображає традиційні естетичні і символічні аспекти, але й сприяє збереженню ідентичності та передачі культурних цінностей між поколіннями. Також підкреслюється активний вплив сучасних тенденцій на реінтерпретацію традиційних мотивів, що дозволяє адаптувати килимову вишивку до потреб сучасності, зберігаючи її автентичність; наголошено на необхідності підтримки майстрів і популяризації цього мистецтва в контексті глобалізації та змін культурного простору, забезпечуючи його актуальність у сучасному світі.

Ключові слова: культурна спадщина, вишивка, об'ємна вишивка, килимова вишивка, набивна техніка, декоративне мистецтво.

Hatezh Nataliia, Candidate of Pedagogical Science, Associate Professor at the Department of Decorative and Applied and Fine Arts, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

Punch Needle Embroidery: Cultural Heritage and Modern Interpretations

The purpose of the work is to study carpet embroidery as an important component of cultural heritage, the study of its historical origins and importance in traditional culture, as well as the analysis of modern interpretations of this art in the context of preserving authenticity and adaptation to modern realities. **The research methodology** is to apply a number of approaches: analytical – to understand literature on the topic of the article; interdisciplinary, which made it possible to study the factual material comprehensively and obtain reasonable conclusions; systemic with the use of a whole range of methods (semiotic, cultural, historical, theoretical generalisation) – for the purpose of comprehensive comprehension of the declared topic. **The scientific novelty** of the article is the study of the unique art of carpet embroidery, which is considered as an important element of Ukraine's cultural heritage. **Conclusions.** The author analyses the importance of carpet embroidery as an element of national cultural heritage. It is noted that this type of art not only reflects the traditional aesthetic and symbolic aspects, but also contributes to the preservation of identity and the transmission of cultural values between generations. The active influence of current trends on the reinterpretation of traditional motives is also emphasised, enabling you to adapt carpet embroidery to contemporary needs while maintaining its authenticity. The need to support the masters and popularise this art in the context of globalisation and changes in cultural space is emphasised, ensuring its relevance in the modern world.

Keywords: cultural heritage, embroidery, voluminous embroidery, punch needle embroidery stuffed technique, decorative art.

Актуальність теми полягає у необхідності збереження та популяризації унікальних традицій вишивки, де килимова вишивка виступає не лише частиною культурної спадщини, але й відображенням етнічної самобутності та історичного надбання українського народу, зокрема буковинського регіону. В сучасних умовах виникає нагальна потреба адаптувати цю форму мистецтва до нових реалій і знаходити способи її осмислення, здатні зацікавити ширшу аудиторію. Використання традиційних елементів вишивки у сучасному дизайні, текстильній індустрії та декоративному мистецтві підкреслює її значення та сприяє зміцненню культурної ідентичності. Техніка килимової вишивки є одним зі значущих видів декоративно-ужиткового мистецтва, поширених на території України. Водночас, її потенціал залишається недостатньо реалізованим серед сучасних митців для створення текстильних декоративних композицій. У публікаціях часто порушується проблема адаптації цієї спадщини до сучасних дизайнерських трендів, де традиційні орнаменти гармонійно інтегруються в текстильний і інтер'єрний дизайн.

Аналіз досліджень і публікацій дозволяє визначити основні вектори досліджень, їхній змістовий наповнення та актуальність для збереження культурної спадщини України. Науковці звертають увагу на історичний і етнографічний аспекти виникнення килимової вишивки, її роль у формуванні локальної ідентичності, а також на технологічні особливості цього ремесла. Важливою частиною досліджень є аналіз трансформацій традиційних мотивів у сучасному культурному і дизайнерському контекстах.

У публікаціях часто підкреслюється необхідність збереження автентичності технік та орнаментики, водночас привертаючи увагу до її нових інтерпретацій у сучасному мистецтві та декоративно-ужиткових виробів.

Дослідженням української вишивки, етимологією, семантикою та регіональними аспектами займалися: Т. Кара-Васильєва, Н. Кузнєцова, Р. Тишкевич, О. Піскун, Т. Чорноморець, М. Шкрібляк, та ін. [3, 4, 5, 7, 8].

Одне з найповніших, визначень терміну «вишивка» на думку дослідників, подає Т. Кара-Васильєва в Енциклопедії Сучасної України, де дослідниця підсумувала регіональні особливості української вишивки [3].

Історіографічний огляд наукового доробку вітчизняних дослідників регіональних особливостей української вишивки знаходимо у публікаціях В.Капелюшного та Л. Сіренко. Т. Васильєва вивчала методiku навчання килимової вишивки з учнями на уроках трудового навчання [9].

Окремо досліджуються питання використання килимових елементів у моді, архітектурі та дизайні інтер'єрів. Серед основних викликів, які обговорюються в наукових роботах, виділяються проблеми глобалізації, комерціалізації та втрата автентичності ремесла. Разом із тим, акцентується на важливості адаптації культурної спадщини до сучасних умов через новітні методи популяризації, такі як освітні проекти, виставки та інтеграція мотивів у цифрові медіа. Таким чином, тема килимової вишивки є багатоаспектною та надзвичайно актуальною для вивчення й підтримки культурного надбання регіону, оскільки поєднує історичне дослідження з практичним застосуванням у сучасному культурному контексті.

Глибокий аналіз наукових джерел дав можливість констатувати, що не так багато дослідників вивчали питання регіонального розповсюдження даного виду мистецтва по території сучасної України. Що і зумовило посилення пізнавального інтересу до більш детального вивчення даного питання.

Мета дослідження. Метою дослідження є аналіз цікавого виду декоративного мистецтва – килимової вишивки, її культурної цінності, традиційного значення та сучасних інтерпретацій.

Виклад основного матеріалу. Одним із численних видів вишивки, поширених на теренах нашої країни, є килимова вишивка. Вона виникла ще в епоху Середньовіччя і залишається популярною й донині. Особливості декорування та виготовлення предметів у цій техніці роблять її однією з найяскравіших і водночас найпростіших серед декоративного мистецтва. Килимова вишивка використовується для створення різноманітних інтер'єрних рішень, таких як панно, гобелени чи килими. Також нерідко можна зустріти аксесуари, прикрашені у такий спосіб [2].

Килимова вишивка (так звана *punch needle embroidery*) — це техніка об'ємної вишивки, де за допомогою спеціальної голки нитку протягують через тканину, утворюючи м'який і пухнастий ворс. Методика полягає у тому, що нитка закріплюється з одного боку тканини, а з іншого формується рельєфний візерунок із

ворсу. Це спосіб вишивки за допомогою коврової голки (з англ., «punch needle»), а саме — пробивання ниток через тканину, формуючи петлі зі звороту. Саме тому даний вид об'ємної вишивки ще називають «петельною» «набивною», а за кордоном — «punch needle» (через назву голки).

Варто зазначити, що хоча ця техніка має глибокі традиційні корені, її точне походження визначити складно, адже подібні методи створення вишивки незалежно виникали в різних культурах. Техніка килимової вишивки включає в себе використання голки для створення візерунків і текстур на тканині, часто із застосуванням різних швів і технік.

Килимова вишивка має різні назви, зокрема: «punch needle», «коврова техніка», «вишивка набивною голкою», «коврове плетіння». Цей термін є водночас знайомим і новим у нашому житті. Багато хто пам'ятає цю техніку ще з часів своїх бабусь, які створювали килими таким способом, а дехто лише нещодавно відкрив для себе цю творчість, спостерігаючи за виробами в ковровій техніці на платформі Instagram.

За останні роки килимова вишивка набирає великої популярності. Як часто буває, цей тренд почався в Америці та Європі, а згодом поступово дійшов і до наших країв. Килимова вишивка, також звана «петльовою вишивкою», є унікальною технікою створення петель на тканині за допомогою спеціальної голки. Цей метод дозволяє створювати щільні й пухнасті візерунки, які додають виробам об'єму та виразної текстури. На відміну від класичної вишивки, де нитки проходять через тканину, килимова голка проколює матеріал, залишаючи петлі на його поверхні. Спочатку

ця техніка використовувалася переважно для виготовлення килимів, але сучасні майстри відкрили для неї нові можливості, застосовуючи її для оздоблення одягу, аксесуарів і предметів інтер'єру.

Історія появи цієї техніки бере свій початок у Йоркширі, на фабриці з виробництва килимів. Працівникам фабрики дозволялося брати додому залишки вовни, які більше не підходили для виробничих цілей. Ці шматочки вовни, відомі як труми, мали розмір приблизно 9 дюймів і використовувалися майстрами для створення власноруч зроблених килимів. За допомогою простого гачка з дерев'яною ручкою вони протягували ці обривки через основу з сітчастої тканини, виготовляючи таким чином затишні текстильні вироби для своїх осель. [10].

Згодом, завдяки еміграції до східного узбережжя США та Канади, ця ремісничка техніка отримала подальший розвиток. Вона стала популярним способом створення яскравих декоративних килимів власноруч, особливо серед бідніших верств населення цих регіонів. У той час це було дуже актуально, адже більшість будинків XIX століття мали прості та малоестетичні підлоги. З поступовим покращенням рівня життя, спричиненим промисловою революцією, змінилися й матеріали для виготовлення килимів: вони стали якіснішими та різноманітнішими. У цей період з'явилися майстри, які почали створювати дизайнерські килими на замовлення. Це ремесло перетворилося для них на стабільне джерело доходу й стало важливим елементом культурного вираження (див. Рис.1).



Рис. 1. Виготовлення килимаву техніці килимової вишивки

Варто відмітити, що техніка килимової вишивки в Україні набула популярності у XX столітті. Після закінчення Другої світової війни на нашу територію її привезли жінки-

військові та колишні полонені з Німеччини, де вони опанували це ремесло. Килимова вишивка швидко завоювала популярність завдяки своїй новизні, доступності, простоті

виконання та винятковій естетичній привабливості, що дозволяла кожному проявити творчий потенціал.

Ця техніка набувала регіональних особливостей, які відобразилися у різноманітних місцевих назвах: вибійка, вибивання, килимова вишивка, килимова гладь, набивна гладь. Для роботи використовували спеціально модифіковані голки, найчастіше виготовлені з товстих крапельничних чи ветеринарних голок. Такі голки вдосконалювали шляхом просвердлювання додаткового отвору, що полегшувало заправлення нитки. Унікальність цих інструментів лише підкреслювала майстерність і винахідливість українських рукодільниць, які присвячували себе цьому виду мистецтва [6].

Виявляється, українські майстрині часто використовували для вишивки уживані нитки, які діставали з дитячого одягу, старих кофтин чи інших речей. Також у хід йшли муліне, ірис та ті види ниток, які були доступними. Традиційно вони створювали інтер'єрні речі, як-от килими, штори, наволочки, картини та серветки. До сьогодні збереглися також рушники та весільні хустки.

З кінця минулого століття й донині популярність почала набирати вишивка на одязі. Візерунки часто створювали власноруч або запозичували їх у майстрів, переводячи через копіювальний папір. Ще одним методом було використання готових жакардових покривал, на яких вишивали за заданим малюнком, самостійно підбираючи кольорову гаму. Для роботи тканину ретельно натягували на п'яльці, а для великих витворів навіть використовували спеціальні рами [6].

Заглиблення в історію та особливості цих традиційних методів розширює горизонти сучасного мистецтва килимової вишивки. Це не лише допомагає краще усвідомити, як можна зберігати й шанувати культурну спадщину наших предків, але й відкриває можливості для інтеграції новаторських ідей у власну творчу практику. Вивчаючи витоки цього унікального декоративного мистецтва, ми переосмислюємо його значення та функції крізь призму сучасних дизайнерських підходів.

Цікаво, що художнє набивання на тканині, відоме як *punch needle*, або килимова вишивка, або вишивання петлями, далеко не обмежується створенням лише килимів чи килимків. Сьогодні цей вид об'ємної пухнастої вишивки активно використовують для декору жіночих аксесуарів, виготовлення дитячих іграшок, оформлення модного одягу,

створення панно та картин. Основним інструментом у цій техніці є спеціальна голка, що має форму металевої трубки, зрізаної під кутом 45°, з вушком біля вістря, обмежувачем для регулювання висоти ворсу й зручною ручкою. Тип тканини для основи підбирається відповідно до товщини голки. Найбільш вдалою основою вважається вовняна однотонна тканина з полотняним переплетенням, хоча також використовуються льон, канва чи мішкovina. Головне, щоб основа була достатньо щільною, адже петлі тримаються виключно завдяки тертю.

Для художнього набивання використовують різноманітні нитки: муліне, шовкові, вовняні, акрилові, нитки ірис, пряжу для в'язання чи навіть вузькі стрічки. Відтворення малюнка в цій техніці досить просте. Тканину-основу натягують на підрамник або п'яльці, після чого переносять контури малюнка (з урахуванням того, що вся робота виконується з виворітного боку, тому ескіз необхідно наносити в дзеркальному відображенні). Далі кольоровими нитками щільно заповнюють елементи малюнка, розташовуючи стібки дуже близько один до одного. Регулюючи висоту ворсу та підстригаючи петлі, можна надати поверхні готового виробу рельєфу й створити цікаві текстурні ефекти.

Закінчені вироби з килимовою вишивкою можна додатково прикрасити китицями, гудзиками, намистинами, елементами з дерева чи металу, шкірою та іншими декоративними деталями [7].

На даний час килимова вишивка набуває нового значення, де краса та витонченість цього мистецтва гармонійно поєднуються з його глибокими історичними коренями самотності та творчості. Сьогодні майстри активно застосовують цю техніку для створення подушок, настінних панно, аксесуарів та інших виробів, вражаючи сміливими дизайнерськими рішеннями й оригінальними кольоровими комбінаціями. Такий свіжий підхід контрастує з переважно стриманими й темними тонами візерунків, характерних для багатьох традиційних виробів декоративного мистецтва.

Еволюція та поширення:

Стародавнє мистецтво. Вишивка, зокрема різновиди гладі, бере початок із глибини віків. Це ремесло супроводжувало людство з давніх часів, зберігаючи й розвиваючи культурну спадщину.

Різнomanіття технік. Сьогодні існує чимало різновидів вишивки, кожен із яких має

свої особливості в техніці виконання та унікальні візерунки, що відображають історичні й регіональні традиції.

Сучасна килимова вишивка. Останнім часом килимова вишивка набула значної популярності завдяки її простоті у виконанні та можливостям створення оригінальних виробів – килимків, подушок, панно тощо.

Основні критерії популярності даного виду декоративного мистецтва:

- Простота виконання: техніка підходить навіть для початківців і не потребує довготривалого навчання.

- Об'ємність і 3D-ефекти: завдяки ворсовій структурі можна створювати рельєфні та «живі» візерунки.

- Необмежена творчість: використання різних видів пряжі дозволяє експериментувати з кольорами, фактурами та дизайнами.

- Декор для інтер'єру: ця техніка відкриває простір для виготовлення унікальних предметів декору – від килимів та подушок до стильних сумок чи елементів настінного арт-декору. Тому вважаємо, що килимова вишивка – це не лише прекрасна

техніка для творчого самовираження, а й спосіб наповнити оселю теплом і затишком власноруч створених речей.

Дане дослідження в галузі килимової вишивки, як виду декоративного мистецтва, є дуже близьким для авторки, оскільки в дитинстві виготовляла вироби в даній техніці. У її сім'ї на Буковині бабуся Ольга Петеляк та мама Клавдія Слюсарчук займалися різними видами декоративного мистецтва, зокрема серед них: вишивка, ткацтво, в'язання гачком та спицями, макраме, народна вишивка, бісероплетіння та ін. Ще з дитинства ввібрала любов та шану до людей мистецтва, да українських традиції та звичаїв. Саме килимова вишивка авторці статті припала до душі найбільше, оскільки вона вражала різноманітністю кольорової гами, орнаментики, легкістю виконання, швидкістю виконання та естетичним ефектом. Серед основних виробів були: рушники, серветки, картини, наволочки, килими, які прикрашали побут, були презентовані рідним та друзям, а також були експонованими на регіональних виставках народного мистецтва (див. Рис.2).



Рис. 2. Наволочка для подушки, вишита в техніці килимової вишивки (майстриня Клавдія Слюсарчук, с. Банилів-Підгірний, Сторожинецький р-н., Чернівецька обл., кінець 1990-х рр.)

Розглянемо також приклад відродження килимової вишивки на Сумщині. *"Передача досвіду між поколіннями — це важливо. Адже це те, чого ми вже не знайдемо, якщо втратимо. Людей не стає, ми цього не помічаємо, а потім ні в кого буде спитати"*, — зазначає Ірина Перерва, співорганізаторка проекту «Вишиймо стежку між поколіннями».

У селі Шевченкове живе 90-річна майстриня Худан Валентина Микитівна (див.Рис.3.), яка понад сорок років присвятила вишиванню килимів і картин. Валентина Худан, як і більшість мешканців

Шевченкового, почала займатися вишивкою в часи, коли ніщо інше не було доступним, а прикрашати оселю можна було лише тим, що створено власноруч.

Сьогодні вона належить до небагатьох, хто продовжує цю справу, працюючи навіть на старих простирадлах і підковдрах.

У наш час відрадно, що місцеві активістки, Лариса Рибалко та Ірина Перерва, започаткували майстер-класи з килимової техніки вишивки для всіх охочих. Ірина Перерва ділиться своїм досвідом, зазначаючи, що килимова вишивка на перший погляд

здається простою, але вимагає великої майстерності і терпіння. Спершу організаторки зіткнулися з проблемою – придбані голки виявилися не придатними для роботи. Тільки завдяки власним інструментам майстрині вдалося провести заняття. Пізніше жінки самостійно вдосконалили придбані голки, заточуючи їх наждачкою, щоб уникнути подібних труднощів у майбутньому [1].



Рис. 3. Майстриня килимової вишивки Худан Валентина, с.Шевченкове, Сумська обл.

Далі зупинимося на сучасних тенденціях розвитку неповторної техніки – килимової вишивки. Об'ємні аксесуари. Сережки та брошки – невеликі пухнасті візерунки можна закріпити на основі біжутерії, створюючи оригінальні прикраси. Ремені та пояси – шматок килимової вишивки можна вставити в ремінь або пояс, зробивши його ефектним акцентом в образі. Декор взуття. Звичайні капці або навіть кеди можна перетворити на арт-об'єкт, додавши пухнасті візерунки. Наприклад, м'які квіткові елементи на домашніх капцях або яскраві вставки на кросівках. Обкладинки для книг та блокнотів. Створюйте м'які, приємні на дотик обкладинки для щоденників та книг. Це не лише гарно, а й приємно тримати в руках. Килимова вишивка в інтер'єрі. М'які панно – замініть класичні картини на стіні на об'ємні композиції.

Наукова новизна полягає у вивченні впливу модернізаційних процесів на розвиток традиційної килимової вишивки на території України та Буковини зокрема. Водночас, це супроводжується викликами, пов'язаними із втратою автентичності та ризиком спрощення чи комерціалізації стародавніх технік.



Рис. 4. Сучасні вироби в техніці килимової вишивки

Висновки. Килимова вишивка, як частина культурної спадщини України, є унікальним явищем, що відображає історичну самобутність, традиції та естетичні цінності українського народу. Дослідження показує, що килимова вишивка не лише зберегла своє значення як символ культурної унікальності, але й адаптувалась до сучасних потреб, що знайшло вираження у дизайні, моді та мистецтві. Завдяки поєднанню традиційних елементів із новітніми формами, вона

продовжує розвиватися, зберігаючи зв'язок між минулим і сьогоденням та є важливим джерелом культурного натхнення.

Література

1. «Вишиймо стежку між поколіннями» – як на Сумщині відновлюють килимову вишивку та еднають покоління. URL: <https://rubryka.com/article/na-sumshhyni-vidnovlyuyu-t-kylymovu-vyshyvku/> (дата звернення: 10.05.2025).

2. Бородкіна М. Історія розвитку килимової вишивки / М. Бородкіна // *Наукова студентська конференція секції кафедри технологічної та професійної освіти і декоративного мистецтва: матеріали доп. Хмельницький: ХНУ. 2024. С. 6–9.*

3. Кара-Васильєва Т. В. *Вишивка. Енциклопедія Сучасної України. Т. 4. Київ, 2005. С. 471–472.*

4. Кара-Васильєва Т. В. *Історія української вишивки. Київ : Мистецтво, 2008. 464 с.*

5. Кара-Васильєва Т., Чорноморець А. *Українська вишивка. Київ, 2002.*

6. Килимова вишивка в Україні XX ст. URL: <https://www.prekrasastudio.com/blog/57-kylymova-vyshyvka-vukraini-khkhst> (дата звернення: 10.05.2025).

7. Піскун О.М. Різновиди об'ємної вишивки як джерело творчого натхнення / О. М. Піскун, Н. О. Кузнецова / *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Педагогічні науки. 2016. Вип. 140. С. 332–336. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2016_140_79I* (дата звернення: 10.05.2025).

8. Тишкевич Р. Українська народна вишивка, на прикладі поліського краю. *Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини : колективна монографія / упор. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне: ПП ДМ. 2010. С. 34–41.*

9. Трудове навчання в школі : науково-методичний журнал. Харків. (211/212) / Васильєва, Т. Ю. *Килимова вишивка: 10-11 клас. 2019. N 7/8 С.6-10.*

10. History of Punch Needle: URL: <https://amyoxford.com/pages/gallery> (дата звернення: 10.05.2025).

References

1. 'Let's Get the Path between Generations' – How in Sumy Region the Carpet Embroidery is Being Restored and Generations are United. (n.d). Retrieved from <https://rubryka.com/article/na-sumshhyni-vidnovlyuyut-kylymovu-vyshyvku/> [in Ukrainian].

2. Borodkina M. (2024). The History of Carpet Embroidery. *Scientific Student Conference of the Department of Technological and Professional Education and Decorative Arts. Khmelnytskyi*, 6–9 [in Ukrainian].

3. Kara-Vasyliiieva, T. V. (2005). *Embroidery. Encyclopaedia of Modern Ukraine*, 4. Kyiv, 471–472 [in Ukrainian].

4. Kara-Vasyliiieva, T. V. (2008). *History of Ukrainian Embroidery*. Kyiv [in Ukrainian].

5. Kara-Vasyliiieva, T., & Chornomorets, A. (2002). *Ukrainian Embroidery*. Kyiv [in Ukrainian].

6. *Carpet Embroidery in Ukraine in the 20th Century*. (n.d.). Retrieved from <https://www.prekrasastudio.com/blog/57-kylymova-vyshyvka-vukraini-khkhst> [in Ukrainian].

7. Piskun, O.M., & Kuznetsova, n. O. (2016). Types of Three-Dimensional Embroidery as a Source of Creative Inspiration. *Bulletin of Chernihiv National Pedagogical University. Series: Pedagogical Studies*, 140, 332–336. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2016_140_79JI [in Ukrainian].

8. Tyshkevych, R. (2010). Ukrainian Folk Embroidery, as Exemplified by the Polissia Region. *Decorative and Applied Arts of Rivne Region: Collective Monograph*. 34–41 [in Ukrainian].

9. Vasyliieva, T. Yu. (2019). Carpet Embroidery: Grades 10-11. *Labour Training at School*, 7/8, 6–10 [in Ukrainian].

10. History of Punch Needle. (n.d.). Retrieved from <https://amyoxford.com/pages/gallery> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 12.05.2025
Отримано після доопрацювання 13.06.2025
Прийнято до друку 23.06.2025*

Цитування:

Міщенко І. І. Рух від декоративності до символічності в малярстві Василя Ковалюка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 238–242.

Міщенко Ірина Іванівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів

культури і мистецтва

<https://orcid.org/0000-0002-3525-5885>

irynart@ukr.net

Mishchenko I. (2025). The Movement from Decorativeness to Symbolism in the Painting of Vasyl Kovalyuk. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 238–242 [in Ukrainian].

РУХ ВІД ДЕКОРАТИВНОСТІ ДО СИМВОЛІЧНОСТІ В МАЛЯРСТВІ ВАСИЛЯ КОВАЛЮКА

Метою роботи є дослідження творчості буковинського живописця Василя Ковалюка (1956–2013), висвітлення шляху пошуку ним власної манери виконання та використовуваної митцем символіки. **Методологія дослідження** потребує застосування різноманітних методів, серед яких: історичний та біографічний, що дають змогу систематизувати творчі прояви художника відповідно до етапів становлення й розвитку його індивідуальності; метод візуального спостереження та мистецтвознавчого аналізу, які дозволяють простежити й класифікувати стилістичні зміни у доробку цього автора. **Наукова новизна.** У публікації розкрито жанрові та стилістичні особливості малярської спадщини Василя Ковалюка, яка не досліджувалася науковцями, введено в науковий обіг значну кількість робіт художника. **Висновки.** Василь Ковалюк був випускником Вижицького училища прикладного мистецтва (1975), де він навчався художній обробці металу, проте найважливішим для формування його як художника він вважав студіювання живопису у Володимира Югая в 1987–1992 рр. В подальшому саме малярські праці стали значимою частиною його доробку, попри те, що першими були декоративні витвори. Мистецька спадщина В. Ковалюка включає як картини реалістичного характеру, так і композиції, в основі яких лежить складна знакова система, побудована на символах з різних культур, тематичних та стилістичних співставленнях з полотнами митців від доби Середньовіччя до постмодернізму. Помітні зміни у манері виконання відбулися після поїздки художника до Італії та його знайомства з творами митців другої половини XX ст. Експериментуючи з фактурами поверхні, текстурами, він доповнював живопис рельєфними або гравійованими мотивами, колажами, прагнучи досягти виразності колірних поєднань. Роботи В. Ковалюка від 1990 р. експонувалися на багатьох всеукраїнських та міжнародних імпрезах, а його персональні виставки відбулися у м. Сполторе в Італії (1994), у Чернівцях (1995, 2001) та Києві (2006). У картинах живописця знайшли відображення непрості процеси мистецького поступу в Україні, а його твори є важливою складовою сучасного образотворчого мистецтва на теренах Буковини.

Ключові слова: образотворче мистецтво, живопис, Буковина, християнські мотиви, XX–XXI ст.

Mishchenko Iryna, Ph.D. in Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

The Movement from Decorativeness to Symbolism in the Painting of Vasyl Kovalyuk

The purpose of the article is to study the work of the Bukovyna painter Vasyl Kovalyuk (1956–2013), to highlight the path of his search for his own style of execution and the symbolism used by the artist. **The research methodology** requires the use of various methods, including: historical and biographical, which allow systematizing the artist's creative manifestations according to the stages of formation and development of his individuality; the method of visual observation and art historical analysis, which allow tracing and classifying stylistic changes in the work of this author. **The scientific novelty.** The publication reveals the genre and stylistic features of Vasyl Kovalyuk's painting heritage, which has not been studied by scientists, and introduces a significant number of the artist's works into scientific circulation. **Conclusions.** Vasyl Kovalyuk graduated from the Vyzhnytsa School of Applied Arts (1975), where he studied artistic metalworking, but he considered studying the painting with Volodymyr Yugai in 1987–1992 to be the most important for his formation as an artist. Later, these paintings became a significant part of his work, despite the fact that decorative works were the first. V. Kovalyuk's artistic heritage includes both realistic paintings and compositions based on a complex symbolic system built on symbols from different cultures, thematic and stylistic comparisons with paintings by artists from the Middle Ages to postmodernism. Noticeable changes in the manner of execution occurred after the artist's trip to Italy and his acquaintance with the works of artists of the second half of the

20th century. Experimenting with surface shapes and textures, he supplemented the painting with relief or engraved motifs, collages, and sought to achieve expressiveness of colour combinations. V. Kovaliuk's works since 1990 have been exhibited at many all-Ukrainian and international events, and his personal exhibitions were held in Spoltore in Italy (1994), Chernivtsi (1995, 2001) and Kyiv (2006). The painter's works reflect the complex processes of artistic progress in Ukraine, and his creations are an important component of modern fine art in the territory of Bukovyna.

Keywords: fine art, painting, Bukovyna, Christian motives, 20th–21st centuries.

Актуальність теми дослідження. Необхідність осмислити мистецькі процеси сьогодення, коли образотворчість зазнає впливів значної кількості факторів, що розмивають межі окремих видів і жанрів мистецтва, створюючи складніші конфігурації, вимагаючи не тільки від автора, але й від глядача більшої обізнаності та діалогу з творами, робить актуальним вивчення творчості окремих цікавих художників. Адже це дозволяє не лише зрозуміти особливості манери, притаманної певному індивідууму, але й допомагає усвідомити загальні тенденції мистецького поступу як на теренах окремих регіонів, так і в культурі України загалом. Важливим видається і введення до наукового обігу багатьох творів, що дають уявлення про доробок того чи іншого художника.

Аналіз досліджень і публікацій доводить, що творчість буковинського живописця Василя Ковалюка не знайшла відображення у наукових працях, попри те, що художник вирізнявся яскравою творчою індивідуальністю і від початку 1990-их рр. брав активну участь у багатьох всеукраїнських та міжнародних виставках. Тож у каталогах можна зустріти переважно короткі дані щодо експонування окремих робіт [2, 24; 7, 11; 8; 9, 28].

Інші видання містять, здебільшого, біографічні відомості щодо його навчання, іноді подаючи стислі означення стилістики творів художника [1, 128–129; 4; 5, 29; 6, 56]. Незважаючи на те, що В. Ковалюк декілька разів експонував картини на персональних виставках в Україні та Італії, видано лише один каталог 2006 р. [3]. Тож комплексне вивчення доробку цього автора є на часі.

Метою дослідження є вивчення творчості буковинського живописця Василя Ковалюка, аналіз шляхів становлення художника, формування особливостей його манери виконання, висвітлення тематики робіт та характерної для створюваних ним образів символіки.

Виклад основного матеріалу. Василь Ковалюк (1956–2013), закінчивши навчання на відділенні художньої обробки металу Вижицького училища прикладного мистецтва [1], і на початку працюючи в Чернівцях саме як майстер декоративного

мистецтва, серед тих, хто найбільше вплинув на його формування, згадував викладача живопису Володимира Югая [2], в київській студії котрого він вчився. Тож згодом малярство і стало галуззю, в якій мистець реалізував себе найповніше. Звертаючись до багатьох жанрів, створюючи натюрморти, сюжетні та абстрактні композиції, художник темою своїх полотен нерідко обирав символічні образи, в яких втілював власний погляд на минуле людства, біблійні та євангельські мотиви.

Розпочавши з доволі традиційних, близьких за вирішенням до академічних, робіт, В. Ковалюк досить швидко еволюціонував, засвоївши розмаїття мистецької спадщини від європейського Середньовіччя до імпресіонізму та модерних пошуків XX–XXI ст. Захоплюючись сезаннівськими визначеними й масивними формами, узагальненістю колірних плям, він постійно експериментує і з фактурами, утвореними, зокрема, тирсою, що надавало живописній поверхні підкресленої матеріальності.

У роботах художника, виконаних наприкінці 1990-их – на початку 2000-их рр., відчувається вплив італійського мистецтва середини XX ст. Не цитуючи напрому тих чи інших майстрів, він запозичує властиві їм мотиви, принципи вирішення композиції тощо. Так, відчутною є лаконічність й удавана простота об'єктів зображення, натхнення натюрмортами Джорджо Моранді. У подібних картинах В. Ковалюка того часу лаконічність форм пом'якшена несподіваною гнучкістю обрисів предметів, нашаруванням барвистих плям, що додає зображенню емоційності й вишуканості.

В інших творах звичайні глечики перетворюються на персонажів діалогу з виразно індивідуальним характером, відображеним у пропорціях та вигинах форми, вписаних у замкнений, обмежений жорсткими рамками простір, що нагадує сцену або картину в картині («Діалог», 2005). Згодом визначеність форм та щільність живописної поверхні змінюються на яскраву декоративність у вирішенні натюрмортів 2010-х рр., де соковиті барви тла доповнені окресленими лінією прозорими зображеннями глечиків, ваз або квітів, надаючи їм особливої легкості й

невагомості. Прагнення ніби розчинити форму, присутнє у таких роботах, особливо помітне у нефігуративних композиціях, де живописець намагається повністю відійти від визначеності обрисів реальних об'єктів, натомість оперуючи власне живописними засобами виразності, використовуючи розмаїття символічних мотивів. Так виникла низка картин, що відображала минуле через прочитувані знаки й асоціації (серія «Єгипетські мотиви», «Викрадення Європи» (всі – 2005), «Острів Пасхи» (1995), полотна з міфологічними сюжетами («Пан», 2004; «Русалка», 2005).

Особливе місце в доробку займають роботи, пов'язані з історією України та уявленнями нашого народу. Серед цих творів – «Берегиня рогу достатку» (2012), що нагадує Оранту, із хрестоподібною фігурою, руки якої підтримують ріг. Тут присутнє дещо несподіване поєднання змальованих в традиціях іконописання рук та обличчя із сітчастими структурами, поверх яких світлими тонами нанесені дрібні квадрати, трикутники й ромби, що не розбивають площину картини, а роблять її рухливішою, як і сполучення зелених і червоних кольорів з приглушено-бузковими та вохристими тонами.

Прадавні язичницькі уявлення у живописі В. Ковалюка нерідко втілюються у м'яко окреслених силуетах, що нагадують давні стели та антропоморфні постаті степів, заповнені геометричними елементами (як прагнення внутрішньої структурованості), або огорнутих пливкими повторюваними контурами фігур, які майже невовимо змінюються, ніколи, проте, не стаючи аморфними й нечітко-невиразними («Стожари», «Королі моря», 1995; «Скіфський камінь», 1997). Подібні риси мають і роботи 2000-их рр., в яких чіткі контури ніби розчиняються, поступаючись умовним формам, що не зображають конкретні об'єкти або персонажів, а завдяки окремим знакам утворюють асоціативний ряд, споріднений з властивим народній культурі пантеїстичним сприйняттям світу («Осінь золота», 2005; «На листочку», 2006).

В інших полотнах виразно відтворена драматичність історії («Білий птах з чорною ознакою», 2011). У роботі «Голодомор» (1990-ті) простір розділений покладеним на бік хрестом, з людьми-колосками в його основі, які самі перетворюються на хрести під синьо-чорним небом із п'ятикутними зірками, що криваво висвічуються на ньому. Постаць знесиленого ангела, що ледь йде, ніби підштовхуваний вітром, ритовані до ґрунту

лінії, як і пастозні мазки-спалахи, вносять сум'яття, змушуючи відчувати трагічність подій.

Звернення до символічності особливо помітне у значній частині робіт з християнськими сюжетами, в яких живописець подає власне потрактування вічних істин («Два погляди на зраду», 1999; «Радість і біль Божої Матері», 1999; «Тринадцятий», 2000; «Ангел за моїм вікном», 2001; «Розмова начистоту», 2004). Нерідко такі мотиви втілюються у нефігуративних композиціях, в яких автор підкреслює самодостатність й цінність для відображення духовної сутності й емоцій суто живописних засобів.

Так, «Ноїв ковчег» (1999) у В. Ковалюка більше подібний на півсферу, що вириває з води, нагадуючи не так традиційні уявлення про нього, як саму планету Земля, котра, видається, лише розпочинає свою трансформацію. Це означення своєрідного прологу до виникнення нового Всесвіту виявляється у плинності форм, воно підкреслене напівпрозорими плямами кольорів, що подекуди перетікають одна в одну, залишаючи відчуття мінливості й незавершеності дії.

Натомість у «Вавилоні» (2005) художнику вдалося відобразити передчуття кінця. Змальовуючи силуети, що нагадують обриси садів Семіраміди та знаменитого зигурату, він zarazом, застосовуючи діагональні лінії, контрасти й дисонанс кольірних сполук, невпорядкованість і навіть хаотичність накладання мазків, демонструє неприродність, крихкість і нестійкість цих структур.

Особливу увагу приділяє художник євангельським сюжетам, здебільшого звертаючись до теми Ісуса і апостолів, розглядаючи їх то у площині вчитель та його учні, то з погляду парадигми зради. У поліптиху «Дванадцять апостолів» (1999–2000) В. Ковалюк відмовляється від звичних іконографічних схем і атрибутів святих, обираючи шлях візуальних асоціацій, утворених через кольорні сполучення, та подібні до монотипії фактури, що перекривають одна одну чи висвічуються крізь шари барв, або замикаються в яскраво-активний і пружний контур, зберігаючи лише фрагменти золотавого тла й німбів.

Ближчим до класичної іконографії художник є в зображенні біблійного пророка («Пророк Ілля», 2011), лінійні обриси якого на колісниці вимальовуються на тлі із заокругленими, ніжними за кольором, формами, між котрими спалахують пастозні фактурні мазки, вносячи відчуття неспокою,

нагадуючи про притаманні В. Ковалюкові несподівано-агресивні барвисті включення. У кількох роботах живописця з'являється і тема неоднозначності ставлення людей до пророків. В цих творах віддзеркалене розмаїття психологічних станів тих, хто наважується йти слідом за проповідниками ідей – від матеріалізованої у кольорах і лініях концентрації або замкненості й сумнівів – до втілення духовного прозріння та відкритості («На шляху до пізнання», 2010; «За пророком», 2006).

У доробку митця є ціла низка творів, де змальовані образи ангелів. Нерідко вони з'являються як візуалізована дитяча мрія – ангели у візках, складених з різнобарвних, відмінних за розміром прямокутників і квадратів, з графічно прокресленими колесами – солярними знаками («Ангели в небесних човнах», 2011).

У картині «Покаяння» (1999) постать ангела, а, можливо, святого, на тлі темної порожнечі міжзоряного простору, ніби виростає з хаосу внизу, долаючи його і набуваючи ясності й повноти форм. Вирішуючи роботу на протиставленні темного і світлого, сумбурного плетива ліній у нижній частині та визначеності силуету вгорі, автор підкреслює ідею вивільнення свідомості з дріб'язковості й метушні. А поступове проступання іконописних рис обличчя тут сприймається як набуття зображенням розуміння минулого й власного шляху, усвідомлення своїх вчинків й очищення.

Серед незавершених робіт художника – лик Христа, що ніби виринає з неупорядкованого хаосу мазків, поступово набуваючи впізнаваної форми. В цій картині відчутними є неоднозначність й багатовимірність сприйняття В. Ковалюком біблійних та євангельських мотивів, несподіване поєднання у подібних його роботах раціонального начала та емоційності й чуттєвості живописного ладу.

Найбільш умовними є виконані В. Ковалюком у 2010-х рр. етюди – яскраві, побудовані на контрастних поєднаннях кольорів з акцентами білих тонів, на перетинанні широких різких мазків, крізь удаваний хаос яких виникають обриси будинків, ледь позначені лініями тоненькі стовбури дерев, що їх цвіт – контрастно білий, аморфний попри фактуру, сприймається як щось, що може зникнути, розчинившись. Є роботи, повністю побудовані на перетині геометричних ліній, що йдуть у різних напрямках, майже не залишаючи вільних

площин. Лише у нижній частині деінде виникають м'які за кольором сіро-вохристі, розбілено-зелені плями, даючи відчуття паузи та підкреслюючи їх контраст із неспокоєм дрібних утворень, насиченістю барв («Літо», 2010). В цих полотнах В. Ковалюк часто експериментує з рельєфами, створеними емаллю, колажем, протиставляючи кольори і фактури, підкреслюючи тональні контрасти.

Наукова новизна. У статті висвітлено притаманні творчості Василя Ковалюка жанрові та стилістичні особливості, які не досліджувалися мистецтвознавцями, введено в науковий обіг значну кількість робіт художника.

Висновки. Малярська спадщина Василя Ковалюка є пластично-колірним втіленням його сприйняття світу загалом та ставлення до класичного живопису й модерних мистецьких напрямів. Адже у доробку художника можна зустріти як традиційні, наближені до академічних, роботи, картини, в яких присутні ремінісценції класичних творів, так і композиції, де фрагменти реальних форм і окремі елементи набувають символічного значення, утворюючи цікавий ряд смислових і візуальних асоціацій. Останнє особливо помітне у циклі виконаних протягом 1990–2010-их рр. робіт із християнськими мотивами, які презентують різний підхід живописця до втілення сюжету – від майже класичного апостольського ряду до композицій, утворених геометричними знаками. Використовуючи для змальовування того чи іншого персонажу колірний лад або певну ритмічну структуру, що змінюються від врівноважено стриманих до бурхливо емоційних, автор дає змогу глядачеві домислити, співставити власне уявлення із запропонованим художником своєрідним кодом.

Література

1. Богайчук М. А. Література і мистецтво Буковини в іменах. Чернівці : Букрек, 2005. 312 с. С. 128–129.
2. Всеукраїнська художня виставка «Мальовнича Україна». Чернівці, 2009. 24 с. С. 24.
3. Живопис. Василь Ковалюк. Київ : 2006. 20 с.
4. Ковалюк Василь Григорович. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. URL : <https://esu.com.ua/article-7231> (дата звернення: 12.12.2024).
5. Мистецтво Буковини : каталог. Чернівці : Склавія-94, 2004. 64 с. С. 29.

6. Митці Буковини: Енцикл. довід. / авт.-упоряд. Т. Дугаєва, І. Міщенко. Т. 1. Чернівці : Золоті литаври, 1998. 128 с. С. 56.

7. І триєнале «Український фолькмодерн 2009». Чернівці : ТОВ «Друк Арт», 2009. 32 с. С. 11.

8. Чернівецька організація Національної спілки художників України. *Національна спілка художників України. 1991–2001*. Київ : Дирекція виставок НСХУ, 2002. С. 146–147.

9. ART-AKT. Друга всеукраїнська трієнале абстрактного мистецтва / вст. ст., уклад. І. Міщенко. Чернівці : ДрукАрт, 2013. 40 с. С. 28.

References

1. Bohaichuk, M. A. (2005). Literature and Art of Bukovyna in Names. Chernivtsi [in Ukrainian].

2. All-Ukrainian Art Exhibition 'Picturesque Ukraine'. (2009). Chernivtsi [in Ukrainian].

3. Painting. Vasyl Kovaliuk. (2006). Kyiv [in

Ukrainian].

4. Kovaliuk Vasyl Hryhorovych. (2013). *Encyclopaedia of Modern Ukraine*. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-7231> [in Ukrainian].

5. Art of Bukovina (2004). Chernivtsi [in Ukrainian].

6. Duhaieva, T., & Mishchenko, I. (1998). Artists of Bukovyna. Vol. 1. Chernivtsi [in Ukrainian].

7. I Triennial 'Ukrainian Folkmodern 2009'. (2009). Chernivtsi [in Ukrainian].

8. Chernivtsi Organisation of the National Union of Artists of Ukraine. (2002). *National Union of Artists of Ukraine. 1991–2001*. Kyiv [in Ukrainian].

9. ART-AKT. (2013). The Second All-Ukrainian Triennial of Abstract Art. Chernivci [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2025

Отримано після доопрацювання 18.06.2025

Прийнято до друку 25.06.2025

Цитування:

Михальчук В. В. Мотиви урбанізму в українському живописі другої половини XX – початку XXI століття крізь призму соціокультурних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 243–249.

Михальчук Вадим Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри мистецтвознавчої
експертизи Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений художник України
<https://orcid.org/0000-0002-8560-1846>
mykhalchuk.art@gmail.com

Mykhalchuk V. (2025). Urbanism Motifs in Ukrainian Painting of the Second Half of the 20th Century – Early 21st Century through the Prism of Socio-Cultural Transformations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 243–249 [in Ukrainian].

МОТИВИ УРБАНІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Мета статті – дослідження мотивів урбанізму в українському живописі від другої половини XX століття до початку XXI століття з акцентом на історичних, соціальних та культурних чинниках, які впливали на формування візуального образу міста в роботах українських художників. **Методологія дослідження.** Застосовано міждисциплінарний підхід, який поєднує методи мистецтвознавчого, історичного та культурологічного аналізу, зокрема історико-хронологічний дозволяє простежити трансформацію урбаністичних мотивів у динаміці історичних періодів; біографічний метод – розглянути творчість окремих художників у контексті їхнього особистого досвіду та середовища, семіотичний і візуально-інтерпретаційний аналіз, що дає змогу зчитувати символіку міського простору в живописі. Наукова новизна полягає у вивченні еволюції урбаністичних мотивів в українському живописі другої половини XX – початку XXI століття крізь призму соціокультурних трансформацій. **Висновки.** У радянську добу урбаністичні мотиви існували як маргінальний, але впізнаваний елемент соцреалістичного живопису, в якому місто переважно фігурувало як простір героїчного будівництва. Водночас деякі художники вже тоді прагнули до формального експерименту та емоційного осмислення міського середовища, прокладаючи шлях до подальших інтерпретацій. З розпадом СРСР урбанізм у мистецтві набуває іронічного, критичного, постмодерного характеру. Місто втрачає свою ідеологічну цілісність і постає як фрагментований простір розпаду, культурного перевантаження і нових ідентичностей. На рубежі XX–XXI століть урбаністичний мотив вступає у фазу цифрової інтерпретації та розширеного медіадискурсу. Місто осмислюється крізь призму постіндустріального занепаду, міграції, віртуалізації простору. Після 2014 р., а особливо після повномасштабного вторгнення 2022 р., урбаністичний ландшафт стає документом катастрофи, емоційним свідченням війни. Місто в мистецтві більше не лише тло, а повноцінний учасник драматичних подій. Отже, урбанізм в українському живописі за останні 70 років трансформувався від індустріально-оптимістичного наративу до складної постмодерної метафорики, а згодом до документування травматичного досвіду. Сучасне українське мистецтво не просто зображує місто, мислить через нього, виявляє соціальні та екзистенційні конфлікти, змінюючи саму функцію живопису в суспільстві.

Ключові слова: український живопис, урбанізм, міське середовище, соціокультурна трансформація, художній простір.

Mykhalchuk Vadym, Honoured Artist of Ukraine, Ph.D. in Art History, Associate Professor, Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

Urbanism Motifs in Ukrainian Painting of the Second Half of the 20th Century - Early 21st Century through the Prism of Socio-Cultural Transformations

The purpose of the article is to study the urbanism motifs in Ukrainian fine art of the second half of the 20th century to the beginning of the 21st century with an emphasis on historical, social and cultural factors that influenced the formation of the visual image of the city in the works of Ukrainian artists. **Research methodology.** An interdisciplinary approach was applied, which combines methods of art history, historical and cultural analysis, in particular, the historical and chronological method allows us to trace the transformation of urban motifs in the dynamics of the researched periods; the biographical method – to consider the artists' works in the context of their personal

experience and environment, semiotic and visual-interpretative analysis, makes it possible to read the symbolism of urban space in painting. **The scientific novelty** is the study of the urban motifs evolution in Ukrainian painting of the second half of the 20th – beginning of the 21st century through the prism of socio-cultural transformations. **Conclusions.** In the Soviet era, urban motifs existed as a marginal but recognisable element of socialist realist painting, in which the city mainly appeared as a space of heroic construction. At the same time, some artists even then strove for formal experimentation and emotional understanding of the urban environment, paving the way for further interpretations. With the collapse of the USSR, urbanism in art acquires an ironic, critical, postmodern character. The city loses its ideological integrity and appears as a fragmented space of decay, cultural overload, and new identities. At the turn of the 20th and 21st centuries, the urban motif enters a phase of digital interpretation and expanded media discourse. The city is understood through the prism of post-industrial decline, migration, and the virtualisation of space. After 2014, and especially after the full-scale invasion of 2022, the urban landscape becomes a document of catastrophe, an emotional testimony of war. The city in art is no longer just a background, but a full-fledged participant in dramatic events. Thus, urbanism in Ukrainian painting over the past 70 years has transformed from an industrial-optimistic narrative to a complex postmodern metaphor, and later to the documentation of traumatic experience. Modern Ukrainian art does not simply depict the city, thinks through it, reveals social and existential conflicts, changing the very function of painting in society.

Keywords: Ukrainian painting, urbanism, urban environment, socio-cultural transformation, artistic space.

Актуальність теми дослідження. Актуальність теми зумовлена тим, що урбаністичні сюжети в українському мистецтві, зокрема образотворчому, – це одні з найчутливіших індикаторів суспільних трансформацій нашої країни: від соціалістичної уяви про місто як ідеальний простір майбутнього – до критичного осмислення пострадянського міського досвіду, деконструкції урбаністичних утопій та фіксації травматичного досвіду російсько-української війни. Саме через творчість ці образи набувають складної символічної форми, яка поєднує документальність, емоційність і художню метафору.

Крім того, дослідження урбаністичних мотивів дає змогу простежити, як українські митці осмислюють феномен міста, інтерпретуючи його як простір ідеології, індустрії, розпаду, пам'яті та ідентичності. У контексті сучасних гуманітарних студій, які все більше звертаються до урбаністики як до міждисциплінарного поля, вивчення образу міста у живописі стає не лише актуальним, а й необхідним для комплексного розуміння культурної історії України.

Аналіз досліджень і публікацій. Урбаністика – досить популярний і розроблений напрям у зарубіжних дослідженнях. Фундаментальне дослідження Ч. Вальдхейма концепції *landscape urbanism* розкриває взаємозв'язок урбаністичної теорії, екології та мистецької практики, включно з живописними образами міста як екологічного ландшафту [18]. Збірка есеїв редакторства Ф. Фоула і Р. Томсона розглядає зображення міського середовища в імпресіоністичному живописі, а також культурні та географічні аспекти урбаністичного образу [16]. Історичний огляд західного урбаністичного живопису Д.- А. Клаппа від Венеції XV–XVIII

ст. до міських образів Лондона, Нью-Йорка, Парижа у XIX–XX ст. включає понад 220 ілюстрацій і понад 190 посилань [17].

Українські дослідники значну увагу приділяють національному живопису XX – початку XXI століття. Праця Г. Складенко зосереджена на регіональних особливостях українського мистецтва другої половини XX століття, порушуючи проблеми ідентичності, школи, локального стилю [12]. Дисертаційне дослідження І. Ситник розглядає творчість Тетяни Яблонської в контексті культурно-мистецьких процесів епохи, демонструючи взаємодію авторського бачення й суспільних викликів [13]. У праці М. Юр окреслено типологію національних, конвенціональних і авторських моделей у живописі XIX – початку XXI століття, що створює основу для розуміння художнього осмислення урбаністичних сюжетів як частини культурної парадигми [15].

Щоправда, в українському мистецтвознавстві урбаністична тематика в образотворчому живопису не дістала належного живопису. Можна згадати статтю Г. Заїки, в якій досліджуються традиції реалістичного живопису 70–80-х років XX століття у відтворенні київського міського пейзажу, що дозволяє простежити сталість естетичних орієнтирів і міське середовище як візуальний топос [5].

Мета статті – дослідження мотивів урбанізму в українському живописі від другої половини XX століття до початку XXI століття з акцентом на історичних, соціальних та культурних чинниках, які впливали на формування візуального образу міста в роботах українських художників.

Виклад основного матеріалу. Урбанізм як мотив у мистецтві став реакцією художників на динаміку, соціокультурну тканину та

психологічну напругу міського простору, межі якого значно розширювалися зі збільшенням кількості та розвитком міст. Образ міста в мистецтві виступає багатозначним символом: простором утопій і занепаду, стабільності й хаосу, приватного й колективного, травми й надії.

В українському живописі урбаністичні мотиви другої половини XX – початку XXI століття розвивалися у контексті складних історичних трансформацій, пройшовши складний шлях від радянського періоду крізь пострадянську кризу до сучасного етапу національного самовизначення, який наразі відзначається гострою фазою військової боротьби.

Загалом можна виокремити декілька основних періодів: радянський період, постмодерні рефлексії 80–90-х років XX ст., цифрова урбаністика початку XXI ст., осмислення міста у контексті війни. Розглянемо їх більш ґрунтовно.

У другій половині XX ст. в СРСР домінували ідеологія і виробництво на тлі індустріального прогресу. У живопису це виливалося у зображенні міста як простору праці, будівництва, мрій про комуністичне майбутнє. Місто уособлювало сцену, на якій відбувалися події героїчного соціалістичного життя. Звичайно, про урбанізм як такий не йшлося, але його риси вже можна було прослідкувати. І хоча мистецькі твори часто були позбавлені критики або рефлексії, місто в них вже набувало власної поетики.

Наприклад, чільне місце посідають урбаністичні мотиви (вулиці, сквери, архітектурна тканина Києва) у творчості А. Сумара. Архітектор за освітою у період 1957–1963 рр. створив близько 50 живописних творів, основна тематика яких композиційне та колористичне осмислення простору, зокрема міського, у стилі модерного європейського мистецтва.

Полотно «Вулиця» (1962 р.), відома також як «Золотоворітський сквер», є символом творчого погляду на урбанізм Софіївської вулиці Києва. Автор зображує київський Золотоворітський сквер із характерною кольоровою гамою, геометризациєю форм і архітектурною ритмікою. Схили, вулиці, автівки, зелень – все подано декоративно, але з геометричною основою архітектурного відчуття простору [2]. Художник акцентує увагу не лише на сюжеті, а й на враженні від місця, створюючи персональне бачення міського середовища.

У інших роботах «Вулиця Леніна», «Балкон» у декоративно-авангардній манері передано простори центральної Київської забудови, вуличну геометрію, фасадні структури, сквери тощо. Всі урбаністичні твори мають виразну архітектурно-просторову концепцію, що вирізняє їх серед традиційного соцреалістичного канону.

Також можна згадати твори Т. Яблонської. Міські сюжети як такі не були репрезентовані у її творчості, але вже простежувалася рефлексія над простором міста через ізоляцію, затишок квартири, погляд із вікна – все те, що вже можна трактувати як урбаністичні метафори [7].

Т. Яблонська, яка активно працювала в рамках соцреалізму, звертаючись до активності, праці, спорту, індустріальних і побутових мотивів [13], створювала полотна, присвячені міським або індустріальним темам. Звичайно, міські мотиви полотен «На будові», «У парку», «Весна» – це радше жанрово-образний контекст, а не специфічне урбаністичне середовище. Навіть у роботі «Увечері» вона фактично зобразила приватне життя урбанізованого простору. Т. Яблонська поєднувала реалістичне зображення з імпресіоністичними тенденціями у кольорі й динаміці міських мотивів, трансформуючи бачення простору і життя міста в соціалістичну епоху в рамках офіційної соцреалістичної тематики [3].

У 70-80-х роках з'являються автори, які прагнуть осмислити урбаністичне середовище як культурний лабіринт. Місто постає не лише як декорація, а й як середовище фрагментації особистості, втрати ідентичності.

Твори А. Лимарева, хоча й не асоціюються з міськими пейзажами, часто фіксують місто «в переході»: занедбані райони, ефемерну забудову, людні та пусті куточки Києва. Через композиційні фіксації кольору та світла митець передавав стан змін і розпаду міського простору. У виставкових етюдах, представлених, зокрема, в галереї «Дукат» (до ювілею художника), переважали швидкі акварелі та пастелі, які передають не деталізацію архітектури, а атмосферу міста як живої стихії. Лимарев також часто затримувався на світловому відзвук на фасадах або контрастах між природним та штучним освітленням міського простору [6].

В. Зарецький – один із найнеординарніших українських живописців радянської доби, знаний передусім як майстер психологічного та еротизованого портрету. В його творчості на межі розпаду СРСР

формується особливий напрям – інтимна темна урбаністика, яка має символічно-філософський характер і вирізняється атмосферою міської самотності, тривожності та емоційної наготи. Так, його робота «Урбаністичний пейзаж» виконана в техніці змішаної техніки на папері й стисло передає міську атмосферу із символічною та декоративною обробкою.

З розпадом СРСР місто постає як дестабілізований простір соціального хаосу: занепалий, фрагментований, маргіналізований. В українському живописі активно розвивається критичний урбанізм, часто з елементами іронії, гротеску, постмодерної гри з формою та змістом.

Картина О. Тістола «Пейзаж» (1996 р.) стала знаковим прикладом постмодерного переосмислення урбаністичної теми в українському мистецтві. Вона демонструє характерний для митця підхід – поєднання естетики радянського модернізму, декоративної барвистості та критичного погляду на культурні кліше. У «Пейзажі» зображено фрагмент міського середовища, де модерністська архітектура, геометричні конструкції і фонові урбаністичні елементи передають атмосферу типового для радянських уявлень «міста майбутнього». Проте цей утопічний простір подано з дистанцією, іронією, а подекуди з пастельною естетизацією занепаду. О. Тістол свідомо використовує формальні прийоми монументального живопису, аби трансформувати їх у мову критичного коментаря. Це не просто зображення міста, а візуальний образ урбанізму як ідеологічного конструкту.

Цей твір був створений на тлі інтенсивної переоцінки радянської спадщини. О. Тістол, як і його соратники по «українській новій хвилі» в українському мистецтві [11], прагнули не лише деконструвати радянські образи, а й віднайти власну ідентичність у просторі пострадянського хаосу. «Саме культурна рефлексія нової і «старої» міфології історії України – через пострадянську реальність і пошук національного самовизначення – набула в творчості Олега Тістола нової візуалізації: не ілюстративної, а аналітичної» [1].

У XXI столітті мотиви міста в українському живописі значно змінюються: зображення урбаністичного середовища містить елементи постапокаліптики, діджиталізації, метафізики простору.

Р. Мінін – один із найяскравіших представників сучасного українського урбан-арту, який активно працює з темами постіндустріального середовища, шахтарської

ідентичності та візуальної трансформації міського ландшафту, зосереджуючись на проблематиці міського простору та нових способів його інтерпретації. У 2007–2011 р. художник організовував Фестиваль стріт-арту в Харкові, а у 2012 р. очолив програму «Ізоляція в міському просторі».

Р. Мінін використовує символіку шахтарських міст Донбасу як метафору постіндустріального травматизму. У роботах, зокрема серії «Метаморфози Донецька», міський ландшафт Донбасу постає як механічна, графічна структура: шахти, каркаси, індустріальні машини, а також фрагментарні урбаністичні краєвиди, які передають сутінковий стан міста-постреальності [9].

Практика митця охоплює фотографію, VR, барельєфи, SMS art, стріт-арт, які поєднують документальний урбанізм із суб'єктивним, символічним баченням – шахтарські міста й водночас цифрова утопія постіндустріального Донбасу [8]. Його фотографічна практика вирізняється поєднанням документальної фіксації урбаністичних пейзажів з ручним пофарбуванням, що надає зображенням суб'єктивного, майже візіонерського характеру.

Картина О. Придувальнової «На околиці міста» із серії «Вокзали» - яскравий приклад сучасного урбанізму в українському живописі, де місто постає не як ідеалізоване середовище, а як маргінальний, транзитний простір, позбавлений глянцю, наповнений емоційною напругою. Адже вокзал – це типове урбаністичне середовище, яке символізує рух, тимчасовість, очікування. О. Придувальова зображає околицю – те, що зазвичай поза увагою офіційного міського нарративу. Це її критичний погляд на забуті, проміжні локації міського пейзажу. Місто тут – це простір відчуження, дезорієнтації.

Взагалі у серії «Вокзали» (2006–2012 рр.) О. Придувальова досліджує «місця транзиту», які одночасно перебувають у місті і поза містом: перони, привокзальні площі, залізничні мости, напівпорожні переходи. Так художниця демонструє, що урбаністика – це не лише архітектура і простір, а й психогеографія: околиця – це й соціальний коментар, і поетика урбаністичної самотності. Так вона відображає естетику буденності, де архітектура не велична, а типова, функціональна, а сірі, брудно-жовті, синюваті тони формують меланхолійний урбаністичний настрій.

Після початку війни 2014 р. урбаністичний мотив в українських художніх творах дедалі частіше асоціюється з руйнуванням, евакуацією, маргіналізацією населення. Місто стає не лише локацією, а й активною фігурою травматичного досвіду.

До повномасштабної війни український ілюстратор С. Майдуков презентував артбук про Київ – KYIV by Sergiy Maidukov – історію про місто, яка складається зі скетчів та ілюстрацій улюблених місць художника: локацій, будівель, інтер'єрів [10]. Під час повномасштабного вторгнення митець почав створювати ілюстрації, які розповідають про життя в Україні під час війни (колаж: Styler). Його роботи були на обкладинці низки відомих закордонних видань, зокрема The New Yorker, The Guardian, The Wall Street Journal [4].

Артбук С. Майдукова «Заграва» охоплює події від початку повномасштабної війни до травня 2023 р. – періоду масових обстрілів. Це не просто мистецький проєкт, а візуальний щоденник: художник показує зруйновані міста, евакуацію людей, моменти тривоги та прояви стійкості й мужності. Назва артбуку має багатозначне значення: з одного боку, це відблиск пожежі чи світла на горизонті, з іншого – ранкове чи вечірнє сяйво неба. Так «Заграва» уособлює надію, яка проривається крізь морок війни, як промінь світла серед руїн і тривоги. Попри те, що багато ілюстрацій створювались у стресових умовах, у книзі також є спокійні сцени з повсякденного життя Києва. Прикметно, що художник особисто відвідував різні міста – Ірпінь, Ізюм, Бахмут, Харків – і малював безпосередньо з натури [14].

С. Ткаченко створює полотна, на яких зображує людей, які втратили свої домівки та минуле життя. Одна з таких робіт – це картина «Переселенець», на якій художник зобразив усіх тих, кому довелося назавжди залишити свій дім та зібрати все життя в один рюкзак.

Українські митці використовують урбаністику як атестацію пам'яті, актуалізуючи жорстку реальність через відтворення зміненого міського ландшафту, порожніх вулиць, зруйнованих будівель. Вони свідомо вводять урбан-фрагменти у свої полотна – руїни, пустки, вивіски, графіті – як засоби фіксації травматичного досвіду війни, втрати дому та внутрішньої міграції. Ці фрагменти не просто естетичний жест – вони репрезентують міський простір, який став героєм, жертвою, символом неспокою. Місто

стає актом пам'яті і свідченням зруйнованої спільноти та втраченого простору.

Отже, урбаністичні мотиви в українському живописі становлять важливий аспект культурно-мистецького дискурсу, який відображає динаміку соціальних, ідеологічних та політичних змін у країні. Місто постає не лише як фізичний простір, а як символ модернізації, індустріалізації, ідеологічного контролю, а згодом – як поле особистісної рефлексії, культурної пам'яті та мистецького опору.

Висновки. Урбанізм в українському живописі другої половини ХХ – початку ХХІ століття постає як глибокий культурний маркер, який фіксує динамічні трансформації суспільства, його ідеологічні коливання та історичні злами.

У радянську добу урбаністичні мотиви існували як маргінальний, але впізнаваний елемент соцреалістичного живопису, в якому місто переважно фігурувало як простір героїчного будівництва. Водночас деякі художники – як-от А. Сумар чи Т. Яблонська – вже тоді прагнули до формального експерименту та емоційного осмислення міського середовища, прокладаючи шлях до подальших інтерпретацій.

З розпадом СРСР урбанізм у мистецтві набуває іронічного, критичного, постмодерного характеру. Місто втрачає свою ідеологічну цілісність і постає як фрагментований простір розпаду, культурного перевантаження і нових ідентичностей. Художники, як О. Тістол або В. Зарецький, демонструють здатність міського пейзажу бути візуальним полем для деконструкції кліше, гри з символами, суб'єктивного досвіду.

На рубежі ХХ–ХХІ століть урбаністичний мотив вступає у фазу цифрової інтерпретації та розширеного медіадискурсу. Місто осмислюється крізь призму постіндустріального занепаду, міграції, віртуалізації простору – як у практиках Р. Мініна чи О. Придувалової.

Після 2014 р., а особливо після повномасштабного вторгнення 2022 р., урбаністичний ландшафт стає документом катастрофи, емоційним свідченням війни. Місто в мистецтві більше не лише тло, а повноцінний учасник драматичних подій. Художники С. Майдуков, С. Ткаченко перетворюють урбан-фрагменти на знаки втрати, опору, пам'яті.

Отже, урбанізм в українському живописі за останні 70 років трансформувався від

індустріально-оптимістичного наративу до складної постмодерної метафорики, а згодом до документування травматичного досвіду. Сучасне українське мистецтво не просто зображує місто, мислить через нього, виявляє соціальні та екзистенційні конфлікти, змінюючи саму функцію живопису в суспільстві. Тому український урбанізм у мистецтві – це не просто відображення архітектури чи міських ландшафтів, а складна мова художньої рефлексії над історією, простором, культурою і життям у їхній найгострішій, екзистенційній формі.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у розгляді кожного історичного періоду більш ґрунтовно, з виділенням характерних рис і аналізом живописних полотен.

Література

1. Абрамович І. Олег Тистол: візуальна історія української ідентичності. *ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*. 2019. № 15(1). С. 6–13. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(1\).2019.168967](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(1).2019.168967).
2. Анатолій Сумар. Вулиця (1962). URL: <https://artarsenal.in.ua/education/proekt/anatolij-sumar-vulytsya-1962/> (дата звернення: 07.05.2025).
3. Дзеркало епохи: Тетяна Яблонська. URL: <https://tusovka.kr.ua/news/2017/02/25/dzerkalo-epohi-tetjana-jablonska> (дата звернення: 07.05.2025).
4. Жінки, діти та рюкзаки: як митці півдня та сходу говорять про війну. URL: <https://bahmut.in.ua/yak-mytchi-govoryat-pro-vijnu/> (дата звернення: 07.05.2025).
5. Заїка Г. О. Традиції реалістичного живопису у відображенні київського міського пейзажу художників 1970–1980-х рр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2025. № 1. С. 260–264.
6. Майстер світла. Анатолій Лимарев. URL: <https://kyivdaily.com.ua/anatoliy-limariev> (дата звернення: 07.05.2025).
7. Москвітін І. М., Селівачова І. О. Творчість Тетяни Яблонської 2000–2005 рр.: жанрова специфіка. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 6.11. С. 109–119. DOI: 10.32782/uad.2024.6.13.
8. Роман Мінін – MOKSOP. URL: <https://moksop.org/art/artists/roman-minin/> (дата звернення: 07.05.2025).
9. Роман Мінін і його «Метаморфоза Донецька»: як художник створює казку про регіон. URL: <https://donttakefake.com/roman-minin-i-jogo-metamorfozy-donbasu-yak-hudozhnyk-stvoryuye-kazku-pro-region/> (дата звернення: 07.05.2025).
10. Сергій Майдуков презентував артбук про Київ. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/311159-sergiy-maydukov-prezentuvav-artbuk-pro-kiyiv> (дата звернення: 07.05.2025).

11. Скляренко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця XX століття. *Сучасне мистецтво*. 2009. № 6. С. 188–196.

12. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини XX століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 1(25). С. 67–78.

13. Ситник І. В. Творча діяльність Тетяни Яблонської у контексті культурно-мистецьких процесів України середини XX – початку XXI ст. : дис. на здоб. ступеня доктора філософії за спец. 023. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2023.

14. Що потрібно знати про артбук «Заграва» Сергія Майдукова. URL: <https://vogue.ua/article/culture/knigi/shcho-potribno-znati-pro-artbuk-zagrava-sergiya-maydukova-56509.html> (дата звернення: 07.05.2025).

15. Юр М. В. Український живопис XIX – початку XXI століття: національна, конвенціональна, авторська моделі: кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису, спец.: 26.00.01. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2021.

16. Fowle F., Thomson R. Soil and Stone: Impressionism, Urbanism, Environment, 2003.

17. The Art of Urbanism. Edited by W.-L. Fash, L. López Luján, 2003.

18. Waldheim C. Landscape as Urbanism: A General Theory. Princeton University Press, 2016.

References

1. Abramovych, I. (2019). Oleh Tystol: Visual History of Ukrainian Identity. *Art culture. Current issues*, 15(1), 6–13. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(1\).2019.168967](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(1).2019.168967) [in Ukrainian].
2. Anatolii Sumar. (1962). Street. Retrieved from <https://artarsenal.in.ua/education/proekt/anatolij-sumar-vulytsya-1962/> [in Ukrainian].
3. Mirror of the Era: Tetiana Yablonska. (2017). Retrieved from https://tusovka.kr.ua/news/2017/02/25/dzerkalo-epohi-tetjana-jablonska?utm_source [in Ukrainian].
4. Women, Children and Backpacks: How Artists of the South and the East Talk About War. (n.d.). Retrieved from <https://bahmut.in.ua/yak-mytchi-govoryat-pro-vijnu/> [in Ukrainian].
5. Zaika, H. O. (2025). Traditions of Realistic Painting in the Depiction of the Kyiv Urban Landscape by Artists of the 1970s–1980s. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 260–264 [in Ukrainian].
6. Master of Light. Anatolii Lymariiev. (n.d.). Retrieved from <https://kyivdaily.com.ua/anatoliy-limariev> [in Ukrainian].
7. Moskvitina, I. M., & Selivacheva, I. O. (2025). Tetiana Yablonska's Work 2000–2005: Genre Specificity. *Ukrainian Art Criticism Discourse*, 6.11, 109–119. DOI: 10.32782/uad.2024.6.13 [in Ukrainian].
8. Roman Minin – MOKSOP. (n.d.). Retrieved from <https://moksop.org/art/artists/roman-minin/> [in Ukrainian].

9. Roman Minin and his 'Metamorphosis of Donetsk': How an Artist Creates a Fairy Tale about the Region. (n.d.). Retrieved from <https://donttakefake.com/roman-minin-i-jogo-metamorfozy-donbasu-yak-hu-dozhnyk-stvoryuye-kazku-pro-region/> [in Ukrainian].
10. Serhii Maidukov Presented an Art Book about Kyiv. (n.d.). Retrieved from <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/311159-sergiy-maydukov-prezentuvav-artbuk-pro-kiyiv> [in Ukrainian].
11. Skliarenko, H. (2009). 'New Wave' and Ukrainian Art of the Late 20th Century. *Contemporary Art*, 6, 188–196 [in Ukrainian].
12. Skliarenko, H. (2009). Ukrainian Art of the Second Half of the 20th Century: Regional Problems and General Context (Part One). *Art Studies*, 1(25), 67–78 [in Ukrainian].
13. Sytnyk, I.V. (2023). Creative Activity of Tetiana Yablonska in the Context of Cultural and Artistic Processes of Ukraine in the Mid-20th – Early 21st Centuries. *PhD Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
14. What you need to Know about the Art Book 'Zahrava' by Serhii Maidukova. (n.d.). Retrieved from <https://vogue.ua/article/culture/knigi/shcho-potribno-znati-pro-artbuk-zagrava-sergiya-maydukova-56509.html> [in Ukrainian].
15. Yur, M.V. (2021). Ukrainian Painting of the 19th – early 21st Centuries: National, Conventional, Author's Models. *PhD Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
16. Fowle, F., & Thomson, R. (2003). Soil and Stone: Impressionism, Urbanism, Environment [in English].
17. Fash, W.-L., & López Luján, L. (2003). The Art of Urbanism [in English].
18. Waldheim, C. (2016). Landscape as Urbanism: A General Theory. Princeton University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 19.06.2025

Цитування:

Антошук М. П. Роль художніх шкіл та студій у розвитку єврейського мистецького середовища Одеси кінця XIX – початку XX ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 250–256.

*Антошук Микола Петрович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0009-8262-5234>
dme2124.mantoshchuk@dakkkim.edu.ua*

Antoshchuk M. (2025). The Role of Art Schools and Studios in the Development of the Jewish Artistic Environment of Odesa in the 20th Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 250–256 [in Ukrainian].

РОЛЬ ХУДОЖНІХ ШКІЛ ТА СТУДІЙ У РОЗВИТКУ ЄВРЕЙСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ОДЕСИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Мета статті є виявлення ролі культурно-мистецьких товариств, художніх шкіл та студій в Одесі у формуванні та розвитку єврейського мистецького середовища другої половини XIX - початку XX століття. Особлива увага приділяється культурно-освітнім ініціативам, що сприяли становленню єврейських митців, а також впливу місцевого художнього простору на творчу ідентичність представників єврейської громади. **Методологія дослідження.** У дослідженні використано історико-культурний підхід, який дозволяє проаналізувати розвиток мистецьких інституцій у контексті соціальних та політичних змін. Застосовано методи компаративного аналізу, контент-аналізу наукових джерел, матеріалів художніх виставок, мемуарної літератури тощо. **Наукова новизна** Стаття вперше систематизує дані про діяльність єврейських культурно-мистецьких товариств, художніх шкіл, студій та гуртків в Одесі в другій половині XIX – початку XX столітті. Проаналізовано їхній внесок у підготовку мистецьких кадрів, збереження єврейської національної ідентичності через мистецтво та формування міжетнічного культурного діалогу з акцентуванням ваги на взаємовпливі єврейської і української художньої традиції. **Висновки.** Діяльність художніх навчальних закладів та студій стала важливим чинником розвитку єврейської мистецької спільноти Одеси. Вони забезпечували не лише професійну підготовку, а й простір для творчого самовираження й культурного обміну. Єврейські митці, що формувалися в цьому середовищі, зробили помітний внесок у розвиток як місцевої, так і загальноукраїнської та європейської художньої сцени. Художні школи й студії Одеси кінця XIX - початку XX ст. стали ядром єврейського мистецького середовища: вони навчали, виховували творчу молодь, пропонували простір для культурного обміну, модерністських експериментів та збереження національної ідентичності. Спадок педагогів, як-от Фрейсман чи Нюрнберг, і колективів «незалежних» художників сформував підґрунтя для формування Одеської школи живопису, яка продовжила свій вплив на мистецтво України й діаспори в Європі та США.

Ключові слова: єврейське мистецтво, Одеса, культурно-мистецькі товариства, художні школи, XX століття, культурне середовище, мистецька освіта.

Antoshchuk Mykola, Postgraduate student, National Academy of Culture and Arts Management

The Role of Art Schools and Studios in the Development of the Jewish Artistic Environment of Odesa in the 20th Century

The purpose of the article is to identify the role of art schools and studios in Odesa in the formation and development of the Jewish art environment during the late 19th – early 20th centuries. Special attention is paid to cultural and educational initiatives that contributed to the formation of Jewish artists, as well as the influence of the local artistic space on the creative identity of representatives of the Jewish community. **Research methodology.** The study uses a historical and cultural approach, which allows analysing the development of art institutions in the context of social and political changes. Methods of comparative analysis, content analysis of archival sources, materials of art exhibitions and memoir literature were applied. **Scientific novelty.** The article for the first time systematises data on the activities of Jewish art schools, studios and circles in Odesa in the late 19th – early 20th centuries. Their contribution to the training of professional personnel, the preservation of national identity through art and the formation of interethnic cultural dialogue is analysed. The emphasis is on the mutual influence of Jewish and city-wide artistic traditions. **Conclusions.** The activities of art educational institutions and studios became an important factor in the development of the Jewish artistic community of Odesa. They provided not only professional training, but also a space for creative self-

expression and cultural exchange. Jewish artists who were formed in this environment made a noticeable contribution to the development of both the local and the all-Ukrainian and European art scenes. Art schools and studios of Odesa in the late 19th and early 20th centuries became the core of the Jewish artistic environment: they taught and educated creative youth, offered a space for cultural exchange, modernist experiments and the preservation of national identity. The legacy of teachers such as Freyerman or Nurenberg and collectives of 'independent' artists formed the basis for the formation of the Odesa School of Painting, which continued its influence on the art of Ukraine and the diaspora in Europe and the United States.

Keywords: Jewish art, Odesa, art schools, 20th century, cultural environment, art education.

Актуальність теми дослідження. Дослідження ролі художніх шкіл та студій у формуванні єврейського мистецького середовища Одеси кінця XIX - початку XX ст. є вкрай актуальним з огляду на кілька важливих аспектів. По-перше, Одеса протягом століть залишалася потужним культурним центром з багатонаціональним складом населення, де єврейська громада відігравала помітну роль у розвитку мистецтва, освіти та суспільного життя. По-друге, значення художньої освіти як інструмента збереження національної ідентичності, культурної пам'яті та міжкультурного діалогу потребує глибшого осмислення в контексті соціально-політичних трансформацій, які переживала Одеса упродовж означеного періоду.

Незважаючи на те, що історія одеського мистецтва добре досліджена, внесок єврейських культурно-мистецьких товариств, художніх шкіл, студій та окремих митців досі залишається фрагментарно висвітленим у науковій літературі. Вивчення цих інституцій дозволяє не лише відновити справедливості щодо забутих імен, а й глибше зрозуміти механізми формування культурної спадщини міста. В сучасних умовах зростання інтересу до локальної історії та мультикультурного минулого Одеси дана тема набуває особливої важливості для розуміння ролі мистецтва у збереженні історичної та етнічної тяглості.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичні праці з означеної проблематики засвідчують, що художнє життя Одеси кінця XIX - початку XX ст. становило важливу платформу для формування єврейської мистецької ідентичності та професійного зростання. Водночас, у дослідженнях простежується взаємодія етнічної культурної самосвідомості з українськими мистецькими традиціями, що перебували під впливом модернізму. Так, зокрема, у роботі О.Маркової та Л.Шевченко [12] аналізується поліетнічний характер мистецького середовища Одеси, зокрема присутність і внесок єврейської громади. Авторки виявили, що етнічні групи, включно з євреями, мали значний вплив на формування мистецької ідентичності, створюючи локальний художній канон, що

поєднував українсько-слов'янські ідеї з модерністськими тенденціями. Дослідження О.Афоніної та М.Юр [2] зосереджене на художнику вірменського походження, але включає суттєві паралелі з єврейськими митцями Одеси. Через аналіз викладацької практики, стильових впливів та етнічного самоусвідомлення автори показують, як етнічна приналежність художників (включаючи єврейську спільноту) поєднувалася з загальноміськими формами мистецької педагогіки та модернізму. О.Любічанська [10] у дипломній роботі аналізує творчість вихідців із єврейської громади Одеси, їхню художню освіту та ідентичність та засвідчує висновки про те, що попри соціально-політичні обмеження, єврейські митці інтегрувалися в академічні мистецькі інституції (зокрема Одеське художнє училище) та зберігали культурні традиції, формуючи власний локальний стиль.

Окрім цього, питання з'ясування особливостей єврейського культурного та мистецького життя Одеси окресленого періоду, формування художньої освіти та творчих стилів і напрацювань єврейських художників та етнічної спільноти загалом знайшло відображення у працях М. Андрійчук [1], Х. Бойко [23], Л. Гриневич [3], О. Гуляєвої [4], З. Гуріч [5], О. Жадейка [7], О. Козерод [8], Л.Крупеніної [9], В.Македон [11], О. Музичко [13], Г. Ніколаєвої [14], Т. Овчаренко [15], В. Павленко [16], Б. Пінчевської [17-19], І. Прокопчук [20], Х. Семерин [21], І. Франків [23] та ін.

Мета статті є виявлення ролі культурно-мистецьких товариств, художніх шкіл та студій в Одесі у формуванні та розвитку єврейського мистецького середовища другої половини XIX - початку XX століття. Особлива увага приділяється культурно-освітнім ініціативам, що сприяли становленню єврейських митців, а також впливу місцевого художнього простору на творчу ідентичність представників єврейської громади.

Виклад основного матеріалу. Одеса впродовж перших десятиліть XX століття була одним із найважливіших мистецьких центрів російської імперії, де єврейські митці

становили значну частку творчої спільноти. У місті функціонували художні школи та студії, які стали просторами не лише фахової освіти, але й формування культурної ідентичності та модерної художньої парадигми серед єврейства.

За твердженням дослідників, «в модерну епоху єврейське мистецтво також зазнало суттєвих змін, передовсім у плані синтезу сакрального і секулярного. Сіоністський рух за повернення євреїв на історичну батьківщину також потребував художніх творів, здатних викликати сильний емоційний відгук» [23, 161]. На думку О. Маркової та Л. Шевченко, специфіка Одеси і українського Півдня загалом відзначена перехрестями національно-етнічних і віросповідальних настанов, що охоплюють численні сімейні-родинні співвідношення, при тому що етнічним ядром став слов'янсько-український сплав <...>. Бурхливі соціальні перипетії корегували життєвий шлях багатьох вихідців з культурного середовища Одеси і українського Півдня взагалі, що згодом опинялися в інших національно-культурних вимірах, не втрачаючи культурного «заряду», отриманого на «малій батьківщині» [12, 208].

Дослідниця В. Македон, вивчаючи національно-культурні об'єднання Одеси, відзначала, що у другій половині XIX – перші десятиліття XX ст. одеські єврейські об'єднання охоплювали фактично всі можливі галузі життя цієї етноконфесійної групи одеського населення. Тим більш цінним наявність такої кількості товариств (пропорційно до кількості караїмського населення – їх досягнення теж виглядають солідними) виглядає у не зовсім сприятливих, а іноді й зовсім несприятливих, політичних умовах [11, 95].

У роботі О. Любичанської зазначається, що друга половина XIX – початок XX століття характеризується розквітом образотворчого мистецтва в Одесі, здобутки якого мали важливе значення не лише для українських та загальноімперських просторів, а й на світовому рівні. У цілому, щодо цього питання можна стверджувати, що образотворчому мистецтву міста була притаманна жанрова та стилістична багатогранність, поєднання в міському художньому просторі академічних традицій та новацій [10, 21].

Чи не найважливішими у формуванні художнього простору міста була діяльність товариств, започаткованих з метою підтримки діячів та традицій і новацій образотворчого мистецтва. Першим свою роботу розпочало

Одеське товариство красних мистецтв, створене в 1865 р. провідними художниками, педагогами, аристократами й громадськими діячами задля популяризації традицій художнього навчання. Це товариство сприяло в створенні в 1865 р. Одеської рисувальної школи – першого такого закладу на теренах України, що мала великий вплив на культуру й мистецтво Одеси, до якої були прихильні благодійники й меценати міста. Вона залюбки приймала єврейських студентів – у 1904 році їх частка становила понад 60 % студентського корпусу [24].

Ще в 1890 р. було утворено Товариство південноросійських художників, що фактично одразу зайняло лідируючі позиції в художньому середовищі міста й південного регіону в цілому, також було й одним із найбільших на теренах тогочасної України на зламі століть. Воно відігравало важливу роль в об'єднанні художників та обміну мистецьким досвідом, зокрема найвидатнішими членами Товариства південноросійських художників були Петро Нілус, Киріак Костанді, Леонід Пастернак, Микола Скадовський, Микола Кузнецов, Борис Едуардс, Геннадій Ладиженський та ін. Із часу свого заснування й до 1919 р. щороку проводилась колективна виставка художніх творів як митців-одеситів, так і запрошених з інших міст авторитетних художників [10, 29].

На думку Л. Крупеніної, Товариство південноросійських майстрів грало провідну роль у розвитку художнього життя Одеси кінця XIX століття. По-перше, воно сприяло значному поживленню та еволюції мистецтва на території сьогоденної України, заявляючи про себе в масштабі міста, країни та займаючи відповідну нішу на «художньому ринку» Російської імперії. Товариство прагнуло також потрапити на європейський «ринку мистецтва» для презентації та реалізації своїх творів, налагодження дружніх взаємин із живописцями Західної Європи, ознайомлення з їх творчою практикою. По-друге, саме виставкова діяльність Товариства сприяла розвитку, а певною мірою, і становленню місцевої художньої критики, оскільки після закінчення чергової періодичної виставки Об'єднання в одеській пресі з'являлися різні за характером резюме, відгуки, статті рецензентів, дані про відвідування та кількість проданих робіт. Важливим чинником у цьому процесі стала організація вернісажів і товариських обідів, де одеські рецензенти здобували «спеціальну освіту» [9, 9].

У 1917-1918 роках засновники «Товариства незалежних митців», якими були типові представники єврейської інтелігенції, як-от Т. Фрейсман, А. Нюренберг, М. Гершенфельд створили унікальну творчу платформу для розвитку модернізму в Одесі, зокрема вони вели авторські майстерні, де проводили пленери, лекції, експерименти з новими стилями, поєднуючи європейський досвід (Паризька, Мюнхенська школи) з наявними культурно-мистецькими тенденціями. Найвідомішим викладачем став Теофіл Фрейсман (1883-1957), який протягом 1897-1902 рр. навчався в Одеському художньому училищі, зокрема у Кириака Костанді; у 1903 році був в академії мистецтв у Мюнхені і студії Антона Ажбе; в 1905 році навчався в академії мистецтв в Парижі у майстерні П'єра Боннара та у Габрієля Ферр'є [22].

Після повернення з Парижа у 1917 році він очолював Одеську художню школу, брав участь у заснуванні Музею єврейської культури і Музею західного і східного мистецтва. Фрейсман протягом десятиліть передавав студентам академічну майстерність й авторські підходи до мистецтва. З 1920 року він був викладачем (з 1935 р. - професором) Одеського художнього училища. Серед учнів - Олександр Постель, Костянтин Крилов, Георгій Бельцов, Євген Кібрик, Сергій Отрощенко, Давид Рубінштейн, Олег Соколов, Абрам Векслер, Борис Герус, Григорій Довженко, Аміш Нюренберг, учень Костанді, учителював у студії рисунка й декоративного мистецтва, виховував молодих митців незалежної школи Одеси, підтримував мистецькі експозиції в стилі École de Paris [6; 25].

Створення спільнот незалежних художників у поєднанні з педагогічною роботою дозволило єврейській молоді бачити в мистецтві інструмент самовираження та культурного спротиву. Особливо значущими були ці студії в умовах антисемітської політики та соціальних потрясінь, оскільки на їхній основі постала одеська школа модернізму з єврейськими характерними ознаками і рисами, що відроджувалась у пізніших поколіннях митців, таких, як Ілля Шенкер, Люсьєн Дульфан, Йосип Островський та ін.

Важливим центром культурного діалогу був інтелектуальний клуб для середнього класу єврейської інтелігенції Beseda (Бесіда), відкритий близько 1863 р., що згодом став місцем лекцій, дебатів, зустрічей письменників

та митців [24]. Також У Одесі діяв широкий спектр професійних єврейських товариств: для вчителів, кравців, ювелірів, хористів, портових вантажників тощо, кожне з яких мало власні бібліотеки, молитовні їдальні, кредитні каси, хор і культурні заходи. Відомим і популярним освітньо-професійним творчим простором Одеси був Yevrabmol - «Єврабмол» - експериментальна професійно-технічна школа для єврейської молоді (діяла протягом 1921-1937), яка одночасно була клубом і навчальним закладом з власним виробництвом, де виховувалися молоді художники, ремісники й громадські діячі та ін. [27].

Музей єврейської культури ім. Менделе Мойхера-Сфоріма, заснований у 1927 році, акумулював мистецькі твори єврейських авторів, зокрема графіку, живопис, декоративне мистецтво та ін. Створення такого осередку сприяло систематизації мистецьких колекцій, формуванню мистецького канону та збереженню історії єврейського образотворчого мистецтва Одеси [25].

Незабаром після революції та громадянської війни мистецька діяльність незалежних груп припинилася, однак педагогічна спадщина Фрейсмана, Нюренберга й інших продовжила жити у їхніх учнях. Завдяки цьому формування «Одеської школи» стало базою для пізніших художніх практик у 1960–70-х роках [26]. Крім того, вихідці з цієї спільноти зробили свій творчий внесок у розвиток модерного мистецтва. До прикладу Л. Пастернак, А. Лаховський та інші, що отримали освіту в Одесі та продовжили художню діяльність у Парижі, Берліні, США – їх навчання в одеських мистецьких закладах заклало їм основу для міжнародного успіху [26].

Наукова новизна. Стаття вперше систематизує дані про діяльність єврейських культурно-мистецьких товариств, художніх шкіл, студій та гуртків в Одесі в другій половині XIX – початку XX століття. Проаналізовано їхній внесок у підготовку мистецьких кадрів, збереження єврейської національної ідентичності через мистецтво та формування міжетнічного культурного діалогу з акцентуванням ваги на взаємовпливі єврейської і української художньої традиції.

Висновки. В результаті проведеного дослідження встановлено, що діяльність художніх культурно-мистецьких товариств, навчальних мистецьких закладів та студій Одеси стала важливим чинником розвитку єврейської мистецької спільноти упродовж як

наприкінці XIX ст., та і на початку та впродовж XX століття. Ці інституції виконували не лише освітню функцію, забезпечуючи фахову підготовку молодих митців, але й слугували осередками формування етнокультурної ідентичності, збереження традицій та інтеграції єврейської творчості в загальноміський та загальноукраїнський культурний простір. У стінах художніх шкіл і студій відбувався не лише процес передачі академічних знань, але й активний обмін ідеями, що сприяв виникненню нових мистецьких напрямів та стилістичних експериментів. Особливе значення мали ті навчальні ініціативи, що створювали умови для синтезу єврейського фольклору, релігійної символіки й модерністських течій, характерних для європейського мистецтва кінця XIX та особливо першої половини XX століття. Єврейські художники, виховані в одеському культурному середовищі, не лише сформували унікальну школу, а й продемонстрували здатність адаптуватися до змін суспільно-політичного контексту, зберігаючи водночас свою національну та творчу самобутність, формуючи творчий внесок, що був відчутний не лише в локально-регіональному, але й у міжнародному культурному контексті.

Таким чином, роль культурно-мистецьких товариств, художніх шкіл та студій у житті єврейської громади Одеси слід розглядати як ключову в контексті історії мистецької освіти, формування культурної пам'яті та збереження етнічної ідентичності в умовах змінної політичної реальності XX століття.

Література

1. Андрійчук М. Українсько-єврейський дискурс: висвітлення міжнаціональних взаємин у друкованих виданнях Наддніпрянщини (60-рр. XIX ст. – початок XX ст.): монографія. Київ: НТУУ «КПІ», 2013. 224 с.
2. Афоніна О. С., Юр М. В. Творча діяльність В.Гегамяна в контексті розвитку одеської школи живопису. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2023. Вип. 44. С. 34–39.
3. Гриневич Л. Єврейське національно-культурне відродження 1920-х – 1930-х рр. в УСРР у «прокрустовому ложі» більшовицької ідеології. *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки.* 2004. №12. С. 225-233. URL: <http://history.org.ua/JournALL/pro/12/9.pdf> (дата звернення: травень 2025).
4. Гуляєва О. В. Розвиток авангардних традицій у живопису на Півдні України у 1910–1920-х: Феномен «одеських парижан». *Художня культура. Актуальні проблеми:* наук. вісник.

Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. Вип.11. С.105–119.

5. Гуріч З.В. Розвиток художньої освіти в початкових та середніх навчальних закладах Херсонської губернії (друга половина XIX – початок XX ст.): дис... канд. пед. наук / НАПН України. Київ, 2017. 313 с.

6. Єврейський музей Менделє Мойхера Сфоріма. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%84%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9_%D0%9C%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B5_%D0%9C%D0%BE%D0%B9%D1%85%D0%B5%D1%80%D0%B0_%D0%A1%D1%84%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%BC%D0%B0 (дата звернення: травень 2025).

7. Жадейко О. М. Художній код Валерія Гегамяна в мистецькому просторі: дис. ... д-ра філософ. за спец. 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2023. 253 с.

8. Козерод О.В. Єврейські жінки України в культурі, літературі і мистецтві у період 1920-х років. *Грані.* 2010. № 4. С. 14–18.

9. Крупеніна Л.В. Творча спілка як культуроутворюючий чинник міського середовища (на матеріалі діяльності Товариства південноросійських художників в Одесі на межі XIX – XX століть): автореф. дис.... канд. культ. / Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського Сімферополь, 2009. 23 с.

10. Любічанська О.О. Єврейські художники Одеси II половини XIX – початку XX століття: квал. робота на здобуття осв. ступ. магістра / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 114 с.

11. Македон В.В. Національно-культурні об'єднання Одеси в другій половині XIX – на початку XX століття: виникнення, склад та діяльність: дис.... канд. іст. наук / Одеський національний університет імені І.І. Мечникова. Одеса, 2017. 276 с.

12. Маркова О. М., Шевченко Л. М. Національні виміри культурно-мистецького надбання Одеси в співвідношенні з українським Центром і Сходом. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2024. № 2. С. 203–208.

13. Музичко О. Концептуалізація історії євреїв в історіографічному процесі півдня України наприкінці XIX – на початку XX ст. *Записки історичного факультету : зб. наук. пр. / колектив авторів ; гол. ред. д-р іст. наук В. Г. Кушнір.* Одеса : Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, 2022. Вип. 33. С. 171–183.

14. Ніколаєва Г.О. Театр як модератор сучасного міського міфу (на прикладі діяльності одеського академічного театру музичної комедії ІМ. М. Водяного): дис. ...канд. культ./ Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 247 с.

15. Овчаренко Т.С. Культурологічні аспекти еволюції єврейського театру в Україні: автореф. дис.... канд. культ. / Харківська державна академія культури. Харків, 2009. 13 с.

16. Павленко В.В. Сучасні стратегії та загрози у збереженні культурно-мистецької спадщини Одеси: квал. наукова робота ... на здобуття осві. ст. магістра за спец. 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 84 с.

17. Пінчевська Б. Єврейське мистецтво в Україні. Контексти, здобутки, рефлексія. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2012 / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; Наук. керівник теми і голов. наук. ред. І. Д. Безгін ; Редкол. : А. В. Чебикін, І. Д. Безгін, Г. І. Веселовська та ін. Київ : Фенікс, 2012. Вип. 4 (14–15). С. 360–362.

18. Пінчевська Б. Портретний жанр в єврейському мистецтві Галичини кінця XIX — першої третини XX ст. Зміна культурного героя як ознака модернізації пріоритетів суспільно-культурної парадигми. Художня культура. Актуальні проблеми. 2013. Вип. 9. С. 292–317.

19. Пінчевська Б. Роль Краківської школи образотворчого мистецтва та краківської академії мистецтв у формуванні художньої освіти в контексті становлення та розвитку єврейського мистецтва в східній Галичині та Україні в період 1900–1939 рр. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2012. Вип. 8. С. 224–245.

20. Прокопчук І. Художня освіта та мистецтво авангарду в Україні у контексті радянської соціалістичної програми. URL: https://www.researchgate.net/publication/316841135_Hudozna_osvita_ta_mistectvo_avangardu_v_Ukraini_u_konteksti_radanskoj_socialisticnoi_programi (дата звернення: травень 2025).

21. Семерин Х.Д. Єврейський світ в українській малій прозі кінця XIX —перших десятиріч XX ст.: міфопоетика, імагологія, естетика: дис....д-ра філос., спец. 035 - Філологія / Національний університет «Острозька академія». Острог, 2023. 251 с.

22. Фрасрман Теофіл Борисович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D1%94%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD_%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%BB_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: травень 2025).

23. Франків Р. Б., Бойко Х. С. Ідилічні сюжети у творенні наративів модерних націй, на прикладі німецького, єврейського та українського живопису. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 2. С. 159–164.

24. Ціпперштейн С. Дж. Одеса. Енциклопедія євреїв Східної Європи YIVO. URL: <https://encyclopedia.yivo.org/article/897> (дата звернення: травень 2025).

25. Odessa's Mendele Moykher-Sforim Museum of Jewish Culture. URL: <https://www.yerusha-search.eu/viewer/metadata/JTS-1779/1/> (дата звернення: травень 2025).

26. The Jewish theme in the works of Odessa artists of the XIX-XXI centuries: from Leonid Pasternak to Aleksandr Roitburd. URL: <https://odessitclub.org/old/index.php/demenok/1850-the-jewish-theme-in-the-works-of-odessa-artists-of-the-xix-xxi-centuries-from-leonid-pasternak-to-aleksandr-roitburd> (дата звернення: травень 2025).

27. Yevrabmol. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Yevrabmol> (дата звернення: травень 2025).

References

1. Andriichuk, M. (2013). Ukrainian-Jewish Discourse: Coverage of Interethnic Relations in PRINTED PUBLICATIONS of the Dnipro Region (1860s – Early 20th Century). Kyiv [in Ukrainian].

2. Afonina, O. S., & Yur, M. V. (2023). Creative Activity of V. Hegamyan in the Context of the Development of the Odesa School of Painting. *Art Scientific Notes*, 44, 34–39 [in Ukrainian].

3. Hrynevych, L. (2004). Jewish National and Cultural Revival of the 1920s–1930s in the Ukrainian SSR in the 'Procrustean Bed' of Bolshevik Ideology. *Problems of the History of Ukraine: Facts, Judgments, Searches*, 12, 225–233. Retrieved from <http://history.org.ua/JournALL/pro/12/9.pdf> [in Ukrainian].

4. Huliaieva, O. V. (2015). The Development of Avant-Garde Traditions in Painting in the South of Ukraine in the 1910s–1920s: The Phenomenon of 'Odesa Parisians'. *Artistic Culture. Current Problems*, 11, 105–119 [in Ukrainian].

5. Hurich, Z. V. (2017). The Development of Art Education in Primary and Secondary Educational Institutions of the Kherson Province (Second Half of the 19th – Beginning of the 20th Century). *Candidate's Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

6. Mendele Moycher Sforim Jewish Museum. (n.d.). Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%84%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9_%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B5_%D0%9C%D0%BE%D0%B9%D1%85%D0%B5%D1%80%D0%B0_%D0%A1%D1%84%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%BC%D0%B0 [in Ukrainian].

7. Zhadeiko, O. M. (2023). Valery Gegamyan's Artistic Code in the Artistic Space. *PhD Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

8. Kozero, O.V. (2010). Jewish Women of Ukraine in Culture, Literature and Art in the 1920s. *Grani*, 4, 14–18 [in Ukrainian].

9. Krupenina, L.V. (2009). Creative Union as a Culture-Forming Factor in the Urban Environment (Based on the Activities of the Society of South Russian Artists in Odesa at the Turn of the 19th–20th Centuries). *Author's Abstract of Candidate's Dissertation*. Simferopol [in Ukrainian].

10. Liubichanska, O.O. (2021). Jewish Artists of Odesa in the Second Half of the 19th – Early 20th Centuries. *Master's Qualification Work*. Kyiv [in Ukrainian].
11. Makedon, V.V. (2017). National Cultural Associations of Odesa in the Second Half of the 19th – Early 20th Centuries: Emergence, Composition and Activity. *Candidate's Dissertation*. Odesa [in Ukrainian].
12. Markova, O. M., & Shevchenko, L. M. (2024). National Dimensions of the Cultural and Artistic Heritage of Odesa in Relation to the Ukrainian Centre and the East. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 203–208 [in Ukrainian].
13. Muzychko, O. (2022). Conceptualisation of Jewish History in the Historiographical Process of Southern Ukraine in the Late 19th – Early 20th Centuries. *Notes of the Faculty of History*, 33, 171–183 [in Ukrainian].
14. Nikolaieva, H.O. (2018). Theatre as a Moderator of Modern Urban Myth (On the Example of the Activities of the Odesa M. Vodiani Academic Theatre of Musical Comedy). *Candidate's Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].
15. Ovcharenko, T.S. (2009). Culturological Aspects of the Evolution of Jewish Theatre in Ukraine. *Author's Abstract of Candidate's Dissertation*. Kharkiv [in Ukrainian].
16. Pavlenko, V.V. (2023). Modern Strategies and Threats in the Preservation of the Cultural and Artistic Heritage of Odesa. *Master's Qualification Work*. Kyiv [in Ukrainian].
17. Pinchevska, B. (2012). Jewish Art in Ukraine. Contexts, Achievements, Reflection. *Current Problems of Artistic Practice and Art History: Artistic horizons 2012*, 4 (14–15), 360–362 [in Ukrainian].
18. Pinchevska, B. (2013). Portrait Genre in Jewish Art of Galicia of the Late 19th — First Third of the 20th Century. Change of Cultural Hero as a Sign of Modernisation of Priorities of Socio-Cultural Paradigm. *Art Culture. Current Problems*, 9, 292–317 [in Ukrainian].
19. Pinchevska, B. (2012). The Role of the Krakow School of Fine Arts and the Krakow Academy of Arts in the Formation of Art Education in the Context of the Formation and Development of Jewish Art in Eastern Galicia and Ukraine in the Period 1900–1939. *MIST: Art, History, Modernity, Theory*, 8, 224–245 [in Ukrainian].
20. Prokopchuk, I. (n.d.). Art Education and Avant-Garde Art in Ukraine in the Context of the Soviet Socialist Programme. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/316841135_Hudozna_osvita_ta_mistectvo_avangardu_v_Ukrai_ni_u_konteksti_radanskoi_socialistichnoi_programi [in Ukrainian].
21. Semeryn, Kh.D. (2023). The Jewish World in Ukrainian Short Prose of Late 19th – Early 20th Centuries: Mythopoeitics, Imagology, Aesthetics. *PhD Dissertation*. Ostroh [in Ukrainian].
22. Frayerman Teofil Borysovych. (n.d.). Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D1%94%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD_%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%BB_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 [in Ukrainian].
23. Frankiv, R. B., & Boiko, H. S. (2021). Idyllic Plots in the Creation of Narratives of Modern Nations, on the Example of German, Jewish and Ukrainian Painting. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 159–164 [in Ukrainian].
24. Zipperstein, S. J. (n.d.). Odesa. Encyclopaedia of Jews of Eastern Europe YIVO. Retrieved from <https://encyclopedia.yivo.org/article/897> [in English].
25. Odesa's Mendele Moykher-Sforim Museum of Jewish Culture. (n.d.). Retrieved from <https://www.yerusha-search.eu/viewer/metadata/JTS-1779/1/> [in English].
26. The Jewish Theme in the Works of Odesa Artists of the XIX–XXI Centuries: From Leonid Pasternak to Aleksandr Roitburd. (n.d.). Retrieved from <https://odessitclub.org/old/index.php/demenok/1850-the-jewish-theme-in-the-works-of-odessa-artists-of-the-xix-xxi-centuries-from-leonid-pasternak-to-aleksandr-roitburd> [in English].
27. Yevrabmol. (n.d.). Retrieved from <https://en.wikipedia.org/wiki/Yevrabmol> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 07.05.2025
Отримано після доопрацювання 10.06.2025
Прийнято до друку 17.06.2025*

УДК 77.03/.04:[159.9:615:7](045)
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338978

Цитування:

Бабій І. Л. Генеза фотографії як виду образотворчого мистецтва: від мистецьких практик до освітньої дисципліни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 257–265.

Бабій Ігор Леонідович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-7749-7778>
dme2122.ibabii@dakkkim.edu.ua

Babii I. (2025). Genesis of Photography as a Phenomenon of Fine Art: From Artistic Practice to Educational Discipline. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 257–265 [in Ukrainian].

ГЕНЕЗА ФОТОГРАФІЇ ЯК ВИДУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: ВІД МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК ДО ОСВІТНЬОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Метою статті є виявити шлях розвитку фотографії як виду образотворчого мистецтва від її прояву як мистецької практики до навчальної дисципліни. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході та застосуванні сукупності методів: історико-культурного – для аналізу етапів розвитку фотографії як мистецтва, виявлення її еволюції від технічного засобу до культурного феномену; теоретико-мистецтвознавчого (морфологічного) методу – для осмислення фотографії як самостійного виду у системі мистецтв, визначення її жанрових, стилістичних та виражальних особливостей у зіставленні з живописом, графікою й медіа; порівняльно-аналітичного – з метою зіставлення освітніх програм, музейних практик та рівня інституційної підтримки фотографії в Україні та за кордоном; методу контент-аналізу, що дав змогу вивчити зміст навчальних програм, дисертацій, пов'язаних з фотомистецтвом; системного аналізу – для виявлення зв'язків фотомистецтва з культурним та освітнім середовищем, формування рекомендацій щодо створення методичної бази викладання фотомистецтва в закладах вищої освіти. **Наукова новизна** полягає в системному підході до осмислення морфологічних, теоретичних та освітніх аспектів фотомистецтва як окремої мистецької практики, що потребує розширеної методичної програми в межах спеціальності 023. Запропоновано структуровану модель викладання фотомистецтва у вищій мистецькій школі України, яка базується на аналізі міжнародного досвіду та враховує національний культурний контекст. Особливу увагу приділено ідентифікації фотографії як окремого виду мистецтва, що поєднує технічну, естетичну та концептуальну складові, її ролі в культурно-мистецькому просторі та збереженні української візуальної культурної спадщини. **Висновки.** Фотографія завдяки винаходам і дослідженням людини стала важливою частиною її візуальної культури. Вона еволюціонувала від простого відтворення дійсності до самостійного виду мистецтва із власною естетикою, методологією та історією розвитку. Співпраця митців, дослідників та артфахівців сприяла створенню спеціалізованих інституцій і розбудові професійного артринку фотографії, що включає як традиційні виставкові простори, так і цифрові платформи, приватні колекції. Профільні установи, зокрема в галузі превентивної консервації, забезпечують тривале зберігання фоторобіт для наступних поколінь. Система інституцій, що на сьогодні підтримує фотомистецтво, охоплює комерційну, музейну, наукову та освітню сфери. Сучасний розвиток фотомистецтва, зокрема й українського, потребує глибшого теоретичного осмислення та інтеграції в систему вищої освіти. Аналіз дисертаційних праць і програм закладів вищої освіти засвідчив недостатню увагу до фотомистецтва, що гальмує формування національної фотошколи, розвиток профільних інституцій та представлення міжнародній культурній спільноті. Запропоновано розширити навчальні програми за напрямом 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» з акцентом на історії, морфології, збереженні та просуванні української фотографії, що сприятиме збереженню культурної спадщини, розвитку міжнародної співпраці та інтеграції українського фотомистецтва у світовий артпростір.

Ключові слова: фотомистецтво, образотворче мистецтво, візуальні мистецтва, методичні рекомендації, культурний код, ідентичність, освітня програма, превентивна консервація фотомистецтва.

Babii Ihor, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Genesis of Photography as a Phenomenon of Fine Art: From Artistic Practice to Educational Discipline

The purpose of the article is to identify the path of development of photography as a type of fine art from its manifestation as an artistic practice to an educational discipline. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach and the application of a set of methods: historical and cultural – to analyse the stages of

development of photography as an art, to identify its evolution from a technical tool to a cultural phenomenon; the theoretical art-historical (morphological) method – used to conceptualise photography as an autonomous art form within the overall system of the arts and to identify its generic, stylistic, and expressive characteristics in comparison with painting, graphic art, and media; comparative and analytical – to compare educational programmes, museum practices and the level of institutional support for photography in Ukraine and abroad; the method of content analysis, which made it possible to study the content of educational programmes, dissertations related to photographic art; system analysis – to identify the connections between photographic art and the cultural and educational environment, to formulate recommendations for creating a methodological base for teaching photographic art in higher education institutions. **The scientific novelty** lies in a systematic approach to understanding the morphological, theoretical and educational aspects of photographic art as a separate artistic practice, which requires an expanded methodological programme within the specialty 023. A structured model of teaching photographic art in a higher art school of Ukraine is proposed, which is based on the analysis of international experience and takes into account the national cultural context. Special attention is paid to the identification of photography as a separate type of art that combines technical, aesthetic, and conceptual components, its role in the cultural and artistic space and the preservation of Ukrainian visual cultural heritage. **Conclusions.** Photography, thanks to human inventions and research, has become an important part of its visual culture. It has evolved from a simple reproduction of reality to an independent art form with its own aesthetics, methodology and history of development. The cooperation of artists, researchers and art specialists has contributed to the creation of specialised institutions and the development of a professional photography art market, which includes both traditional exhibition spaces and digital platforms, private collections. Specialised institutions, in particular in the field of preventive conservation, ensure the long-term storage of photographic works for future generations. The system of institutions that currently supports photographic art covers the commercial, museum, scientific, and educational spheres. The modern development of photographic art, including Ukrainian, requires a deeper theoretical understanding and integration into the higher education system. An analysis of dissertations and programs of higher education institutions has shown insufficient attention to photographic art, which hinders the formation of a national photography school, the development of specialised institutions and presentation to the international cultural community. It is proposed to expand the educational programmes in the direction 023 'Fine Arts, Decorative Arts, Restoration' with an emphasis on the history, morphology, preservation and promotion of Ukrainian photography, which will contribute to the preservation of cultural heritage, the development of international cooperation and the integration of Ukrainian photographic art into the world art space.

Keywords: fine art photography, photographic art, fine arts, visual arts, educational programme, preventive conservation of photographic art, collection photography.

Актуальність теми дослідження. Фотографія, завдяки багаторічним дослідженням новаторів та винахідників свого часу, зокрема працям Джованні Баттіста делла Порта, Томаса Веджвуда, Гемфрі Деві, Жозефа Нісефора Ньєпса, Вільяма Генрі Фокс Тальбота, Луї Жак Манде Дагера, офіційно була визнана технологічним відкриттям і від самого початку поєднувала в собі технічні й мистецькі аспекти [35]. За понад 180 років вона інтегрувалася в усі сфери людського життя – від науки й медицини (астрономічна, медична фотографія) до документалістики, військової хроніки та комерційних проєктів. Вважаємо, що сьогодні фотографія є не лише одним із провідних способів фіксації та поширення інформації, а й засобом художнього вираження, що впливає на формування культурного простору. Вона фактично сформувала власну «візуальну антропологію» людства, ставши невіддільною частиною медіакультури та повсякденної комунікації.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичні основи художньої фотографії закладали дослідники, зокрема С. Сонтаг [32], Р. Барт [2], Д. Бергер [15], Д. Крімп [18], Д. Фрід [21], Ш. Коттон [16], чії ідеї

підтверджують, що фотографія функціонує як самостійний вид мистецтва. Наприклад, філософ Ролан Барт зазначав, що «суспільство намагається вгамувати фотографію», перетворивши її на мистецтво, бо «жодне мистецтво не є безумством» [2, 160]. Мистецтвознавець Дуглас Крімп теж вказував на значимість фотомистецтва: «Це проявилось у двох, здавалося б, суперечливих феноменах – відродженні експресіоністського малярства та тріумфі фотографії як мистецтва. Музей прийняв обидва з однаковим ентузіазмом, навіть жадібністю» [18, 9]. Історик живопису Майкл Фрід наголошував на важливості фотографії в постмодерну епоху [21]. Шарлотта Коттон, авторка публікацій «Фотографія як сучасне мистецтво», «Фотографія – це магія» та ін., визначила фотографію як рівноправний вид мистецтва на рівні із живописом та скульптурою [16, 7]. Зазначені вище автори послідовно доводять: від барт'янівської ідеї «приборкання» фотографії через її мистецьку легітимацію, через концепти естетичного досвіду та колективної пам'яті, до постмодерної деконструкції й міжмедійного синтезу – фотографія давно вийшла за межі суто технічної репродукції реальності та

функціонує як повноцінна художня система із власним, унікальним візуально-пластичним потенціалом.

Мета статті – виявити шлях розвитку фотографії як виду образотворчого мистецтва від її прояву як мистецької практики до навчальної дисципліни.

Виклад основного матеріалу. Теоретичні доробки провідних дослідників, зокрема Гарвардського, Оксфордського університетів [35], засвідчують, що фотографія пройшла тривалий шлях від формальної копії живописних сюжетів до незалежного засобу художнього висловлювання із власною естетикою, методологією та історією. Багатогранна природа фотографії виявилася ще на початку її розвитку. Зокрема, у 1852 році Джон Адамс Уіпл, американський винахідник і піонер фотографії, успішно здійснив дагеротипію Місяця через телескоп Гарвардського коледжу, започаткувавши новий напрям – астрономічну фотографію. У першій чверті ХХ століття (1924) у публікаціях Андре Бретона з'явилася сюрреалістична фотографія, що засвідчило місце фотографії серед авангардних рухів і зміцнило її як форму художнього експерименту. У 1930-х роках фотографія стала інтенсивно розвиватися в царині реклами та промислових зображень, формуючи візуальні стандарти рекламної індустрії [36], а також набула офіційного визнання одного з основних напрямів у музейній діяльності, зокрема завдяки відкриттю відділу фотографії в Музеї сучасного мистецтва (МоМА, 1937) у Нью-Йорку [28].

Отже, становлення фотографії як виду мистецтва набуло поширення з початку ХХ століття. І з перших десятиліть після її появи поставали філософські питання: що насправді фіксує фотографія, як розпізнати «вдалу» фотографію, чи доречно ототожнювати фотографію з мистецтвом? [13]. Фотографічний процес, що спочатку здавався суто технічним чи науковим відкриттям, поступово завойовував позиції у творчому середовищі. Художні критики та фотогалереї почали трактувати фотографію як потужний засіб самовираження та пошуку нових візуальних художніх форм. Від формалістичних експериментів, коли фотографія імітувала живопис (т.зв. пікторіалізм) до сюрреалістичних досліджень Ман Рея еволюція фотографії набула розмаху справжньої мистецької практики. Вважаємо, що в цьому процесі важливу роль відіграли Альфред Стігліц, про якого М. Гамбург

зазначає: «Саме завдяки його непохитній відданості, високій якості друку, тривалій та активній пропаганді фотографії як самостійного виду вишуканого мистецтва та новому, безпосередньому зверненню до «речі в собі» формуються центральні засади американського модернізму. Цей модернізм Стігліц відстоював у своїх галереях, а він і його соратник Пол Стренд проголошували майже як релігію, навертаючи до цих ідей таких майстрів, як Едвард Вестон і згодом Ансел Адамс» [24]. Також творчість Мана Рея стала справжнім проривом у фотографічному мистецтві: його сміливі експериментальні техніки – від фотограм до складних сюрреалістичних композицій – довели, що митець за допомогою камери може створювати унікальні художні образи, вільні від класичної репрезентації. Саме завдяки його інноваційному підходу фотографія остаточно здобула статус самостійної мистецької дисципліни зі своєю естетикою і творчою методологією. Злами та нові висоти у фотографії засвідчували й інші майстри. Ансел Адамс перетворив фотопейзаж на самостійну форму художнього вираження, відшліфувавши методи роботи зі світлом і контрастом так, щоб передати всю велич і глибину природних просторів. Джулія Маргарет Камерон показала, що портретна фотографія здатна виходити за межі точного відтворення зовнішності, перетворюючись на проникливу художню інтерпретацію з насиченою емоційністю та поетикою.

В Україні одним з патріархів українського фотомистецтва вважають Івана Труша [12]. Він поєднав теоретичну і практичну роботу з художньою фотографією. У своїй праці він зазначав: «Попит за фотографічними апаратами став великий, а за тим наступила й дешевість продукту і вдосконалений та упрощений спосіб процедури. Фотографічний апарат, попавши в руки хіміків, артистів, взагалі інтелігентніших людей, став машиною, якою вибрані продукують фактуру, гідну назви артистичних творів» [12, 99].

Фотографія як мистецький твір пройшла тривалий шлях розвитку, піднявшись на вищий технологічний рівень. Так, у 2014 році український фотохудожник під псевдонімом VarrIng вперше презентував каталог художньої фотографії, побудований на його унікальній класифікації авторської творчості [1]. Особливість цієї системи полягає в тому, що кожна збірка фотографій отримує порядковий номер, вказівку року створення, точну кількість фотографій у колекції та

оригінальних відбитків у різних розмірах, детальний мистецтвознавчий опис ідеї художніх образів. На авторському вебпорталі відбувається регулярне оновлення інформації, зокрема каталогів, які репрезентуються інтерактивно: користувач може відстежувати зміни у творчості та використовувати ці дані для наукового аналізу. Водночас VarrIng запропонував нове бачення, здатне вдосконалити міжнародні стандарти обміну даними для глобальних музейних баз та артринку. У власних експозиціях він застосовує унікальні QR-коди, що відкривають коментарі автора й розширюють контекст сприйняття фотообразів. Такий авторський підхід – коли не лише відбір, а й структуроване документування та коментування кожної колекції фотографій покладено на самого митця – визначає новий еталон художньої фотографії та формує поняття «авторська колекційна фотографія». Це не лише підвищує прозорість процесу атрибуції і зберігання, а й закладає основу для міждисциплінарного обміну даними між художниками, дослідниками та інституціями. У глобальному культурно-мистецькому дискурсі його методика створює прецедент інтеграції художнього задуму та наукового підходу, сприяючи визнанню фотографії як рівноправного учасника європейської і світової музейної практики.

Сучасний стан фотомистецтва зумовлений не тільки технічним прогресом (перехід від аналогових камер до цифрових), а й глибокою рефлексією внутрішніх механізмів бачення, відображення та конструювання дійсності. Вважаємо, що ця динаміка робить фотографію одним із найважливіших феноменів візуальної культури сьогодення. Завдяки унікальній творчості фотохудожників фотографія поступово вибудувала власну історію, стиль і мову вираження.

Позитивним наслідком спільної діяльності дослідників та артефактів, фотопродюсерів і фотохудожників є зростання кількості профільних інституцій: освітніх, музейних та консерваційних, орієнтованих саме на розвиток та збереження фотомистецтва. Це також сприяло активному розвитку спеціалізованого артринку, присвяченого фотографії, який охоплює як виставкові офлайн-майданчики, так й онлайн-платформи, галереї і ярмарки фотографії, аукціони та приватні колекції. Важливо вказати приклади відомих фотомистецьких інституцій, які демонструють нам, що фотографія як окремих вид мистецтва має потужну теоретичну та

практичну основу. Наприклад:

- *International Center of Photography (ICP)* (Нью-Йорк, США): пропонує освітні програми від короткотермінових курсів до професійних сертифікатів; має власний музей та дослідницький центр [25];

- *School of Visual Arts (SVA)* (Нью-Йорк, США): серед провідних напрямів – фотографія та відео, з акцентом на сучасні практики й експериментальні технології [34];

- *Royal College of Art* (Лондон, Велика Британія): магістерська програма Photography, зосереджена на концептуальних підходах, критичній теорії та мультимедійних практиках [31];

- *Spéos Photography School* (Париж, Франція): спеціалізується на професійній підготовці з різних галузей фотографії — від фешн- до репортажної [33].

Серед музеїв виділимо:

- *George Eastman Museum* (Рочестер, США): один із перших музеїв у світі, повністю присвячений фотографії та кінематографу. Має унікальну колекцію історичної фототехніки та архівних зображень [22];

- *MoMA (Museum of Modern Art)* (Нью-Йорк, США): заснував окремий відділ фотографії у 1930-х роках, визначивши інституційний статус фотографії як повноцінного виду мистецтва [27];

- *Fotomuseum Winterthur* (Вінтертур, Швейцарія): фокусується на сучасній фотографії та експериментальних практиках, проводить міжнародні виставки й випускає наукові публікації [20];

- *FOAM (Fotografiemuseum Amsterdam)* (Амстердам, Нідерланди): спеціалізується на експозиціях сучасної творчої фотографії, проводить майстер-класи та підтримує молодих авторів [19];

Важливою є робота інституцій з превентивної консервації:

- *Getty Conservation Institute* (Лос-Анджелес, США): розробляє проекти з дослідження та збереження фотоматеріалів, проводить фахові семінари та публікує методичні рекомендації [23];

- *Image Permanence Institute* (Рочестер, США): один із провідних науково-дослідних центрів, який досліджує тривале зберігання фотографічних зображень, розробляє стандарти для архівних сховищ і музеїв [26];

- *Centre de Recherche sur la Conservation (CRC)* (Париж, Франція): проводить дослідження зі збереження фотодокументів та інших візуальних матеріалів, зокрема в умовах цифрової міграції [17].

На артринку, на нашу думку, заслуговують на окрему увагу:

- *Paris Photo* (Франція): одна з найбільших світових ярмарків фотографії, що об'єднує колекціонерів, галеристів і фотографів з усього світу [29];

- *Photo London* (Лондон, Велика Британія): щорічний захід, на якому провідні галереї презентують сучасних і класичних фотомитців [30];

- *AIPAD (Association of International Photography Art Dealers)* (США): організовує виставки, ярмарки та конференції, де колекціонери й дилери обговорюють тенденції ринку та художньої фотографії [14].

Усі наведені приклади демонструють, наскільки розгалуженою і гнучкою стала система інституцій, що забезпечують функціонування фотомистецтва в різних сферах – від освіти та науково-дослідної діяльності до музейної справи та ринку мистецтва. Така багатовекторність відповідає сучасним викликам часу, пов'язаним із дигіталізацією, роботою із синтетичними формами фоторобіт, постійним оновленням технік архівного фотодруку та вдосконаленням механізмів превентивної консервації фотомистецтва. Зрештою, наявність профільних установ із превентивної консервації дає змогу зберегти протягом тисячоліття унікальну спадщину фотографії – як аналогової, так і цифрової – для майбутніх поколінь.

Отже, на нашу думку, актуальність вивчення фотографії сьогодні зумовлена її феноменом: вона одночасно слугує засобом документування (соціальним, науковим, культурним) і візуальною мовою спілкування загалом, а також формою мистецького висловлювання. Особливо важливим є те, що фотографія увійшла в добу тотальної дигіталізації, яка відкрила безпрецедентні можливості для швидкого поширення та модифікації зображень, що зумовило її становлення як невід'ємної складової медіакомунікацій. З початком XXI століття поширення смартфонів, поява швидкого інтернету, розвинуеного програмного забезпечення для обробки та модифікацій фотографій і поява соціальних мереж (Facebook, Instagram, Pinterest) ознаменували наступну епоху «мобільної фотографії», що підвищила демократичність створення та поширення фотозображень. Водночас зросла складність класифікації фотографії, процесу її декодування та інтерпретації, оскільки мільйони користувачів стали «авторами» й

«споживачами» візуальних образів. На нашу думку, такий розвиток цифрової фотографії ще більше ускладнив роботу як теоретиків мистецтва, так і практиків: фотохудожників, галеристів, музейників, кураторів, зокрема в Україні.

У контексті українського мистецтва ця тема має додаткову значущість, оскільки розвиток українського фотомистецтва з початку української незалежності збігся з розвитком масових цифрових технологій, зокрема з XXI століття набула поширення цифрова фотографія, яка й сприяла появі екранної культури. Розвиток цифрової фотографії, особливо її медіа та комерційного вектору, витіснив художні методи фотозйомки й друку, відповідно зменшилась кількість фотографічних відбитків в обігу. А періоди кризових явищ у розвитку Української держави призвели до припинення фотопроектів на кшталт Kyiv Photo Week. Такі особливості сприяли комерційним тенденціям артринку, де художню фотографію більшість колекціонерів не сприймає як предмет мистецтва та колекціонування. Такий стан справ, за деякими винятками, зумовлює загалом низький рівень представлення фотопроектів з художньої фотографії та обмежує розвиток поширення фотографічних відбитків. Вважаємо, що такі тенденції формують проблематику розвитку українського фотомистецтва, основою якого є друкована фотографія та фотографічні відбитки як приклади художнього твору, що формують основи для документального збереження української культурної візуальної антропології та розвитку фотомистецтва.

Вважаємо, що проблематика розвитку фотомистецтва вплинула й на місце художньої фотографії в українській науці та серед музейних інституцій. Дослідження фотомистецтва є непоширеним явищем, і здебільше викликає зацікавленість медійна та дизайнерська компонента фотомистецтва. Для прикладу, у Національному репозитарії академічних текстів з пошуку за ключовим словом «фотомистецтво» наявні дві захищені дисертації. Загалом за ключовим словом «фотографія» можливо знайти всього дев'ять дисертацій із широким спектром наукового дослідження, що включає захист зі спеціальностей 054 «Соціологія», 07.00.05 «Етнологія», 07.00.07 «Історія науки й техніки», 09.00.04 «Філософська антропологія», 27.00.06 «Прикладні соціально-комунікаційні технології», 26.00.01 «Теорія та історія культури», 17.00.07 «Дизайн», 13.00.02

«Теорія і методика навчання (з галузей знань)», а також одна робота зі спеціальності 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Аналіз наукових робіт засвідчив: основний напрям зусиль дослідників був зосереджений на технічній, медійній та дизайнерській компоненті фотографії. Так, наприклад, А. Король розглядає мистецтво фотографії як важливий освітній компонент у підготовці майбутніх фахівців у провідних дизайнерських закладах вищої освіти України, вказує особливості опанування її майбутніми фахівцями в галузі графічного дизайну [7]; С. Прищенко та Т. Сенчук, досліджуючи фотографію як фотографіку, вказали на розвиток у ХХ ст. нових жанрів – фотожурналістики й фоторепортажу, де вербальну інформацію частково замінили фотозображення; розрізнили документальну, художню і рекламну фотографії, наголосили, що рекламна фотографія стала своєрідним видом фотомистецтва, оскільки створення ефектного та ефективного зображення грає вагому роль у залученні уваги споживачів [10].

Отже, саме такий складний стан розвитку фотографії зумовив місце вивчення фотографії в програмі вищої освіти. Проаналізувавши навчальні програми провідних закладів вищої освіти України, зазначимо, що фотографія входить до програми дизайну, візуальних мистецтв і мінімально присутня в дисципліні за кодом 023. На нашу думку, такий підхід не дає можливості українському фотомистецтву повноцінно розвиватися, зокрема профільним інституціям, гідно представляти українське фотомистецтво в глобальному культурно-мистецькому просторі. А такі факт, коли МЗС України засудило World Press Photo за фото української дитини й пораненого окупанта, яких обрали як переможців фотоконкурсу 2025 [5], є прикладом ідеологічної конкуренції у фотомистецтві, підкреслює важливість більшого приділення уваги фотомистецтву саме як частини образотворчого мистецтва в Україні. І ще раз підтверджують думку Д. Бергера, який зазначав, що «кожна фотографія насправді є засобом тестувати, підтверджувати й конструювати загальний погляд на реальність. Саме через це фотографія відіграє вирішальну роль в ідеологічних битвах» [15, 24].

Важливо зазначити, що в Україні відсутній Національний музей художньої фотографії, на відміну від розвинутих країн світу. На провідних фотомистецьких заходах, зокрема Paris Photo, London Photo, Milan Photo,

українські галереї, що представляють українську художню фотографію, не беруть участі. Художня фотографія як основні фонди є рідкісним явищем в українських музеях. Зокрема, наше анкетування українських художніх музеїв [8] засвідчило, що фотомистецтво в їхніх фондах або зовсім відсутнє, або представлене вкрай обмежено, а превентивна консервація таких творів залишається проблемною: у закладах бракує офіційно затверджених протоколів відповідних заходів. Винятком став Хмельницький обласний художній музей, який має в наявності твори фотомистецтва (становлять 1,98% загальної музейної збірки, які зберігаються та експонуються як інвентарна група музейних предметів із шифром «Ф») (фотографія художня)) та впроваджує у свою практику правила превентивної консервації фотомистецтва. Черкаський обласний художній музей також став накопичувати у своїх фондах авторські світлини, сформував групу збереження ММ (Мікс-медіа), до якої відніс фотороботи, та почав впроваджувати правила превентивної консервації фотомистецтва. На нашу думку, обмежена присутність фотомистецтва в музейних колекціях і відсутність затверджених протоколів його превентивної консервації зумовлені насамперед недостатньою теоретичною підготовкою музейних працівників: у чинних навчальних виданнях [3; 4; 9; 11] цій темі фактично не приділено уваги, а самі музеї рідко залучають до роботи фахівців-дослідників фотомистецького профілю.

Тож, на нашу думку, тривале збереження фотографічних відбитків з урахуванням українських реалій потребує науково-практичного дослідження та впровадження отриманих результатів у навчальні програми для музейників.

З огляду на адміністративне рішення про ліквідацію спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» з вересня 2024 р., вважаємо за доцільне передбачити й розширити навчальний компонент із вивчення фотомистецтва.

У цьому контексті вважаємо доцільним розробити й закласти в рамкові навчальні плани для суміжних чи новоутворених спеціальностей два модулі нових освітніх програм (ОП):

ВЗ «Фотомистецтво»

– із поглибленим вивченням історіографії та морфології художньої фотографії, її

жанрово-стилістичних особливостей і технік;

– із вивченням превентивної консервації (підготовка, друк й збереження фотографічних відбитків за протоколами превентивної консервації);

– із методикою проектування та монтажу фотовиставок у музейних і галерейних просторах;

– із курсами з артменеджменту в національному та міжнародному контексті: аналіз актуальних артринкових механізмів і стратегій представлення фотографій на ярмарках, бієнале, аукціонах;

В4 «Медіамистецтво/фотомедіа»

– із фокусом на міжмедійний синтез і цифрові практики;

– із курсами з основ фотографії та жанрових особливостей фотопрактики;

– із навчанням цифрової обробки фотозображень: робота в графічних редакторах, технології переддрукарської підготовки та медіадруку.

Окремо підкреслюємо необхідність обов'язкового включення до програми для музейників дисциплін із вивчення аспектів довготривалого збереження фотографічних творів, що мають культурно-історичне значення.

Висновки. Вважаємо, що українське фотомистецтво виражає національну ідентичність, унікальний шлях розвитку України. Тому важливо впроваджувати в мистецькі освітні програми підготовку фотохудожників, фотопродюсерів, науковців. Це дасть можливість унікальним фотопроектам стати основними музейними фондами, експонуватися в українських музеях і галереях та мати можливість бути представленою в глобальному культурно-мистецькому просторі. На нашу думку, вивчення фотомистецтва згідно європейських наукових практик дасть можливість розвивати науково мистецьку співпрацю з профільними європейськими інституціями, і як наслідок створити відповідну інфраструктуру для інтеграції українського фотомистецтва в світове мистецтво, зокрема стати повноцінною частиною європейського культурно-мистецького простору. Відповідно, науковий аналіз сучасного фотомистецтва, що враховує технічні інновації, культурно-естетичну складову, так і морфологію фотографії і її художню цінність лишається актуальним для формування цілісного підходу до його викладання у вищих навчальних закладах, збереження спадковості та розвитку національної фотошколи.

Література

1. Авторське право і суміжні права : офіційний бюлетень. *Державна служба інтелектуальної власності України*. 2014. № 33. С. 30. URL: <https://me.gov.ua/download/d7f0355a-0b84-4701-a0ec-4b3bc5ac7879/file.pdf> (дата звернення: 29.03.2025).
2. Барт Р. *Camera Lucida: нотування фотографії* / пер. з фр. О. Червоник. Харків : MOKSOP, 2022. С. 160.
3. Гаврилюк С. В. Фондова та науково-дослідна робота музеїв : методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня підготовки спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство». Луцьк, 2023. 93 с.
4. Гайдай О. М. *Музеєзнавство : навч. посіб.* Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2021. 212 с.
5. Горон Д. М. МЗС України засудило World Press Photo за «тандем» із фото української дитини й пораненого окупанта. *Detector Media: Інфопростір*. 28.03.2025. URL: <https://detector.media/infospace/article/239519/2025-03-28-mzs-ukrainy-zasudylo-world-press-photo-za-tandem-iz-foto-ukrainskoi-dytyny-y-poranenogo-okupanta/> (дата звернення: 29.03.2025).
6. Іван Труш – патріарх українського фотомистецтва. *Фотографії старого Львова*. 16.11.2021. URL: <https://photo-lviv.in.ua/ivan-trush-patriarkh-ukrainskoho-fotomystetstva/> (дата звернення: 29.03.2025).
7. Король А. Мистецтво фотографії як важливий освітній компонент у підготовці майбутніх фахівців. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 63, т. 1. С. 105–112. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-1-15>.
8. Музейний портал. Музеї. URL: <https://museum-portal.com/ua/muzeji> (дата звернення: 29.03.2025).
9. Паур І. В. *Основи музейної справи : навч.-метод. посібник для організації самостійної роботи здобувачів вищої освіти спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»*. Кам'янець-Подільський : Панькова А. С., 2021. 204 с.
10. Прищенко С. В., Сенчук Т. В. Художньо-естетичні аспекти фотографіки. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 139–145.
11. Салата О. О. *Основи музеєзнавства : навч.-метод. посіб.* Вінниця : Нілан-ЛТД, 2015. 164 с.
12. Труш І. Фотографія і штука малярства. *Артистичний вісник*. 1905. Зош. 7–8. С. 99.
13. Aesthetics of Photography. On Photography: Susan Sontag. URL: <https://aestheticsofphotography.com/on-photography-susan-sontag/> (дата звернення: 29.04.2025).
14. AIPAD. *Association of International Photography Art Dealers*. 2021. URL: <https://www.aipad.com/> (дата звернення: 29.03.2025).

15. Berger J. Understanding a Photograph. London: Penguin Press, 2013. С. 24.

16. Cotton C. The Photograph as Contemporary Art, Thames & Hudson, 2004. URL: <https://www.are.na/block/7222508> (дата звернення: 05.05.2025).

17. CRC. Centre de Recherche sur la Conservation. 2019. URL: <https://www.hceres.fr/> (дата звернення: 29.03.2025).

18. Crimp D. The Photographic Activity of Postmodernism. 1979. October. № 15. P. 91–101. URL: https://www.academia.edu/5728395/The_Photographic_Activity_of_Postmodernism (дата звернення: 05.05.2025).

19. FOAM. Fotografiemuseum Amsterdam. 2021. URL: <https://www.foam.org/> (дата звернення: 29.03.2025).

20. Fotomuseum Winterthur. 2020. URL: <https://www.fotomuseum.ch/en/> (дата звернення: 29.03.2025).

21. Fried M. Why Photography Matters as Art as Never Before. New Haven : Yale University Press, 2008. С 1-5.

22. George Eastman Museum. 2021. URL: <https://www.eastman.org/> (дата звернення: 29.03.2025).

23. Getty Conservation Institute Publications. 2018. URL: <https://www.getty.edu/> (дата звернення: 29.03.2025).

24. Hambourg M. M. Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949 at The Museum of Modern Art. URL: <https://www.moma.org/objectphoto> (дата звернення: 29.03.2025).

25. ICP. *International Center of Photography*. 2021. URL: <https://www.icp.org/> (дата звернення: 29.03.2025).

26. IPI. Image Permanence Institute. 2020. URL: <https://www.rit.edu/ipi/> (дата звернення: 29.03.2025).

27. MoMA. Photography Department Records. Museum of Modern Art, New York. 1937.

28. Museum of Modern Art. Department of Photography. URL: https://www.moma.org/interactives/objectphoto/cultural_hubs/10.html (дата звернення: 29.04.2025).

29. Paris Photo. 2022. URL: <https://www.parisphoto.com/> (дата звернення: 29.04.2025).

30. Photo London. 2022. URL: <https://photolondon.org/> (дата звернення: 29.04.2025).

31. RCA. Royal College of Art: Photography Programme. 2020. URL: <https://www.rca.ac.uk/> (дата звернення: 29.04.2025).

32. Sontag S. On Photography. Нью-Йорк : Farrar, Straus and Giroux, 1977. URL: <https://artedeximena.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/08/on-photography.pdf> (дата звернення: 29.04.2025).

33. Speos. Spéos Photography School. 2019. URL: <https://speos-photo.com/en/> (дата звернення: 29.04.2025).

34. SVA. School of Visual Arts: Photography & Video Department. 2020. URL: <https://sva.edu/> (дата звернення: 29.04.2025).

35. The Oxford Companion to the Photograph / ed. R. Lenman. Oxford : Oxford University Press, 2005. P. 689–700.

36. Weissman Preservation Center & Harvard Library. Harvard's History of Photography Timeline. *Harvard*. URL: <https://projects.iq.harvard.edu/photographpreservationprogram/harvards-history-photography-timeline> (дата звернення: 29.03.2025).

References

1. State Intellectual Property Service of Ukraine. (2014). Copyright and Related Rights: Official Bulletin, (33), 30. Retrieved from <https://me.gov.ua/download/d7f0355a-0b84-4701-a0ec-4b3bc5ac7879/file.pdf> [in Ukrainian].
2. Bart, R. (2022). Camera Lucida: Notation of Photography / trans. from French. O. Chervonyk. Kharkiv [in Ukrainian].
3. Havryliuk, S. V. (2023). Fund and Research Work of Museums. Lutsk [in Ukrainian].
4. Haidai, O. M. (2021). Museology. Mykolaiv [in Ukrainian].
5. Horon, D. M. (28.03.2025). The Ukrainian Foreign Ministry Condemned World Press Photo for a “Tandem” Photo of a Ukrainian Child and a Wounded Occupier. Detector Media. Retrieved from <https://detector.media/infospace/article/239519/2025-03-28-mzs-ukrainy-zasudylo-world-press-photo-zatandem-iz-foto-ukrainskoi-dytyny-y-poranenogo-okupanta/> [in Ukrainian].
6. Ivan Trush –Patriarch of Ukrainian Photography. (16.11.2021). Photographs of Old Lviv. Retrieved from <https://photo-lviv.in.ua/ivan-trush-patriarkh-ukrainskoho-fotomystetstva/> [in Ukrainian].
7. Korol, A. (2023). Art of Photography as an Important Educational Component in the Training of Future Specialists. *Current Issues of the Humanities*, 63(1), 105–112 [in Ukrainian].
8. Museum portal. Museums. Retrieved from <https://museum-portal.com/ua/muzei/> [in Ukrainian].
9. Paur, I. V. (2021). Fundamentals of Museum Work. Kamianets-Podilskyi [in Ukrainian].
10. Pryshchenko, S. V., & Senchuk, T. V. (2019). Artistic and Aesthetic Aspects of Photography. *Culture and Modernity*, (1), 139–145 [in Ukrainian].
11. Salata, O. O. (2015). Fundamentals of Museum Studies. Vinnytsia [in Ukrainian].
12. Trush, I. (1905). Photography and the Art of Painting. *Artistic Bulletin*, (7–8), 99 [in Ukrainian].
13. Aesthetics of Photography. On Photography: Susan Sontag. Retrieved from <https://aestheticsofphotography.com/on-photography-susan-sontag/> [in English].
14. AIPAD. (2021). Association of International Photography Art Dealers. Retrieved from <https://www.aipad.com/> [in English].
15. Berger, J. (2013). Understanding a Photograph. London [in English].
16. Cotton, C. (2004). The Photograph as Contemporary Art, Thames & Hudson, Retrieved from <https://www.are.na/block/7222508> [in English].

17. CRC. (2019). Centre de Recherche sur la Conservation. Retrieved from <https://www.hceres.fr/> [in English].
18. Crimp D. (1979, October). The Photographic Activity of Postmodernism, (15), 91–101 Retrieved from https://www.academia.edu/5728395/The_Photographic_Activity_of_Postmodernism [in English].
19. FOAM. (2021). Fotografiemuseum Amsterdam. Retrieved from <https://www.foam.org/> [in English].
20. Fotomuseum Winterthur. (2020). Retrieved from <https://www.fotomuseum.ch/en/> [in English].
21. Fried M. (2008). Why Photography Matters as Art as Never Before. New Haven, 1–5 [in English].
22. George Eastman Museum. (2021). Retrieved from <https://www.eastman.org/> [in English].
23. Getty Conservation Institute Publications. (2018). Retrieved from <https://www.getty.edu/> [in English].
24. Hambourg, M. M. Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949 at The Museum of Modern Art. Retrieved from <https://www.moma.org/objectphoto> [in English].
25. ICP. (2021). International Center of Photography. Retrieved from <https://www.icp.org/> [in English].
26. IPI. (2020). Image Permanence Institute. Retrieved from <https://www.rit.edu/ipi/> [in English].
27. MoMA. (1937). Photography Department Records. Museum of Modern Art, New York [in English].
28. Museum of Modern Art. Department of Photography. Retrieved from https://www.moma.org/interactive/objectphoto/cultural_hubs/10.html [in English].
29. Paris Photo. (2022). Retrieved from <https://www.parisphoto.com/> [in English].
30. Photo London. (2022). Retrieved from <https://photolondon.org/> [in English].
31. RCA. (2020). Royal College of Art: Photography Programme. Retrieved from <https://www.rca.ac.uk/> [in English].
32. Sontag, S. (1977). On Photography. New York. Retrieved from <https://artedeximena.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/08/on-photography.pdf> [in English].
33. Speos. (2019). Spéos Photography School. Retrieved from <https://speos-photo.com/en/> [in English].
34. SVA. (2020). School of Visual Arts: Photography & Video Department. Retrieved from <https://sva.edu/> [in English].
35. Lenman R. (ed.). (2005). The Oxford Companion to the Photograph. Oxford, 689–700 [in English].
36. Weissman Preservation Center & Harvard Library. Harvard's History of Photography Timeline. Harvard. Retrieved from <https://projects.iq.harvard.edu/photographpreservationprogram/harvards-history-photography-timeline> [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.05.2025
Отримано після доопрацювання 03.06.2025
Прийнято до друку 10.06.2025

Цитування:

Vakulenko Yu. (2025). Formation of the Museum Collection of the "Kyiv Art Gallery" National Museum: Nationalized Collections. Part 1. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 266–271 [in English].

Vakulenko Yury,
Vice-president of the National Academy
of Arts of Ukraine,
Honored Culture Worker of Ukraine
<https://orcid.org/0009-0008-3411-6956>
fortuna@fortuna.org.ua

Вакуленко Ю. Є. Формування музейного зібрання Національного музею «Київська картинна галерея»: націоналізовані колекції. Частина 1. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 266–271.

FORMATION OF THE MUSEUM COLLECTION OF THE "KYIV ART GALLERY" NATIONAL MUSEUM: NATIONALIZED COLLECTIONS. PART 1

The purpose of the article: analysis of the ways and forms of creating museum funds in domestic museums at the beginning of the 20th century, using the example of the "Kyiv Art Gallery" National Museum. **The methodology of research:** the research methodology involves the application of general scientific methods, such as synthesis, analysis, classification, and periodization of scientific data, as well as special research methods, including historical and comparative-historical approaches. **The scientific novelty:** the research expands our understanding of the "Kyiv Art Gallery" National Museum's activities, specifically the processes of forming its museum fund in the 1920s. Additionally, archival data on the museum's functioning have been supplemented and expanded. **Conclusions.** Based on the analysis of the formation of museum funds in domestic museums in the 1920s, using the example of the "Kyiv Art Gallery" National Museum, it becomes clear that the museum's fund was formed through the expropriation and nationalization of private art collections, particularly the Tereshchenko family and O. Hansen's collections, and their subsequent redistribution among museums, thus determining the museum's development concept.

Keywords: museum, museum fund, museum collections, nationalization of art collections, Tereshchenko family's art collection, O. Hansen's art collection, "Kyiv Art Gallery" National Museum.

Вакуленко Юрій Євгенович, Віцепрезидент Національної Академії мистецтв України, Заслужений працівник культури України

Формування музейного зібрання Національного музею «Київська картинна галерея»: націоналізовані колекції. Частина 1

Мета роботи: аналіз шляхів та форм створення фондів вітчизняних музеїв на початку ХХ століття, на прикладі Національного музею «Київська картинна галерея». **Методологія дослідження** полягає у застосуванні загальнонаукових методів, таких, як синтез, аналіз, класифікація, періодизація отриманих наукових даних, а також спеціальних методів дослідження, зокрема, історичного та порівняльно-історичного. **Наукова новизна** полягає у розширенні уявлень щодо особливостей діяльності Національного музею «Київська картинна галерея», а саме – процесів формування музейного фонду на початку свого становлення у 20-х роках ХХ ст. Крім того, доповнені та розширені для наукового обігу архівні дані щодо функціонування музею на початку ХХ століття. **Висновки.** Підводячи підсумки аналізу формування музейних фондів вітчизняних музейних установ у 20-х роках ХХ століття на прикладі Національного музею «Київська картинна галерея», стає зрозумілим, що в його основі покладено процеси експропріації та націоналізації приватних мистецьких колекцій, зокрема родини Терещенків та Гансена О., та їх подальший, регламентований державними установами, перерозподіл між музеями, таким чином детермінуючи концепцію розвитку музею.

Ключові слова: музей, музейний фонд, музейні зібрання, націоналізація мистецьких колекцій, мистецька колекція родини Терещенків, мистецька колекція Гансена О., Національний музей «Київська картинна галерея».

Relevance of the subject of the research. The article analyzes an important and relevant problem of the specifics of creating domestic museums and their art collections at the beginning of the 20th century, through the lens of

researching the establishment of the National Museum "Kyiv Art Gallery". The article also raises the important issue of identifying the owners of art collections that have entered the funds of domestic museums and the importance

of conducting qualitative and quantitative analysis of art collections.

Analysis of research and publications. The analysis of research and publications on this topic is limited to several publications by researchers - museologists and art historians, including museologists like T.P. Borys [4], L. Melnychuk [17], V.V. Kovalynsky [15, 171-173], and A. Illing [14, 46-47]. Of particular value for a more complete understanding of the processes of domestic museum creation at the beginning of the 20th century are the scientific essays and publications of direct participants in those events - museologists and art historians F. Ernst [7] and A. S. Dakhnovych [6].

The objective of the article is to analyze the ways and forms of forming museum funds, using the example of the "Kyiv Art Gallery" National Museum, at the beginning of the 20th century.

Main Material Presentation. The formation of museum funds occurs through various methods and forms. In particular, methods include systematic - the formation of museum funds through the replenishment of museum collections with similar, systematic art objects; thematic - the formation of museum funds through the collection of various art objects on a single theme; and complex formation, which combines elements of systematic and thematic approaches. The forms of museum funds creation can include purchasing art objects through specially allocated museum funds; targeted orders; receiving gifts from private individuals or organizations of private collections; and exchanging museum objects. Additionally, the formation of museum funds can be ongoing, i.e., regular, planned, or operational, i.e., irregular, made once in a while, during certain extraordinary events.

In scientific research literature, several stages of forming domestic museum funds can be identified during the period from the 1920s to the 1980s, including: 1. Confiscation of private cultural values (1917-1922); 2. State redistribution of museum objects between museums (1920s-1941); 3. Movement of cultural values during the period from 1941 to 1945; 4. Restitution of cultural values from the territories of former unfriendly states to the territory of the USSR; 5. Individual acquisitions of cultural values in state museum collections (1960s-1980s). This article is dedicated to the analysis of the first two stages of forming museum collections.

The development of the Ukrainian museology at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries is closely correlated to the processes of formation and development of private collecting. Private collections of art works

became the basis for the development of private galleries, and later, state museums. As researcher D.I. Akimov notes, collecting performs an important social function through the gathering and preservation of art works [3]. It is worth noting that in post-revolutionary Kyiv, artistic museum life was very poor. As the first director of the "Kyiv Art Gallery" National Museum A.S. Dakhnovych recalls in his scientific essays: "Before the revolution, Kyiv did not have a picture gallery open to the wide masses, except for the occasional paintings in the former Municipal, now the All-Ukrainian Historical Museum named after Shevchenko" [6]. Researcher T. Borys notes that in Kyiv, until 1919, there were only private collections. Museologist L. Melnychuk mentions in her essays that private collections of the early 19th century were mostly collected by representatives of the nobility during their travels abroad. Later, at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries, gathering private art collections became popular among industrialists, intellectuals, and artists themselves, due to the process of commercialization of art, i.e., considering art works from the perspective of their value. As researcher D.I. Akimov notes, it was at the beginning of the 20th century that the name of the artist acquired special value, in other words, the original art work became an economic factor [2]. In addition, the desire to acquire certain art works served as a kind of transition to "social recognition", as researcher D.I. Akimov notes: "...the process of collecting significantly influences the financial and social status of the collector" [1]. Thus, researcher O.M. Donik notes that the desire of industrialists to collect art works was caused by their desire to get high standards of living and to acquire certain attributes of aristocracy [8]. Domestic art collections of the early 19th century were mainly characterized by a Western European orientation. And only at the end of the 19th century, collectors started showing interest in local artists, this phenomenon gained particular popularity in the mid-20th century. As L. Melnychuk notes, private collections of art works of the late 19th century were characterized by a greater completeness and often included not only paintings but also artistic and industrial works, sculptures, furniture, etc. [17].

Types and Forms of Private Collections Researcher S. I. Pobojij considers private collections as a socio-cultural phenomenon and identifies several types and forms of private collections, including: «- A collection that emerged due to the will of a highly intellectual personality and bears the imprint of the collector's

tastes; - A collection that has developed over the life of several generations of cultural families; - A collection as a manifestation of personal taste; - A private collection as a form of capital investment; - A collection that was not intentionally collected, but rather formed over the life of several generations. Types of private collections: - Monographic collection; - Thematic collection; - Mixed-type collection; - A collection as a prototype of a public museum in the future» [19]. N.D. Shpytkovska proposes differentiating private collections of that time by direction, for example, L. Zhemchuzhnikov collected graphics, V. Tarnawsky collected works by T.G. Shevchenko, while Ivan Tereshchenko collected works by Vereshchagin [20, 106].

Thus, the process of expropriation and nationalization of private art collections at the beginning of the 20th century led to the emergence of a number of state museums, the foundation for which was the Museum Fund of the All-Ukrainian Committee for the Protection of Art and Antiquity Monuments, which was responsible for preserving, protecting, and redistributing art and antiquity monuments between museums. T. Borys recalled that the museum fund of the Committee was formed at the expense of nationalized and abandoned art works, and it was determined by the fact that all private collections of art objects of museum value would become public property and come under the control of All-Ukrainian Committee for the Protection of Art and Antiquity Monuments [4], [5].

As a rule, art objects collected in this way were mostly brought to the premises of the Museum Fund of the Committee without proper evaluation of their artistic and historical value and without corresponding documentation, which often led to complete or partial depersonalization of the owner of the art collection. This made it difficult to conduct a more complete analysis of the art objects and required additional attribution and expertise of the art collections. In addition, the process of the so-called "equal exchanges" between museums that took place in the first half of the 20th century, led to the dispersal of nationalized collections, making their further reconstruction more complicated [17]. As A.S. Dakhnovych notes in his essays, the Fund of All-Ukrainian Committee for the Protection of Art and Antiquity Monuments, was located in various scattered premises across Kyiv, often not adapted for the storage of artistic and historical values. The main storage was the basement of the Historical Museum, "where paintings, furniture,

bronze, porcelain, glass, textiles, and other objects were piled up in disarray" [6].

On May 22, 1922, on the initiative of the Kyiv Governorate for political education, a commission was established to organize the "Kyiv Art Gallery" National Museum, which included S. K. Hlevaskyi, A. S. Dakhnovych, Yu. F. Krasyskyi, M.O. Makarenko, S.Im. Sandalzhi, A.F. Sereda, and F.L. Ernst. The commission was tasked with analyzing the materials stored in the Museum Fund and selecting objects for the future picture gallery. Attribution and expertise of the art objects in the Museum Fund showed that most of the paintings were represented by Russian art, mainly paintings of the "Wanderers" period of the second half of the 19th century, with a small number of paintings from the second half of the 18th century and the first half of the 19th century. As A. S. Dakhnovych recalls, there were no examples of contemporary art, including representatives of the "World of Art" movement. Western European art, which mostly came from Polish collections, was mostly represented by copies of old paintings by French, Dutch, and Italian artists. Occasionally, works of Western European art of the 19th century were encountered, but they rarely had museum value. Artistic and industrial works were also selected from the Museum Fund.

Thus, the museum collection of the "Kyiv Art Gallery" National Museum incorporated a significant part of the private art collection of the Tereshchenko family, which at that time constituted a third of all the paintings in the museum, as well as gatherings from other private collectors, philanthropists, industrialists, and intellectuals. In particular, the art and industry department was replenished with porcelain and glass objects, furniture, and books from the private collection of industrialist, collector, and philanthropist O.G. Hansen., porcelain objects, such as the Sèvres service from the 1770s-80s, crystal and bronze objects from the late 18th century from the private collection of Countess Branitskaya, and examples of Russian "lubok" porcelain from the Rosenberg collection [4, 11].

Here's what M. Makarenko wrote about the "Kyiv Art Gallery" National Museum in the then-popular magazine "Globus" in the 1920s: "A part of the good collection of the famous Kyiv amateur O.G. Hansen, some things from the collection of A. Tereshchenko, then F. Tereshchenko. Further, a small remainder from the large property of Branitskaya... And the gallery was also replenished... from the great treasures of the All-Ukrainian Museum Fund, which was formed during the revolution from artistic and partly other

property of various individuals from Kyiv and other places in Ukraine (Yahotyn, Bila Tserkva, etc.)" [16]. Thus, the exposition of the "Kyiv Art Gallery" National Museum in the early 1920s was represented by 19th-century paintings, a small part of late 18th-century and early 20th-century paintings, so-called "narodnichestvo", works by the best representatives of the "Wanderers" movement, as well as paintings that did not stand out either in technique or in depth of conception [16].

Who are the Tereshchenkos? The Tereshchenko family was not only a dynasty of successful industrialists and landowners, but also one of the most famous families of collectors, often referred to as the main competitors of merchant P.M. Tretyakov. The Tereshchenkos were actively engaged in various social projects and took an active part in the cultural life of society. All members of the Tereshchenko family actively acquired works of art, forming their own collections, thereby creating prerequisites for preserving the best examples of foreign, Russian, and Ukrainian art for posterity [5].

Mykola Artemiyovych Tereshchenko and his children Oleksander, Ivan, and Varvara, son-in-law Bohdan Khanenko, and brother Fedir Tereshchenko stood out for their special attention and enthusiasm for collecting art objects. They replenished their collections by visiting exhibitions and auctions, both in Kyiv and abroad. The criteria for selecting a particular painting were primarily its value and conformity to the artistic canons of the time. The Tereshchenko collectors were particularly drawn to the art of the Wanderers, which largely determined the character of the future picture gallery's exposition. The Tereshchenko family's collection included such masterpieces of painting as "Girl with a Kitten" and "Peasant with a Bridle" by I.N. Kramskoi, "The Fool" by V.G. Perov, "Maiden's Evening" by K.E. Makovsky, "Portrait of V.M. Garshin" and "Poryschin" by I.Y. Repin, "Three Princesses of the Underground Kingdom" by V.M. Vasnetsov, P.A. Fedotov ("Card Players"), I.K. Aivazovsky ("Storm"), "Twilight" and "After the Rain" by A.M. Vasnetsov, and a numerous collection of landscapes by I.I. Shishkin (including "Oak Grove"), as well as a number of excellent works by V.V. Vereshchagin and M.A. Vrubel, including "Girl against the Background of a Persian Carpet". The Tereshchenko collection also included works by artists who were natives of Ukraine or worked there for a long time, including N.N. Ge, V.A. Tropinin, N.K. Pimonenko, S.P. Kostenko, and many others [18]. It is worth noting that even

then, the Tereshchenkos, creating their art collections, considered them as future museums, which was preceded by the periodic exhibition of parts of their own collections at art exhibitions, particularly during the exhibitions of the drawing school by I.N. Murashko (where philanthropist Ivan Tereshchenko was a patron) [18].

Ivan Mykolayovich Tereshchenko, possessing artistic taste, approached the issue of collecting art objects more thoroughly and responsibly. During his military service, I.M. Tereshchenko became acquainted with the future world-renowned artist V. Vereshchagin who inspired him love for art. I.M. Tereshchenko once provided worthy competition to the famous collector and philanthropist P. Tretyakov, about which the latter wrote: "...there are strong competitors - the Tereshchenko gentlemen (I am, however, glad when they get something: it seems to me they will follow my path)." As F. Ernst recalls in his essays, the collection of Ivan Mykolayovich Tereshchenko included a number of drawings by T.G. Shevchenko, D.G. Levitzky, V.L. Borovikovsky, V.I. Sternberg, and a collection of several thousand paintings by L.M. Zhemchuzhnikov. I.M. Tereshchenko stored his art collection in his own palace in Kyiv and in the Volfin estate in the Sumy region. After the death of Ivan Tereshchenko, his wife Elizaveta Mykhailovna and son Mykhailo continued his work, replenishing the collection with new masterpieces of painting. In particular, in 1913, at one of the exhibitions, the wife and son of Tereshchenko acquired about 200 drawings by M.A. Vrubel [8].

Another representative of the Tereshchenko family, Mykola Artemiyovich, stored his collection of paintings in his own estate at 12, Shevchenko Boulevard (now the National Museum of T.G. Shevchenko). In 1902, the private painting collection numbered 87 paintings, with a total value of 105 thousand rubles [18].

Fedir Artemiyovich Tereshchenko stored his art collection in his own estate at 9, Tereshchenkovska Street. By the end of the 19th century, the collection numbered about 76 paintings, silver, porcelain, and bronze items. After the death of Fedir Artemiyovich, his niece Olga Mykolayivna took care of the collection, replenishing it with new works of art. In particular, in 1911-1912, she acquired a number of paintings by I.I. Shishkin, N.A. Yaroshenko, V.A. Tropinin, V.A. Volkov, and other artists [18].

During the revolutionary events of the early 20th century, the art collections of the Tereshchenko family were plundered. T.M. Nikolaeva recalls that the collection of Fedir

Artemiyovich Tereshchenko was preserved most fully. As F. Ernst notes, the collection of Ivan Mykolayovich Tereshchenko, which was to be transferred to the art school (formerly the Murashko drawing school) under his will, was partially transported to Petrograd during the German occupation of Kyiv in 1915, and at the beginning of 1918, the collection (over 50 paintings and 5,000 drawings) was transferred to the State Russian Museum [21, 11]. The second part of I. M. Tereshchenko's collections that remained in Kyiv, according to researcher V.V. Kovalinsky, was plundered by the Bolsheviks in 1919 [15, 171-173].

Conclusion. Summing up the analysis of the formation of museum funds of domestic museum institutions in the 1920s on the example of the National Museum "Kyiv Art Gallery", it becomes clear that it was based on the processes of expropriation and nationalization of private art collections, in particular, the Tereshchenko family and O. Hansen, and their further redistribution between museums, thus determining the concept of museum development.

References

1. Akimov, D.I. (2021). Collectors as consumers of works of fine art on the art market and their motivations. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 4, 81-85 [in Ukrainian].
2. Akimov, D.I. (2023). Marketing of Fine Art on the Way from Ancient Times to Art Market of the XXI Century. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 75-80 [in Ukrainian].
3. Akimov, D.I. (2020). Marketing collection technologies in the fine arts. *Culture and contemporaneity: almanac*, 1, 104-109 [in Ukrainian].
4. Borys, T. (2014). Kyiv Art Gallery: Formation and History of Activity (1919-1931). *Scientific Bulletin of the Lesya Ukrainka Eastern European National University*, 158-162 [in Ukrainian].
5. Borys, T.P. (2015). Formation and Development of Art Museums in Ukraine (Late 19th-Early 20th Centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Luts'k [in Ukrainian].
6. Dakhnovich, A.S. (1927). Kyiv Art Gallery. *Museums of Ukraine* [in Ukrainian].
7. Diary of Fedir Ernst (1993). Protection of Cultural Monuments 1919-1920. *Monuments of Ukraine*. № 1-6 [in Ukrainian].
8. Donik, A.N. (2005). Charity in Ukraine (19th - early 20th centuries). *Ukrainian Historical Journal*, 4, 167-169 [in Russian].
9. Donik, O.M. (2004). The Tereshchenko Family in the History of Philanthropy. Kyiv, Institute of History of Ukraine, National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
10. Dotsenko, M.I. (2022). O.G. Hansen's Activity and His Influence on the Development of Collecting in Ukraine. *Historical Sciences: Chernivtsi*, 44-46 [in Ukrainian].
11. Drug, O. (2014). Kyiv Collector Oscar Hansen (1881-after 1920). *Historians*. Retrieved from <https://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/1141-olha-druh-kyivskiy> (application date: 25.05.2025) [in Ukrainian].
12. Dubrovsky, V.V. (1929) *Museums in Ukraine*. State Publishing House of Ukraine [in Ukrainian].
13. Haidai, O.M. (2021). *Museum Studies: Mykolaiv* [in Ukrainian].
14. Illing, A. (2019). Returned Name - O. Hansen: On the History of Private Collecting in Kyiv. Lensky O.V. Oscar-Herman Hermanovich Hansen and Sumy Museums. Sumy, Own Publishing House of Lensky O.V. [in Ukrainian].
15. Kovalinsky, V.V. (2003). The Tereshchenko Family. Kyiv, Press of Ukraine [in Ukrainian].
16. Makarenko, M. (1926) Through Kyiv Museums. *Globus: Kyiv*, 5, 112-113 [in Ukrainian].
17. Melnychuk, L. (2008) Nationalized Private Art Collections: Tasks and Problems of Researchers. *Modern Problems of Research, Restoration, and Preservation of Cultural Heritage: Collection of Scientific Papers on Art History, Architecture, and Cultural Studies*. Institute of Modern Art of the Academy of Arts of Ukraine, Issue 5, Kyiv: Phenix, 123-132 [in Ukrainian].
18. Nikolaeva, T.M. (1994). Artistic Heritage of Kyiv Philanthropists: History and Fate; Kistiyakovsky O.F. Diary (1874-1885): In 2 volumes. Kyiv: Naukova Dumka, Vol. 1: 1874-1879 [in Ukrainian].
19. Pobojiy, S.I. (2005) Private Collections as a Socio-Cultural Phenomenon. *Modern Picture of the World: Nature, Society, Human: Collection of Scientific Papers: Sumy*, 274-278 [in Ukrainian].
20. Shpytkovska, N.D. (2021). Dissertation "Artistic collecting as a historical and cultural phenomenon of the XVII-XXI century". The Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine: Kyiv [in Ukrainian].
21. Ukrainian Painting of the 17th-20th Centuries. Guide to the Exhibition. (1929). Edited and with an Introductory Essay by F. Ernst. Kyiv, All-Ukrainian Historical Museum named after T.G. Shevchenko [in Ukrainian].

Література

1. Акімов Д.І. Колекціонери як споживачі творів образотворчого мистецтва на арт-ринку та їхні мотивації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. №4. С. 81–85.
2. Акімов Д.І. Маркетинг образотворчого мистецтва: від античних часів до артринку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал, 2023. №2. С. 75–80.

3. Акімов Д.І. Маркетингові технології колекціонування в образотворчому мистецтві. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. №1. С. 104–109.

4. Борис Т. Київська картинна галерея : становлення та історія діяльності (1919 - 1931 рр). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2014. С. 158–162.

5. Борис Т. П. Становлення і розвиток художніх музеїв в Україні (кінець XIX — перша третина XX ст.): дис... канд. іст. наук. Луцьк, 2015. 78 с.

6. Дахнович А. С. Київська картинна галерея. Музеї України. 1927. 215 с.

7. Щоденник Федора Ернста. Охорона пам'яток культури 1919 - 1920 роки. *Пам'ятки України*. 1993. №1-6.

8. Доник А. Н. Благотворительность в Украине (XIX — начало XX вв.). *Украинский исторический журнал*. 2005. №4. С. 167-169.

9. Донік О. М. Родина Терещенків в історії доброчинності. Київ : Інститут історії України НАН України, 2004. 222 с.

10. Доценко М. І. Діяльність О. Г. Гансена та його вплив на розвиток колекціонування в Україні. *Історичні науки* : Чернівці, 2022. С. 44–46.

11. Друг О. Київський колекціонер Оскар Гансен (1881–після 1920). Інтернет видання Historians. 2014 URL: <https://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/1141-olha-drug-kyivskyi> (дата звернення: 25.03.2025).

12. Дубровський В. В. Музеї на Україні. Державне видавництво України, 1929. 22 с.

13. Гайдай О. М. Музеезnavство : Миколаїв, 2021. 36 с.

14. Іллінг А. Повернуте ім'я – О. Гансен : до історії приватного збирання в Києві. Ленський О.

В. Оскар-Герман Германович Гансен і сумські музеї. Суми : Власне видавництво Ленського О. В., 2019. 274 с.

15. Ковалинський В. В. Сім'я Терещенко. Київ : Преса України, 2003. 388 с.

16. Макаренко М. По Київських музеях. *Глобус*. №5. Київ, 1926. С.112-113.

17. Мельничук Л. Націоналізовані приватні мистецькі колекції: завдання та проблеми дослідників. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини : зб. наук. пр. з мистецтвознавства, архітектурознавства, культурології. Інститут проблем сучасного мистецтва АМ України*. Вип. 5., Київ : Фенікс, 2008. С. 123–132.

18. Ніколаєва Т. М. Мистецька спадщина меценатів Києва: історія та доля; Кістяківський О.Ф. Щоденник (1874-1885). Київ : Наукова Думка, 1994. Т. 1 : 1874-1879. 647 с.

19. Побожій С. І. Приватні колекції як соціокультурний феномен. *Сучасна картина світу: природа, суспільство, людина : збірник наукових праць*. Суми, 2005. С. 274–278.

20. Шпитковська Н. Д. Мистецьке колекціонування як історико-культурне явище XVII – XXI ст. : дис. ... канд. мистецт. Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ, 2021. 302 с.

21. Українське малярство XVII–XX сторіч. Провідник по виставці / за ред. Ф. Ернста. Київ : Всеукраїнський історичний музей імені Т. Г. Шевченка, 1929. 108 с.

Стаття надійшла до редакції 29.04.2025

Отримано після доопрацювання 30.05.2025

Прийнято до друку 06.06.2025

Цитування:

Дмитришин Д. І. Елементи українського народного вбрання у сучасному сценічному костюмі: аналіз стилізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 272–278.

Дмитришин Дмитро Ігорович,

аспірант Національної академії

керівних кадрів культури і мистецтв

<https://orcid.org/0009-0007-3773-0348>

dme2124.ddmitrishyn@dakkim.edu.ua

Dmytryshyn D. (2025). Elements of Ukrainian Folk Costume in Modern Stage Costume: Analysis of Stylisation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 272–278 [in Ukrainian].

ЕЛЕМЕНТИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ВБРАННЯ У СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ КОСТЮМІ: АНАЛІЗ СТИЛІЗАЦІЇ

Метою дослідження є виявлення особливостей інтерпретації та стилізації елементів українського народного вбрання у сучасному сценічному костюмі, а також аналіз художніх засобів, які забезпечують візуальну виразність і збереження етнокультурної ідентичності. **Методологія дослідження.** У статті застосовано методи мистецтвознавчого аналізу, зокрема аналіз форми, кольору, символіки та композиційної побудови сценічного костюма як художнього об'єкта. Також використано порівняльний та культурологічний підходи до вивчення трансформації традиційних елементів у візуальному мистецькому просторі сцени. **Наукова новизна.** Робота актуалізує питання міждисциплінарного осмислення сценічного костюма як форми образотворчого висловлювання. Вперше акцентовано увагу на естетичних аспектах стилізації українського народного вбрання у сценічному костюмі, зокрема його художньо-пластичному рішенні, композиційній цілісності та образній виразності. **Висновки.** Сценічний костюм, побудований на основі традиційного українського вбрання, є не лише елементом театрального дійства, а й окремим видом образотворчого мистецтва. Стилiзація етнічних мотивів розширює художній потенціал сценічного образу, сприяючи збереженню культурної спадщини та формуванню національної візуальної мови. Сценічний костюм, інспірований народними формами, активно функціонує як інструмент збереження культурної спадщини, водночас сприяючи формуванню національної візуальної мови, що є впізнаваною та ідентифікаційною. Він виконує роль візуального носія смислів, традицій, символів і цінностей, які передаються через естетичні образи й закріплюються у свідомості широкої аудиторії.

Ключові слова: образотворче мистецтво, сценічний костюм, українське народне вбрання, стилізація, етнічний стиль, композиція, візуальний образ.

Dmytryshyn Dmytro, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Elements of Ukrainian Folk Costume in Modern Stage Costume: Analysis of Stylisation

The purpose of the study is to identify the features of the interpretation and stylisation of elements of Ukrainian folk costume in modern stage costume from the standpoint of fine art, as well as the analysis of artistic means that ensure visual expressiveness and preservation of ethnocultural identity. **Research methodology.** The article applies methods of art historical analysis, in particular the analysis of form, colour, symbolism, and compositional construction of stage costume as an artistic object. Comparative and culturological approaches to studying the transformation of traditional elements in the visual artistic space of the stage are also used. **Scientific novelty.** The work actualises the issue of interdisciplinary understanding of stage costume as a form of visual expression. For the first time, attention is focused on the aesthetic aspects of stylisation of Ukrainian folk costume in stage costume, in particular its artistic and plastic solution, compositional integrity and figurative expressiveness. **Conclusions.** Stage costume, built on the basis of traditional Ukrainian clothing, is not only an element of theatrical performance, but also a separate type of fine art. Stylisation of ethnic motifs expands the artistic potential of the stage image, contributing to the preservation of cultural heritage and the formation of a national visual language. Stage costume, inspired by folk forms, actively functions as a tool for preserving cultural heritage, while contributing to the formation of a national visual language that is recognisable and identifiable. It plays the role of a visual carrier of meanings, symbols and values, which are transmitted through aesthetic images and are fixed in the minds of a wide audience.

Keywords: fine arts, stage costume, Ukrainian folk costume, stylisation, ethnic style, composition, visual image.

Актуальність теми дослідження. У сучасному мистецькому просторі спостерігається зростання інтересу до національної культурної спадщини як джерела творчого натхнення. Зокрема, елементи українського народного вбрання все активніше інтегруються у сценічне та дизайнерське мистецтво, набуваючи нових форм і змістів. Такий процес вимагає не лише стилістичної адаптації, а й глибокого художнього переосмислення, що є особливо важливим для фахівців у галузі образотворчого мистецтва.

У контексті глобалізації та поширення масової культури, актуальним стає збереження національного візуального коду, адаптованого до нових форматів сприйняття. Саме сценічний костюм — як синтетичний вид мистецтва — поєднує у собі декоративність, композиційну цілісність та семантичне наповнення, які є об'єктами вивчення для представників образотворчої галузі. Його художній аналіз дозволяє не лише зберегти культурну автентичність, а й сформувати нові естетичні орієнтири для майбутніх митців, дизайнерів та виконавців.

Крім того, ця тема є надзвичайно актуальною в контексті сучасної мистецької освіти. Вона сприяє вихованню в студентів глибокого розуміння української візуальної традиції, формуванню національної ідентичності через засоби образотворчого мислення та розвитку практичних навичок стилізації й художньої інтерпретації. Таким чином, дослідження елементів народного вбрання у сценічному костюмі відповідає сучасним викликам у сфері культури, освіти та візуального мистецтва загалом.

Аналіз досліджень і публікацій. Історичні засади формування сценічного, зокрема театрального костюму в Україні досліджувалися І.Несен [10-12], з поміж іншого дослідницею акцентовано увагу на тому, як традиційний народний костюм трансформувався і став основою сценічної стилізації в національному театрі. Також вченою досліджується художня функція традиційного костюма в українському кіно, методи художнього аналізу, ідентифікації художників костюмів. Показано, як народне вбрання стало креативним ресурсом для створення культурно-значимих сценічних образів у кіно.

Сучасні дослідники О. Шандренко та К.Сімонія у своїх працях [21; 22] пропонують класифікацію видів сценічного костюма в різних формах сучасного мистецтва (театр, кіно, балет, перформанс) та систематизацію за

образотворчими характеристиками та функціональною спрямованістю у сучасних практиках. Окремо проаналізовано ними сценічні костюми та їх етнонаціональні елементи в учасників пісенного конкурсу «Євробачення». Принципи трансформації структури народного костюма на сучасні дизайнерські форми на основі методів асоціативно-структурної стилізації народного вбрання для сучасних сценічних костюмів, класифікація типів трансформацій форм і композиційних елементів досліджено у праці Т.Ніколаєвої, В., Гайової та ін. [13]

Національні традиції у костюмі, стилізації народних мотивів у сценічному та повсякденному одязі досліджувала Л. Цимбала [20]. Етнокультурні коди українського традиційного костюма в контексті сучасних тенденцій моди досліджено у роботі Ж. Денисюк [3; 4]; також дослідниця акцентує увагу на традиційній українській вишиванці як головного об'єкту національного наративу у збереженні національно-культурної ідентичності.

На прикладі образів перших леді України, що враховувати стилізацію народного костюма в сучасній моді Р. Безуглою [1] досліджено взаємодію традиції та сучасності, визначено політичні, економічні та соціокультурні чинники, що впливали на ці процеси.

Сучасні дослідження зосереджені на методах художньо-композиційної трансформації етнічних форм у сценічному костюмі й дизайні, модних практик, демонструючи приклади естетичної інтеграції народного вбрання в офіційні й престижні образи – праці В. Гурдіної [2], С. Долеско [5; 6], В. Корнієнко [7], В. Косаківського [8], Н. Шпак-Косаківської [8], І. Міщенко [9] та ін.

Мистецтвознавчі праці дають глибоке розуміння архітектурно-орнаментальних принципів народного строю, його роль у формуванні образотворчого коду персонажу/артиста/актора – Ю. Поліщук [14], Л. Пономар [15], Т.Саєнко [16], А. Славінська [17], В. Мица [17], С. Триколенко [18], С. Федонюк [19] та ін.

Метою дослідження є виявлення особливостей інтерпретації та стилізації елементів українського народного вбрання у сучасному сценічному костюмі, а також аналіз художніх засобів, які забезпечують візуальну виразність і збереження етнокультурної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Сучасна українська культура переживає період активного національного самоусвідомлення,

що супроводжується зростанням зацікавлення традиційними формами мистецтва, зокрема українським народним вбранням як носієм глибокого етнокультурного змісту. У зв'язку з цим сценічний костюм на основі етнічних мотивів стає не лише елементом візуальної естетики, але й засобом художнього висловлення, здатним формувати культурний діалог між минулим і сучасністю. У професійній площині образотворчого мистецтва, яке охоплює широкий спектр візуальних форм (графіка, живопис, сценографія, костюм), особливе значення набуває вивчення процесів трансформації традиційних елементів в умовах нових художніх завдань та тенденцій.

Як зазначають О. Шандренко та К. Сімонія, «костюм дає чітке розуміння характеру персонажу, його настрій, особисті переживання є знаком комунікації. Таким чином посилює враження глядача від послуги, або товару, що рекламується. Це може бути: модний показ, музичний кліп, вуличний рекламний персонаж, рекламна компанія медіа формату тощо. Костюм здатен швидше і простіше для глядача донести інформацію, адже це ніби коротке повідомлення, що інформує повно, але не вербально» [22, 75].

Українське народне вбрання є багатим джерелом образів, символів і форм, що знайшли нове втілення в сучасному сценічному костюмі. Застосування його елементів у сценічному мистецтві передбачає не лише відтворення естетики минулого, але й творчу стилізацію, адаптацію до нових візуальних і просторових вимог. У художній практиці костюм функціонує як візуальний засіб передачі культурного змісту, а отже, вимагає ґрунтовного образотворчого підходу до форми, кольору, текстури та композиції.

У сфері образотворчого мистецтва сценічний костюм розглядається як пластичний об'єкт, що поєднує декоративно-прикладне та сценографічне начало. Його створення включає етапи ескізування, підбору матеріалів, композиційного балансу між статикою традиції та динамікою сценічного руху. Особливо важливим є принцип гармонізації: стилізований костюм має бути візуально автентичним, але не перевантаженим цитуванням, щоб зберігати пластичну свободу актора чи танцівника.

Костюм у сценічному мистецтві виконує не лише естетичну, але й семантичну функцію. Він «говорить» про походження персонажа, його внутрішній стан, статус або належність до певного етнокультурного середовища. У

разі стилізації українського народного вбрання зберігаються символічні кольори (червоний — життя, чорний — земля, білий — світло), орнаменти (дерево роду, сонце, вода), які стають основою образотворчого рішення.

Стилізація традиційного костюма у сценічному просторі виступає не просто декоративним прийомом, а формою візуального нарративу, який транслює культурні коди, історичну пам'ять та етнічну ідентичність. У цьому контексті актуальним є дослідження художніх засобів, що забезпечують збереження автентичності при створенні виразного сценічного образу, що дасть можливість вивчення стилізації народного одягу через призму образотворчого мистецтва.

На думку С. Федонюк, сценічний костюм — важливий художній елемент вистави, він бере участь у створенні чи відтворенні образу соціального, часового й місцевого середовища, характеризує людські риси, ілюструє стильові й жанрові особливості постановки. Театральний костюм додає глядачеві захоплення акторською грою. Краса й виразність театрального костюма народжуються в результаті злиття сценографічного рішення, продиктованого драматургією, та режисерського бачення [19, 48].

Так, зокрема, у мистецьких постановках та хореографічних програмах костюм виконує не лише функцію одягу, а й візуального образу, що передає емоційний стан, соціальний статус або регіональну приналежність персонажа. Наприклад, колористика традиційного строю (білий, червоний, чорний) використовується як художній код для створення сценічної виразності. У багатьох випадках стилізація виконується на межі між імітацією та художньою інтерпретацією, дозволяючи глядачеві зчитувати символіку навіть при змінній формі. Як пише дослідниця Л. Цимбала, «у народних костюмах, що проектуються для естради, театральної драми чи пісенної творчості, змінюються композиційні акценти. Наприклад, при незмінності форм і складових народного строю, його чіткого силуету посилюється його колористичне контрастне звучання для кращого сприйняття на відстані та при окремих типах освітлення. Потребують певної стилізації також декоративні елементи, якими наповнений костюм» [20, 177].

Найпоширенішими елементами стилізації є вишивка, крій традиційних сорочок, силуетні

рішення жупанів, кожухів, кептарів, плахт, фартухів, головних уборів та декоративних елементів. Збереження цих складників у сценічному костюмі є ключовим для збереження етнокультурного коду, водночас дозволяючи художнику-костюмеру застосовувати сучасні матеріали, новітні текстильні технології та модифіковану конструкцію.

За твердженням Т. Саєнко, сценічний костюм – комплекс одягу на людині, грим, зачіска та аксесуари, подані в ракурсі конкретного сценічного персонажа – образа в рамках конкретного хореографічного дійства [16, 89].

Сучасний сценічний костюм має відповідати специфіці руху, освітлення, простору сцени. Тому традиційні елементи (наприклад, сорочки, плахти, кожухи) спрощуються, вкорочуються або виконуються з легших, сучасних матеріалів, що не обмежують рухів виконавця. А думку Л. Пономар, «сучасний період – це час великого інтересу широкого загалу до народного вбрання, це розквіт етностилю, що став частиною одягової культури населення України, незалежно від національності [15, 83].

У сценічному контексті важливо, щоб костюм був читабельним із відстані. Тому використовують контрастні кольори, збільшення орнаментів, графічне спрощення або, навпаки, підкреслену декоративність. Народний костюм, на думку вченої В. Гурдіної, це «структурована художня система, характеризується наявністю локальних і регіональних особливостей. Серед локальних – гармонійне поєднання елементів структури; їх послідовно-пошарове накладання у відповідній ієрархічності та духовно-ціннісній орієнтації; яскрава художньо-образна виразність всього комплексу вбрання; підпорядкованість єдиному технологічному принципу виготовлення одягу, що забезпечує його функціональність та раціоналізм; використання єдиних давніх універсальних мірок, співвіднесених з тілом людини, які забезпечують пропорційність ансамблю і його окремих складових; комунікативність костюма, яка відображає соціальний статус власника, його місце та роль у суспільстві. В кожному з історико-етнографічних регіонів України цей перелік усталених локальних особливостей збагачений специфічними регіональними відмінностями, які в сумі постають елементами трансформації традиційного вбрання» [2, 10].

Шляхами формування сценічного образу через костюм є реконструкція, що включає точне відтворення елементів історичного або регіонального народного костюма, і використовується переважно у фольклорних ансамблях, театрах, історичних реконструкціях. Як пише, В.Гурдіна, «інтерпретація традиційного вбрання є роботою з відповідною структурою строю, самі ж структури можуть бути різними за умов різних концептів і підходів. Інтерпретації використовують різні способи трансформації першоджерел. Синтезування та поєднання різних видів трансформації ускладнюється від костюму-реконструкції, через костюму-загальнення до костюму-стилізації. Останній, під впливом сучасних тенденцій в культурі й мистецтві, концептуалізується, інтегрується в загальне опрацювання сценічних знаків. Серед способів трансформації першоджерел виявлені: образно-стилістична, соціокультурна, морфологічна, функціональна, просторова трансформації, а також трансформація під дією моди» [2, 14].

На думку фахівців-дизайнерів, «формування костюма містить різні трансформаційні перетворення, такі як просторові розтягнення форм, додавання та накладання один на одного елементів форми, часткову заміну просторового положення елементів, збільшення або зменшення об'ємів. Використання асоціативних трансформацій додає проєктованим перспективним моделям одягу естетичної виразності та символічної знаковості, неповторного характеру естетичності властивостей народного мистецтва [13, 161].

Найпоширеніший шляхом є також стилізація, що є адаптацією традиційних форм до сучасного сценічного контексту. Тут застосовується перетворення силуету, кольорової гами, матеріалів, зберігаючи знакові мотиви. Важлива роль відводиться ескізу як засобу пошуку балансу між традицією й новаторством.

Асоціативне перетворення костюму, що теж є засобом трансформування елементів народного вбрання, не копіює традицію буквально, а переосмислює її через художні символи, абстрактні форми. Наприклад, замість прямого вишитого орнаменту можуть з'являтися графічні елементи, натяки на регіональні мотиви тощо.

Авторська інтерпретація передбачає, що дизайнер чи художник створює новий образ на основі етнічного коду, поєднуючи українські елементи з естетикою модернізму,

постмодерну, арт-деко тощо. До способів реалізації сценічного костюму належать також текстильний експеримент, тобто використання нетрадиційних матеріалів (органза, сітка, лазерний друк), що дозволяє візуалізувати орнаменти на новому рівні. До експериментальних рішень належить також поєднання ручної техніки та цифрових технологій, коли вишивка, аплікація йде в симбіозі з 3D-друком. Колаборація митців, як правило, поєднує роботу костюмера, сценографа, режисера і хореографа для досягнення гармонійного візуального образу, де більш доцільним виступає індивідуальне проектування костюму за фігурою виконавця, з урахуванням характеру рухів, партії, ролі і т.ін.

Сучасні автори, зокрема модельєри, театральні художники та викладачі закладів вищої освіти мистецького спрямування, активно інтегрують етнічні мотиви у сценічний одяг, створюючи інноваційні образи. Такі роботи поєднують традиційні орнаменти з абстрактними композиціями, традиційні фасони з асиметрією, спрощенням, геометризациєю тощо.

Таким чином, стильова трансформація українського народного костюма у сценічному просторі є не лише процесом адаптації, а й творчим актом збереження культурного коду через мову сучасного образотворчого мистецтва.

Наукова новизна. Робота актуалізує питання міждисциплінарного осмислення сценічного костюма як форми образотворчого висловлювання. Вперше акцентовано увагу на естетичних аспектах стилізації українського народного вбрання у сценічному костюмі, зокрема його художньо-пластичному рішенні, композиційній цілісності та образній виразності.

Висновки. Сценічний костюм, побудований на основі традиційного українського вбрання, є не лише елементом театального дійства, а й окремим видом образотворчого мистецтва, що поєднує в собі матеріальне та нематеріальне культурне надбання. Через стилізацію етнічних мотивів відбувається не механічне копіювання автентики, а її творче переосмислення у відповідності до естетики сучасного сценічного простору. Такий підхід розширює художній потенціал сценічного образу, відкриваючи можливості для глибшої візуальної комунікації зі глядачем.

Сценічний костюм, інспірований народними формами, активно функціонує як

інструмент збереження культурної спадщини, водночас сприяючи формуванню національної візуальної мови, що є впізнаваною та ідентифікаційною. Він виконує роль візуального носія смислів, традицій, символів і цінностей, які передаються через естетичні образи й закріплюються у свідомості широкої аудиторії. Таким чином, сценічний костюм у контексті української культури постає не лише як художній компонент театру чи танцю, а як засіб культурної пам'яті, діалогу поколінь і національного самоствердження в умовах глобалізаційних викликів.

Література

1. Безугла Р. І. Український народний костюм як синтез традиції і сучасності (на прикладі вбрання перших леді України). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 95–100.
2. Гурдіна В.В. Трансформації українського традиційного вбрання в дизайні сценічного костюма: автореф. дис... канд. мист. / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2012. 23 с.
3. Денисюк Ж. З. Етнокультурні коди українського традиційного костюма у віддзеркаленні світу високої моди. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 101–107. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266087>.
4. Денисюк Ж. З. Вишиванка як об'єкт україноцентричного наративу та національно-культурної ідентичності в інформаційному просторі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 21–28. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262936>. (дата звернення: травень 2025).
5. Долеско С. В. Мистецтвознавчий трансфер українського народного вбрання у державних протокольних заходах. *Вісник Національної академії культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 84–89.
6. Долеско С. В. Символічне значення українського народного костюма в живописі соцреалізму. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. Вип. 1. С. 6–13.
7. Корнієнко В. Р. Сценічний український костюм — «обличчя» естрадної репрезентації української народної пісні. *Вісник ХДАДМ*. 2014. №4. С. 125–129.
8. Косаківський В. А., Шпак-Косаківська Н. М. Народний одяг українців Східного Поділля та можливості його використання у сучасній художній самодіяльності. *Збереження традицій хореографічної культури танцювального фольклору Поділля : матеріали науково-практичної конференції (25-26 жовтня 2016 р.)* / кер. проекту М. М. Вантух. Львів, 2016. С. 15–24. <https://dspace.vspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c>

072f930-e400-4457-ab8e-6cd1eacdb9a7/content (дата звернення: 10.05.2025).

9. Міщенко І. І. Народне вбрання в образотворчості Буковини ХХ–ХХІ століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. Вип. 2. С. 35–41. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.5>.

10. Несен І. І. Роль українського народного костюма в створенні образів у кінематографії ХХ століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. Вип. (2). С. 42–48. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.6>.

11. Несен І. І. Сценічний костюм: еволюція змістів у ХІХ ст. (за матеріалами театральних труп підросійської частини України). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2021. № 1. С. 53–57.

12. Несен І. Трансформації українського національного вбрання в костюмі драматичного театру ХХ століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. Вип.3.С. 70–71.

13. Ніколаєва Т. В, Гайова І. Л., Ніколаєва Т. І., Гладка В. А. Дизайн сучасного костюма на основі асоціативних трансформацій тектонічної структури народного одягу. *Art and Design* . 2020. №1. С. 154–165.

14. Поліщук Ю. С. Традиційний український костюм як об'єкт нематеріальної культурної спадщини: робота на здобуття освітнього ступеня «Бакалавр» / Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2025. 57 с.

15. Пономар Л. Напрями дослідження народного вбрання у світлі сучасної інтерпретації. *Народна творчість та етнологія*. 2021. №3 (391).С. 82–93. URL: <https://nte.etnolog.org.ua/arkhiv-zhurnal/2021-rik/3/2244-rozvidky-ta-materialy/4416-napriamy-doslidzhennia-narodnoho-vbrannia-v-suchasni-interpretatsii> (дата звернення: травень 2025).

16. Сасенко Т. Навчання майбутніх вчителів хореографії створенню сценічних костюмів за мотивами народного вбрання. *Молодь і ринок*. 2010. №11 (70). С. 88–92.

17. Славінська А., Мица В. Дизайнерська компонента застосування зорових ілюзій у моделях сучасного одягу. *Збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну»*, м. Київ, 22 квітня 2021 року. Київ: КНУТД, 2021. у 2 томах. Том 1.С. 181–184.

18. Триколенко С. Триколенко С.Т. Український народний костюм в умовах сучасного театру. URL: <https://er.nau.edu.ua/server/api/core/bitstreams/7d469e6f-7343-4c9d-9551-bef84ad7b5e0/content> (дата звернення: травень 2025).

19. Федонюк С. В Очікуванні кіновиробництва на Волині: від театального костюму до костюмованого фільму. *Літопис Волині. Всеукраїнський науковий часопис*. 2022. Спецвипуск.С. 46–50.

20. Цимбала Л. Національні традиції у дизайні костюму: аспекти методики мистецтвознавчого аналізу. *Вісник ЛНАМ*. 2019.

Вип. 39. С. 170–180. DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2019-39-12>.

21. Шандренко О. М., Сімонія К. Г. Дизайн сценічного костюма учасників Євробачення від України. *Міжнародний науковий журнал «Інтернаука»*. 2019. № 1 (63), 1 т. С. 37–41.

22. Шандренко О., Сімонія К. Г. Сценічний костюм в сучасних мистецьких практиках. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2018. № 1. С. 73–79.

References

1. Bezuhla, R. I. (2022). Ukrainian Folk Costume as a Synthesis of Tradition and Modernity (On the Example of the Outfits of the First Ladies of Ukraine). *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 95–100 [in Ukrainian].

2. Hurdina, V. V. (2012). Transformations of Ukrainian Traditional Costume in the Design of Stage Costumes. *Author's Abstract of Candidate of Sciences' Dissertation*. Kharkiv [in Ukrainian].

3. Denisyuk, Zh. Z. (2022). Ethnocultural Codes of Ukrainian Traditional Costume in the Reflection of the World of High Fashion. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 101–107. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266087> [in Ukrainian].

4. Denisyuk, Zh. Z. (2022). Embroidery as an Object of Ukrainian-Centric Narrative and National-Cultural Identity in the Information Space. *Art History Notes*, 41, P. 21–28. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262936>. [in Ukrainian].

5. Dolesko, S. V. (2021). Art History Transfer of Ukrainian Folk Costume in State Protocol Events. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts*, 1, 84–89 [in Ukrainian].

6. Dolesko, S. V. (2022). The Symbolic Meaning of the Ukrainian Folk Costume in the Painting of Socialist Realism. *Ukrainian Art Criticism Discourse*, 1, 6–13 [in Ukrainian].

7. Korniienko, V. R. (2014). The Stage Ukrainian Costume Is the 'Face' of Pop Representation of the Ukrainian Folk Song. *Bulletin of the KhDADM*, 4, 125–129 [in Ukrainian].

8. Kosakivskyi, V. A., & Shpak-Kosakivska, N. M. (2016). Folk Costume of Ukrainians of Eastern Podillia and the Possibilities of its Use in Modern Amateur Art. Preservation of the Traditions of Choreographic Culture of Dance Folklore of Podillia: Materials of the Scientific and Practical Conference (October 25–26, 2016), 15–24. Retrieved from <https://dspace.vspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c072f930-e400-4457-ab8e-6cd1eacdb9a7/content> [in Ukrainian].

9. Mishchenko, I. I. (2022). Folk Costume in the Visual Arts of Bukovyna of the 20th–21st Centuries. *Ukrainian Art Discourse*, 2, 35–41. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.5> [in Ukrainian].

10. Nesen, I. I. (2022). Role of Ukrainian Folk Costume in the Creation of Images in the Cinema of the 20th Century. *Ukrainian Art Discourse*, 2, 42–48. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.6> [in Ukrainian].

11. Nesen, I. I. (2021). Stage Costume: Evolution of Meanings in the 19th Century (Based on Materials from Theatre Companies of the Russian-Controlled Part of Ukraine). *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 53–57 [in Ukrainian].
12. Nesen, I. (2022). Transformations of Ukrainian National Costume in the Costume of the Drama Theatre of the 20th Century. *Ukrainian Art History Discourse*, 3, 70–71 [in Ukrainian].
13. Nikolaieva, T. V., Haiova, I. L., Nikolaieva, T. I., & Hladka, V. A. (2020). Design of Modern Costume Based on Associative Transformations of the Tectonic Structure of Folk Clothing. *Art and Design*, 1, 154–165 [in Ukrainian].
14. Polishchuk, Yu. S. (2025). Traditional Ukrainian Costume as an Object of Intangible Cultural Heritage. *Bachelor's Qualification Work*. Lutsk [in Ukrainian].
15. Ponomar, L. (2021). Directions of Research on Folk Costume in the Light of Modern Interpretation. *Folk Art and Ethnology*, 3 (391), 82–93. Retrieved from <https://nte.etnolog.org.ua/arkhiv-zhurnalu/2021-rik/3/2244-rozvidky-ta-materialy/4416-napriamy-doslidzhennia-narodnoho-vbrannia-v-suchasni-interpretatsii> [in Ukrainian].
16. Saienko, T. (2010). Training Future Choreography Teachers in Creating Stage Costumes Based on Folk Costume Motifs. *Youth and the Market*, 11 (70), 88–92 [in Ukrainian].
17. Slavinska, A., & Mytsa, V. (2021). Design Component of the Use of Visual Illusions in Modern Clothing Models. Collection of Materials of the III International Scientific and Practical Conference 'Actual Problems of Modern Design', (April 22, 2021, Kyiv), vol. 1, 181–184 [in Ukrainian].
18. Trykolenko, S., & Trykolenko, S. T. (n.d.). Ukrainian Folk Costume in the Conditions of Modern Theatre. Retrieved from <https://er.nau.edu.ua/server/api/core/bitstreams/7d469e6f-7343-4c9d-9551-bef84ad7b5e0/content> [in Ukrainian].
19. Fedoniuk, S. (2022). In Anticipation of Film Production in Volyn: From Theatrical Costume to Costume Film. *Chronicle of Volyn. Special Issue*, 46–50 [in Ukrainian].
20. Tsymbala, L. (2019). National Traditions in Costume Design: Aspects of Methodology of Art Historical Analysis. *Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine*, 39, 170–180. <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2019-39-12> [in Ukrainian].
21. Shandrenko, O. M., & Simoniiia, K. H. (2019). Design of Stage Costumes of Eurovision Participants from Ukraine. *International Scientific Journal Internauka*, 1 (63), 37–41 [in Ukrainian].
22. Shandrenko, O., & Simoniiia, K. H. (2018). Stage Costume in Modern Artistic Practices. *Demiurge: Ideas, Technologies, Design Perspectives*, 1, 73–79 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 12.05.2025
Отримано після доопрацювання 13.06.2025
Прийнято до друку 23.06.2025*

Цитування:

Zinchenko M. (2025). Art Auctions: Economy, Culture, and Symbolic Value in a Globalised World. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 279–285 [in English].

Zinchenko Mykola,

Postgraduate Student,

National Academy of Culture

and Arts Management

<https://orcid.org/0000-0003-1650-9736>

ceo@arsani.art

Зінченко М. В. Аукціони мистецтва: економіка, культура та символічна вартість у глобалізованому світі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 279–285.

ART AUCTIONS: ECONOMY, CULTURE, AND SYMBOLIC VALUE IN A GLOBALISED WORLD

The purpose of this article is to investigate the complex role of art auctions as platforms where economic and cultural values intersect and influence each other in the globalised contemporary art world. The research focuses on how auctions contribute not only to the determination of market prices but also to the construction of cultural prestige and symbolic recognition for artworks and artists. **The research methodology** of this study is grounded in a combination of complementary approaches that collectively illuminate the multifaceted role of auctions within the contemporary art market. First, an interdisciplinary framework is employed, integrating economic analysis, sociological theory, and cultural studies. This allows for a nuanced understanding of art auctions as sites where financial transactions intersect with cultural practices of value legitimization. Second, a comprehensive review of scholarly literature was conducted across multiple disciplines, including key contributions by Ashenfelter, Graddy, Bourdieu, Velthuis, McAndrew, and Thompson. This review enabled the contextualisation of art auctions within broader theoretical debates concerning valuation, market behaviour, and globalisation. Third, quantitative analysis of publicly available auction data from leading houses (Christie's, Sotheby's, Phillips) was undertaken. This facilitated an examination of price dynamics, geographic market shifts, and bidder behaviour. Specific attention was given to phenomena such as the 'winner's curse' and the role of price guarantees in shaping market expectations. Fourth, qualitative case studies of high-profile auction events — most notably the sale of *Salvator Mundi* by Leonardo da Vinci — were used to demonstrate the interplay between economic success, symbolic value, and cultural recognition. Finally, a sociological analysis of the auction as a performative social ritual, drawing on Charles W. Smith's framework, was applied. This perspective reveals how auctions function as choreographed events in which market value is co-constructed with symbolic prestige through institutional credibility, narrative framing, and performative bidding. Together, these methods offer a holistic analytical lens through which the auction is understood not merely as a marketplace but as a dynamic cultural institution where economic and symbolic values are continuously negotiated in a globalised context. **The scientific novelty** lies in the fact that research offers new insights into how globalisation has intensified the relationship between economic capital and symbolic capital in the art world. It reveals the mechanisms through which art auctions simultaneously operate as economic marketplaces and cultural ceremonies that legitimise artistic value. **Conclusions.** This article summarises the pivotal role that art auctions play in the contemporary art market. Auctions serve not only as venues for the financial exchange of artworks but also as platforms where economic and cultural values are negotiated, constructed, and publicly performed. By facilitating the transfer of ownership, art auctions simultaneously reinforce cultural hierarchies and contribute to the accumulation of cultural capital. Furthermore, the study reveals that as globalisation progresses, the significance of auctions in shaping both the financial worth and cultural prestige of artworks will continue to be central. In light of the increasing influence of emerging markets and global economic trends, auctions will remain a key mechanism for determining the value of art, while also actively shaping global art market dynamics and reinforcing symbolic capital.

Keywords: art auction, art economy, art market, globalisation, symbolic value, cultural capital, cultural economy.

Зінченко Микола Володимирович, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Аукціони мистецтва: економіка, культура та символічна вартість у глобалізованому світі

Метою цієї статті є дослідження складної ролі аукціонів мистецтва як платформ, на яких перетинаються економічні та культурні цінності та впливають одна на одну в умовах глобалізованого світу сучасного мистецтва. Дослідження зосереджується на тому, як аукціони сприяють не лише формуванню ринкових цін, але й конструюванню культурного престижу та символічного визнання як для творів мистецтва, так і для

художників. **Методологія дослідження** ґрунтується на низці взаємодоповнюючих методів, кожен з яких дав змогу розкрити окремі аспекти функціонування аукціонів у сучасному арт-ринку. По-перше, використано міждисциплінарний підхід, що поєднує економічний аналіз, соціологічну теорію та культурологічні студії. Це дозволило осмислити аукціон як складне явище, що одночасно функціонує як економічна транзакція і як культурна практика легітимації художньої вартості. По-друге, здійснено огляд сучасної наукової літератури, який охопив праці дослідників з різних дисциплін (О. Ешенфельтер, К. Гредді, П. Бурдє, О. Велтгейс, К. МакЕндрю, Д. Томпсон та ін.). Завдяки цьому вдалося систематизувати теоретичні підходи до дослідження цінності мистецтва, а також охарактеризувати вплив глобалізації на структуру арт-ринку. По-третє, застосовано кількісний аналіз публічних даних про продажі на провідних міжнародних аукціонах (Christie's, Sotheby's, Phillips), що дозволило простежити динаміку цін, географічні зрушення та поведінкові патерни учасників торгів. Особливу увагу приділено таким явищам, як ефект «прокляття переможця» та вплив гарантій продажу на ціноутворення. По-четверте, використано якісні кейс-стаді найрезонансніших аукціонних подій (зокрема продаж *Salvator Mundi* Леонардо да Вінчі), які проілюстрували зв'язок між рекордними цінами, символічною вагою творів і культурною переоцінкою художників у світовому дискурсі. По-п'яте, застосовано соціологічний аналіз аукціону як соціального ритуалу (з опорою на концепцію Чарльза Сміта), що дозволило розкрити аукціон як подію, в якій публічно конструюється не лише ринкова, а й символічна цінність мистецтва через хореографію торгів, маркетинг і участь авторитетних інституцій. Завдяки комбінації зазначених методів дослідження отримало комплексний характер і дало змогу виявити взаємозв'язок між економічними механізмами та культурними практиками в глобалізованому арт-середовищі. **Наукова новизна** полягає в тому, що дослідження пропонує нові погляди на те, як глобалізація посилила взаємозв'язок між економічним і символічним капіталом у світі мистецтва. У роботі розкриваються механізми, за допомогою яких аукціони мистецтва одночасно функціонують як економічні ринки та культурні церемонії, що легітимізують художню вартість. **Висновки.** У статті підсумовується ключова роль, яку відіграють аукціони у сучасному арт-ринку. Аукціони є не лише місцями фінансового обміну творами мистецтва, але й платформами, де економічні та культурні цінності обговорюються, формуються та публічно презентуються. Здійснюючи передачу права власності, аукціони водночас зміцнюють культурні ієрархії та сприяють накопиченню культурного капіталу. Крім того, дослідження показує, що зі зростанням глобалізації значення аукціонів у формуванні як фінансової, так і культурної вартості творів мистецтва залишатиметься центральним. В умовах зростаючого впливу нових ринків та глобальних економічних тенденцій аукціони залишатимуться ключовим механізмом визначення цінності мистецтва, водночас активно впливаючи на динаміку світового арт-ринку та зміцнюючи символічний капітал.

Ключові слова: аукціон мистецтва, економіка мистецтва, арт-ринок, глобалізація, символічна вартість, культурний капітал, культурна економіка.

Relevance of the research topic. The relevance of analysing art auctions within the context of globalisation stems from the fact that, over the past few decades, the art market has not only grown significantly in economic terms but has also undergone profound cultural transformations. Once limited to local elite circles, the art world has expanded into a vast, globalised network, integrating collectors, artists, curators, and institutions from all continents.

Art auctions, particularly those conducted by leading houses such as Christie's, Sotheby's, and Phillips, have become central events in this global network. They not only facilitate the circulation of artworks across borders but also act as public spectacles where economic value and cultural significance are simultaneously displayed and amplified.

Today, the auction room is not merely a place where artworks are sold; it is a theatre where economic competition and cultural prestige converge. The sale price achieved by an artwork can dramatically affect the artist's reputation, the market value of similar works, and the artist's place within art historical narratives. Consequently, studying auctions provides a lens

through which one can observe the interconnected dynamics of financial investment, cultural validation, and symbolic recognition.

Moreover, globalisation has introduced new players into the art market: collectors from emerging economies such as China, the Middle East, Russia, and Latin America have become major participants in international auctions. Their involvement has altered the traditional geography of the art world, challenged the established norms of taste, and expanded the scope of artists receiving global recognition. This development raises critical questions about how art's economic and symbolic values are constructed, contested, and transformed in a global context.

Thus, understanding the mechanisms of art auctions is essential not only for comprehending the economics of art but also for analysing broader cultural and sociological processes in the era of globalisation.

Analysis of recent research and publications. The intersection of economics and culture within the art market has attracted significant scholarly attention over the past few decades. Researchers from diverse disciplines — economics, sociology, art history, and cultural studies — have sought to

understand the unique characteristics of art as both an economic commodity and a cultural object.

From the economic perspective, seminal works by Orley Ashenfelter and Kathryn Graddy [1, 765–770] have analysed auction price formation, emphasising the role of supply and demand, rarity, provenance, and the behaviour of bidders. Their studies confirm that although the art market shares similarities with conventional markets, it also exhibits significant deviations, such as irregular pricing patterns and high volatility. Art objects, being unique or limited in number, do not conform to the standard models of goods that are produced and consumed in mass quantities. Therefore, auction results are influenced by subjective factors such as the reputation of the artist, the narrative attached to the artwork, and even the charisma of the auctioneer.

On the sociological side, Pierre Bourdieu's influential concept of the 'field of cultural production' [2, 30–38] provides a theoretical framework for understanding how art gains value within social structures. Bourdieu argues that symbolic capital — the prestige and recognition granted to an artist or an artwork — is critical in determining an artwork's market value. According to Bourdieu, the art market is not purely governed by economic forces; it is also shaped by cultural legitimisation processes involving critics, curators, collectors, and institutions.

Olav Velthuis [7, 1–34; 209–230] further develops this perspective in his book *Talking Prices*, where he explores the symbolic meanings embedded in pricing strategies within the contemporary art market. Velthuis demonstrates that price discussions among dealers and collectors are laden with cultural narratives that seek to justify and construct value beyond economic reasoning. His work underlines that actors in the art market often resist overt commercialisation, presenting artworks as priceless cultural achievements even while assigning them monetary value. Moreover, Velthuis [8] explores the profound effects of globalisation on the contemporary art market, particularly focusing on the traditional gallery model. He argues that as the art market becomes increasingly globalised, traditional local gallery systems are being challenged by auction houses and the rise of online art markets. This shift is reshaping how art is distributed, bought, and sold, and has led to the emergence of new dynamics in the valuation of artworks, where auction results play a central role in determining cultural and financial worth. According to Velthuis,

globalisation is facilitating the entrance of new buyers and markets, which is leading to greater demand for art from regions previously underrepresented in the global art scene.

Recent empirical studies by Clare McAndrew [3, 12–35; 44–59] document the globalisation of the art market, showing how international sales, cross-border collections, and the rise of digital auctions have reshaped the economic geography of the art world. McAndrew's annual *Art Market Report* emphasises the growing influence of buyers from Asia, the Middle East, and Latin America, leading to a more diversified, though still hierarchical, global market.

Scott Reyburn [4] points out that after decades of consistent growth, the art market is entering a period of greater instability. His articles discuss how macroeconomic factors — such as inflation, political uncertainty, and changing wealth distribution — are affecting high-end auction sales. Reyburn also highlights a growing bifurcation: the top segment of the market (masterpieces by blue-chip artists) continues to command record prices, while the middle market faces challenges.

Thompson [6, 23–45; 91–118] discusses the peculiar dynamics of the contemporary art market, illustrating how the high prices of certain artworks, such as Damien Hirst's *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (the \$12 million stuffed shark), are driven not only by the rarity of the piece but also by the symbolic value attached to the artist and the work's positioning within the art world. Thompson's work delves into the intersection of commercial interests and cultural validation in art sales, showing that auction prices often serve as public markers of artistic prestige rather than strictly economic indicators.

In addition to market analyses, scholars such as Charles W. Smith [5, 1–19] have focused on the auction itself as a social ritual. Smith describes auctions as public performances where value is socially constructed through the drama of bidding, the credibility of the auction house, and the audience's perceptions. He emphasises that the auction room is not just a marketplace but a symbolic arena where social meanings are produced and contested.

These scholarly contributions collectively show that understanding art auctions requires an interdisciplinary approach. Economic mechanisms of supply, demand, and bidding strategies coexist with cultural processes of legitimisation, narrative construction, and symbolic prestige. While much research has been conducted on each of these aspects separately, there remains a need for

integrated studies that examine how economic and cultural factors dynamically interact at auctions, particularly in a rapidly globalising world.

Therefore, this study builds on previous findings while aiming to provide a more holistic analysis of art auctions as complex phenomena operating simultaneously in economic and symbolic spheres.

The primary purpose of this research is to investigate how art auctions operate at the intersection of economic and cultural processes within the globalised art world. While auctions are traditionally perceived as economic mechanisms for determining the monetary value of artworks, this study aims to reveal their deeper, multifaceted role in constructing cultural and symbolic meanings.

More specifically, the objectives of this research are:

1. To analyse the economic mechanisms underpinning art auctions, including factors influencing bidding behaviour, pricing strategies, and market dynamics. Special attention is given to phenomena such as the 'winner's curse', the role of auction houses in price formation, and the volatility inherent in auction results.

2. To examine the cultural and symbolic functions of auctions, such as the creation and reinforcement of artistic reputations, the legitimisation of aesthetic value, and the performance of cultural hierarchies during auction events. This objective includes analysing how auction houses, through marketing strategies and curatorial practices, contribute to the myth-making around certain artists and artworks.

3. To explore the impact of globalisation on the art auction market, identifying how new participants from emerging economies reshape traditional norms, diversify demand, and introduce new patterns of cultural valuation across borders.

4. To assess the interplay between economic and cultural values, demonstrating how economic success at auction can enhance cultural prestige, and conversely, how cultural acclaim can influence economic outcomes. The study investigates how auction results serve as benchmarks for both monetary worth and symbolic status within the art community.

5. To contribute to the theoretical understanding of the art market as a hybrid field where market forces and cultural narratives mutually reinforce each other. The research seeks to enrich interdisciplinary scholarship by bridging economic analysis with cultural theory.

Through achieving these objectives, the research ultimately aims to shed light on how art

auctions have evolved from mere venues of financial transaction into complex arenas where global cultural capital is created, exchanged, and symbolically contested. Understanding these dynamics is critical not only for market participants — artists, collectors, dealers, and investors — but also for scholars, curators, and policymakers concerned with the future of cultural heritage and the creative economy in the 21st century.

Presentation of the main material. Global Trends in the Art Auction Market. Over the last few decades, the global art auction market has witnessed remarkable expansion. According to McAndrew [3, 102–118], the global art market reached a value of \$65.1 billion in 2021, with public auctions accounting for approximately \$26.3 billion, representing around 40% of the total. This signifies the central role auctions play in the distribution and valorisation of art on an international scale.

The pandemic-induced downturn of 2020 caused severe disruptions, yet the resilience of the market became evident with the rapid rebound in 2021. Auctions adapted quickly to digital formats, with hybrid (physical + online) sales becoming standard practice. Online bidding platforms developed by leading houses such as Christie's and Sotheby's allowed global participation, widening access to collectors across different geographies and demographics.

In terms of geography, the auction market is characterised by a tri-polar structure, with the United States, China, and the United Kingdom dominating the scene. China briefly surpassed the United States in auction turnover during certain years (e.g., 2021) but the rivalry between these two economies remains dynamic. London continues to serve as Europe's principal auction centre, although Brexit has introduced uncertainties.

Moreover, new auction hubs have emerged: Hong Kong has become a major player for Asian contemporary and traditional art; Paris has regained some prominence for modern and Impressionist works; and cities like Dubai and Singapore are becoming regional auction centres.

Importantly, the art auction market exhibits cyclicity, with peaks during economic booms and contractions during financial crises. The segmentation between ultra-high-end artworks and the broader market has become more pronounced. Blue-chip artists like Pablo Picasso, Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, and Yayoi Kusama dominate the upper echelons of the market, while the mid-level segment remains

volatile and more sensitive to economic fluctuations (Reyburn, [4]).

The phenomenon of 'trophy art' has also intensified: major collectors compete fiercely for iconic works, pushing prices to unprecedented levels, thereby using art not only as investment assets but also as social symbols and political tools of influence.

Economic Dynamics of Auctions. Price Formation and Bidding Behaviour Auctions serve as open forums where the value of artworks is established through competitive bidding. Key economic factors influencing auction prices include: Artist reputation: Established artists command higher initial estimates and attract stronger bidding activity; Artwork rarity: Unique or particularly rare pieces tend to generate competitive tension, resulting in price escalation; Provenance and exhibition history: A distinguished provenance or prior inclusion in museum exhibitions enhances desirability; Auction house prestige: Sales organised by leading houses tend to achieve higher results, benefiting from global marketing reach.

Ashenfelter and Graddy [1, 780–785] note that auction outcomes are subject to the 'winner's curse' — where bidders, in competitive fervour, may overpay relative to intrinsic value. However, in the art world, the satisfaction derived from winning a culturally prestigious object often outweighs purely economic rationality.

Guarantees, a common auction practice, also shape price dynamics. Auction houses or third parties sometimes guarantee a minimum sale price to consignors, thereby reducing risk but potentially inflating pre-sale expectations.

Art as an Investment Asset. Numerous studies suggest that art, when considered as an investment, offers moderate returns compared to equities. Price indices such as the Mei Moses Index track long-term art returns, indicating that while certain artworks appreciate significantly, average returns are generally lower and more volatile.

High transaction costs — buyer's premiums, seller's commissions, insurance, taxes — further diminish net investment returns. Nonetheless, art's non-financial returns — social prestige, aesthetic pleasure, and cultural capital — compensate many buyers for lower financial performance.

The segmentation of the auction market into 'blue-chip' and 'emerging' categories also reflects divergent investment behaviours: while institutional investors and ultra-wealthy collectors focus on established names, speculative interest

occasionally drives sharp, unsustainable price increases for lesser-known artists.

Cultural and Symbolic Dynamics of Art Auctions. While auctions serve clear economic functions, their cultural and symbolic dimensions are equally important, if not more influential in some cases. Art auctions are often described as performative rituals, where market mechanisms are intertwined with social ceremonies that construct meaning and legitimacy.

Auctions as Cultural Performances. Charles W. Smith [5, 93–135] conceptualises auctions as structured performances where symbolic interaction plays a crucial role. The choreography of the auction — paddle raising, auctioneer calls, bidding wars — is a dramatisation of value recognition. High bids are celebrated not merely as economic transactions but as acts that affirm the cultural significance of the artwork and, by extension, the buyer's status as a patron of the arts.

Auction houses carefully craft these events. Pre-sale exhibitions resemble museum-quality shows, emphasising the rarity and artistic excellence of the works on offer. Catalogues present elaborate historical and curatorial narratives, positioning artworks within broader cultural and art historical contexts. These practices amplify the symbolic capital attached to the works, influencing both bidder psychology and broader public perception.

Construction of Artistic Prestige. Achieving a record price at a prestigious auction often leads to a reassessment of an artist's place within art history. A new auction record can generate widespread media coverage, scholarly interest, and curatorial attention. Thus, auctions function not only as financial mechanisms but as instruments of cultural canon formation.

For example, the dramatic auction of Leonardo da Vinci's *Salvator Mundi* in 2017, which achieved \$450.3 million, redefined the market's perception of Old Master works and ignited a global debate about authenticity, value, and prestige. Similarly, the rising auction fortunes of women artists and artists of colour in recent years reflect broader societal shifts and efforts to diversify art historical narratives.

In essence, auctions are arenas where cultural value is negotiated, confirmed, and sometimes challenged, contributing to dynamic transformations within the global art ecosystem.

Interplay between Economic and Symbolic Values. The relationship between economic and symbolic values at auctions is not merely parallel but deeply intertwined. Economic success at auction often enhances an artist's symbolic status,

and symbolic recognition often precedes economic appreciation.

Economic Capital as a Form of Cultural Capital. In Bourdieu's terms [2, 100–112; 254–261], the acquisition of highly valued artworks serves to convert economic capital into cultural capital. Collectors who win major lots gain not only tangible assets but also symbolic prestige, which can translate into social advantages within elite networks.

Owning a Basquiat, a Warhol, or a Kusama painting signifies more than financial wealth; it signals cultural sophistication, access to exclusive circles, and alignment with global cultural trends. Museums also participate in this dynamic: acquiring high-profile artworks at auction enhances their reputations as curators of significant cultural patrimony.

Cultural Shifts Influencing Economic Outcomes. Conversely, changes in cultural narratives influence auction prices. As curators, scholars, and critics re-evaluate the contributions of underrepresented groups, market demand adjusts accordingly. The recent rise in auction prices for African American artists such as Kerry James Marshall and Amy Sutherland, or female artists such as Lynette Yiadom-Boakye and Njideka Akunyili Crosby, exemplifies how shifts in cultural consciousness can precede and stimulate shifts in economic valuation.

In a globalised market, these dynamics are even more pronounced. Cross-cultural collectors increasingly seek artworks that resonate with broader social, political, or historical themes, amplifying the feedback loop between symbolic recognition and market performance.

The scientific novelty of this research lies in offering new insights into how globalisation has intensified the relationship between economic capital and symbolic capital in the contemporary art world. It demonstrates that art auctions are not only economic platforms for price formation but also cultural stages where artistic value is constructed, legitimised, and publicly affirmed. By analysing the dual role of auctions — as both marketplaces and symbolic performances — the study uncovers the mechanisms through which economic success reinforces cultural prestige, and vice versa. This approach highlights the increasing importance of auctions as hybrid spaces where market dynamics and cultural recognition converge under the conditions of globalisation.

Conclusions. Art auctions are far more than mere economic exchanges—they are sites of cultural validation and symbolic construction. This study confirms that the value of art is

determined not only by market forces but also by the cultural narratives that surround it. Auctions serve as powerful mechanisms for legitimising artistic status and constructing value within both economic and symbolic frameworks.

In the globalised art world, auctions provide a unique space where art's financial value and its cultural prestige are negotiated simultaneously. The dual logic of art auctions — the interplay between economic and symbolic value — is a defining characteristic of contemporary art markets. As the market continues to expand and diversify, this intersection will likely grow in complexity, with new players and emerging markets continuing to shape the contours of art's monetary and symbolic worth.

Furthermore, the research has shown that the globalisation of the art market introduces new challenges and opportunities for artists, collectors, and institutions. As non-Western collectors and emerging markets gain influence, the cultural significance of certain artworks is being redefined, creating new opportunities for cultural exchange and the expansion of artistic narratives.

In conclusion, art auctions function as both economic mechanisms and cultural rituals that contribute to the shaping of the global art market. They embody the tension and synergy between commerce and culture, offering valuable insights into how art is commodified, legitimised, and celebrated in a globalised world.

References

1. Ashenfelter, O., & Graddy, K. (2003). Auctions and the Price of art. *Journal of Economic Literature*, 41 (3), 763–787 [in English].
2. Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press [in English].
3. McAndrew, C. (2022). *The Art Market 2022*. Art Basel & UBS. Retrieved from <https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/Art%20Market%202022.pdf> [in English].
4. Reyburn, S. (2025). Is the Art Market Coming to the End of the Age of Eternal Growth? *The Art Newspaper*. Retrieved from <https://www.theartnewspaper.com> [in English].
5. Smith, C. W. (1989). *Auctions: The Social Construction of Value*. Free Press [in English].
6. Thompson, D. (2008). *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*. Palgrave Macmillan [in English].
7. Velthuis, O. (2005). *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton University Press [in English].
8. Velthuis, O. (2014). The Impact of Globalization on the Contemporary Art Market: The Traditional Gallery Model Is at Risk. In

A. M. Dempster (Ed.), *Risk and uncertainty in the art world*, Bloomsbury, 87–108 [in English].

Література

1. Ashenfelter O., Graddy K. Auctions and the Price of art. *Journal of Economic Literature*. 2003. №41 (3). P. 763–787.
2. Bourdieu P. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Columbia University Press, 1993.
3. McAndrew C. The Art Market 2022. Art Basel & UBS. 2022. URL: <https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/Art%20Market%202022.pdf> (дата звернення: квітень 2025).
4. Reyburn S. Is the Art Market Coming to the End of the Age of Eternal Growth? *The Art Newspaper*. 2025. URL: <https://www.theartnewspaper.com> (дата звернення: квітень 2025).
5. Smith C. W. Auctions: The Social Construction of Value. Free Press, 1989. 240 p.
6. Thompson D. The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art. Palgrave Macmillan, 2008. 272 p.
7. Velthuis O. Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art. Princeton University Press, 2005. 288 p.
8. Velthuis O. The Impact of Globalization on the Contemporary Art Market: The Traditional Gallery Model Is at Risk. / A. M. Dempster (Ed.). *Risk and uncertainty in the art world*, Bloomsbury. 2014. P. 87–108.

Стаття надійшла до редакції 17.05.2025

Отримано після доопрацювання 19.06.2025

Прийнято до друку 27.06.2025

Цитування:

Костенко О. В. Культурно-мистецьке проєктування як інструмент інтеграції традицій і сучасності в образотворчому мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 286–291.

Костенко Олег Володимирович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0004-2823-667X>
dme2124.okostenko@dakkkim.edu.ua

Kostenko O. (2025). Cultural and Artistic Design as a Tool for integrating Traditions and Modernity in Visual Arts. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 286–291 [in Ukrainian].

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ПРОЄКТУВАННЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ІНТЕГРАЦІЇ ТРАДИЦІЙ І СУЧАСНОСТІ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Мета дослідження. Метою статті є виявлення можливостей культурно-мистецького проєктування як ефективного інструменту інтеграції традиційних національних цінностей та сучасних візуальних практик в образотворчому мистецтві, з акцентуванням уваги на потенціалі синтезу культурної спадщини з актуальними художніми засобами як способі збереження і трансформації національної ідентичності. **Методологія.** У роботі застосовано комплексний міждисциплінарний підхід, який включає мистецтвознавчий аналіз, культурологічний підхід, а також методи порівняння, систематизації та інтерпретації мистецьких явищ. Особливу увагу приділено аналізу культурно-мистецьких проєктів, що демонструють поєднання традиційного й сучасного візуального образу. **Наукова новизна** статті полягає у визначенні культурно-мистецького проєктування як окремої форми мистецької діяльності, що сприяє формуванню нових змістів на перетині традиції та сучасності і технологій. Вперше проаналізовано механізми адаптації етнічних символів до вимог сучасного артпростору через інструменти проєктного моделювання та мислення. **Висновки.** Дослідження підтвердило, що культурно-мистецьке проєктування є ефективним засобом актуалізації традицій у сучасному образотворчому мистецтві. Такі проєкти сприяють формуванню культурної ідентичності, забезпечують збереження нематеріальної спадщини та водночас відповідають естетичним запитам сучасного глядача.

Ключові слова: образотворче мистецтво, культурно-мистецьке проєктування, традиція, сучасність, культурна ідентичність, художній синтез, проєктне мислення.

Kostenko Oleh, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Cultural and Artistic Design as a Tool for integrating Traditions and Modernity in Visual Arts

The purpose of the article is to identify the possibilities of cultural and artistic design as an effective tool for integrating traditional national values and modern visual practices in the visual arts. The author focuses on the potential of synthesising ethno-cultural heritage with current artistic means as a way to preserve and transform national identity. **Research methodology.** The work uses a comprehensive interdisciplinary approach, which includes art historical analysis, culturological research, as well as methods of comparison, systematisation, and interpretation of artistic phenomena. Particular attention is paid to the analysis of successful cultural and artistic projects that demonstrate a combination of traditional and modern visual images. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the article lies in the definition of cultural and artistic design as a separate form of artistic activity that contributes to the formation of new meanings at the intersection of tradition and modernity. For the first time, the mechanisms of adaptation of ethnic symbols to the requirements of the modern art space were analysed through the tools of project thinking. **Conclusions.** The study confirmed that cultural and artistic design is an effective means of actualising traditions in modern fine arts. Such projects contribute to the formation of cultural identity, ensure the preservation of intangible heritage and at the same time meet the aesthetic needs of the modern viewer. The author emphasises the importance of supporting such initiatives at the institutional level.

Keywords: fine arts, cultural and artistic design, tradition, modernity, cultural identity, artistic synthesis, project thinking.

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах глобалізаційних процесів та стрімких трансформацій культурного простору особливої ваги набуває питання збереження національної ідентичності через мистецтво, зокрема образотворче, що виступає не лише формою художнього вираження, а й важливим інструментом культурної комунікації, здатне поєднувати історичну спадщину з інноваційними підходами.

Культурно-мистецьке проектування як динамічна форма мистецької діяльності поєднує традиційні художні форми з новітніми технологіями, стає ефективним інструментом інтеграції минулого та сучасного. Цей підхід дозволяє переосмислити етнокультурну спадщину в контексті сучасних викликів, роблячи її близькою і зрозумілою для нового покоління. Актуальність теми зумовлена також необхідністю пошуку інноваційних стратегій культурного розвитку, які водночас зберігатимуть і трансформуватимуть елементи ідентичності української культури.

Вивчення можливостей культурно-мистецького проектування в образотворчому мистецтві має як теоретичне, так і практичне значення для розвитку освітніх програм, реалізації сучасних мистецьких ініціатив та формування культурної політики в Україні. У цьому контексті дослідження набуває особливої важливості для фахівців галузі образотворчого мистецтва, кураторів, дизайнерів і митців-практиків.

Зростаючий інтерес до етнокультурних мотивів, їхнє переосмислення у творчих проєктах, а також потреба суспільства в автентичних, але сучасно поданих художніх образах обумовлюють наукову та практичну значущість цієї проблематики, оскільки дослідження культурно-мистецького проектування як механізму оптимального поєднання минулого і сучасного має вагоме значення для розвитку українського образотворчого мистецтва та збереження культурної самобутності, особливо в умовах воєнного стану країни.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання культурно-мистецького проектування, яке виступає ефективним інструментом інтеграції традиційної спадщини з актуальними формами образотворчого мистецтва знайшло відображення переважно за мультидисциплінарними напрямками у роботах: Т. Биркович [20], А. Варивончик [1], Н. Гатеж [2], Н. Головач [3], Ж. Денисюк [20], А. Дубрівна [4], М. Жаворонкова [2], Т. Заряжко [6], Л. Казначеева [5], Т. Калита [6],

Г. Крюкова [13], О. Комарніцька [8; 9], Н. Кондель-Пермінова [7], В.Копайгоренко [10], Б.Косте [22], І. Кузнецової [11], О. Міщенко [15], О.Пенчук [1], О. Пальцун [1], О. Попінова [13], І.Свирид [14], Н. Скляренко[21], В. Смірнов [15], О.Тадля [16], А. Тормахова [17], О.Халепа [7], Ченг Кай [21], О.Ясенєв [19], та ін.

Так, зокрема О. Попінова та М.Крюкова [13] розкривають, яким чином цифрові технології 3D-моделювання, AR/VR, штучний інтелект, інтерактивність формують нове середовище, де мистецтво і технології взаємодіють та створюють нові творчі форми. В. Смірнов та О.Міщенко [15] аналізують методологічні підходи до поєднання декоративного мистецтва та сучасних технологій у візуальних практиках, аргументуючи, що інтеграція на основі чітких принципів (як-от: системність, міждисциплінарність, повага до традицій та ін.) забезпечує гармонійне поєднання нових форм з культурними традиціями. О.Марущак [12] розглядає взаємодію традиційних ремесел із сучасним дизайном, підкреслюючи освітню, культурну та економічну цінність такої інтеграції, висвітлюючи методологію й освітній вимір творення мистецьких проєктів на стику традицій і інновацій. У дослідженні А.Павлів та ін. [23] розглядаються конкретні практики поєднання традицій і сучасності в мистецтві, авторами контекстуалізовано різноманітні арт-практики, які знаходять баланс між культурною ідентичністю і креативними інноваціями. О. Скасків та Н.Чупріна досліджують реалізацію традиційного мистецтва у сучасних модних колекціях, наводячи приклади успішного застосування народних образів у одязі як натхнення і як автентична культурна трансформація [24].

Окремо розкривається проблематика формування сучасного візуального дизайну в контексті культурної спадщини, з наголосом на тому, що сучасна мова образів формується на базі етнонаціональних, естетичних і екологічних аспектів, що є важливим для сталого культурного розвитку [18].

Метою статті є виявлення можливостей культурно-мистецького проектування як ефективного інструменту інтеграції традиційних національних цінностей та сучасних візуальних практик в образотворчому мистецтві, з акцентуванням уваги на потенціалі синтезу культурної спадщини з актуальними художніми засобами

як способі збереження і трансформації національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Культурно-мистецьке проектування сьогодні є не лише актуальною мистецькою практикою, а й інструментом осмислення національної ідентичності в умовах глобалізації, медіаінтеграції та трансформації культурних кодів. У XXI столітті перед художником постає завдання не тільки зберегти культурну спадщину, а й дати їй нове життя в умовах динамічного інформаційного середовища, впроваджуючи традиційні елементи у сучасні форми візуальної мови. Цей напрям охоплює комплексну діяльність, спрямовану на створення художніх рішень, що поєднують етнокультурні елементи з сучасними медіа, візуальними мовами і технологіями та ін. Поняття культурно-мистецького проектування охоплює процес планування, створення та реалізації мистецьких проєктів, спрямованих на відображення соціокультурних змін, збереження культурної спадщини та її модернізацію. Фактично це є міждисциплінарним явищем, що поєднує знання і практики культурології, мистецтвознавства, дизайну, педагогіки, медіа, соціології та антропології та ін. с галузей.

На думку О. Комарніцької, «культурне проектування — це важлива типологічна ознака сучасної культури, в основі якої лежить творча діяльність людини. За кордоном накопичено чималий досвід розробки та впровадження культурних проєктів. В Україні питаннями соціально-культурних і культурно-мистецьких проєктів почали цікавитися лише з 90-х років XX ст., спочатку хаотично, пізніше — на рівні як державних структур, так і комерційних інституцій. Сьогодні до реалізації культурних проєктів активно долучений Український культурний фонд та інші інституції, але саме Українському культурному фонду належить провідна роль у наданні грантів на підтримку і розвиток національної культури» [8, 154].

За твердженням А. Дубрівни, спільними ознаками для всіх проєктів є: «направленість на досягнення конкретних цілей; скоординоване виконання певних узгоджених дій; обмеження за часом і ресурсами; унікальність ідеї та реалізації задуму, що здійснюється певною особою, організацією чи підприємством. Проєкт сьогодні розглядається як задум, план, як складова частина, система координат, модель та засіб реалізації розробленої концепції і є обов'язковим компонентом в професійній діяльності творчої

команди менеджера соціокультурної сфери» [4, 235].

У контексті реалізації проєктів, як пишуть Т.Калита та Т.Заряжко, його ефективність визначаються вподобаннями громадян, що формуються на основі символів культури та визначають бюджетні дотації. Останнім часом спостерігається зміна культурного попиту з етнотрадиційного на постмодерно-фестивальний, з нарощуванням громадянської складової [6, 147].

За словами О. Марущак, проєктний метод, який ґрунтується на взаємодії минулого й сучасного, сприяючи не лише художній творчості, а й формуванню культурної ідентичності в умовах глобалізації. Сучасні художники і дизайнери використовують декоративно-ужиткові мотиви, орнаменти, кольорову символіку, стилістику народного мистецтва у поєднанні з сучасними техніками - цифровим живописом, 3D-моделюванням, VR-інсталяціями [12, 279]. Таке поєднання дозволяє не лише зберегти, а й оновити традиційні візуальні коди. Культурно-мистецьке проектування є ключовим інструментом інтеграції традиційної спадщини в сучасний художній дискурс. Воно дозволяє не лише зберегти культурні надбання, а й осмислити їх через нові форми, відкриваючи простір для міждисциплінарного діалогу, інновацій і сталого розвитку мистецтва.

Поняття мистецького проєкту, на думку І.Свирид, «в соціокультурній сфері є особливою організаційною складовою, який дозволяє співпрацювати з різними структурами, організаціями, залучати ресурси й бути ефективними в сучасному управлінні» [14, 214].

Сучасні цифрові технології, такі як AR, VR, штучного інтелекту відкривають нові горизонти для мистецького проектування, а їхнє застосування в мистецьких інсталяціях створює простір для експерименту, де традиційні мотиви набувають нових форм [13, 262]. Наприклад, елементи українського орнаменту стають динамічними або інтерактивними, що особливо актуально в освітніх та музейних проєктах. Дослідники відзначають, що «розвиток суспільства та формування сучасної художньо-проєктної культури вимагає трансформації візуальних образів та графічної мови їх виразу, що обґрунтовує появу інноваційних засобів візуалізації інформації з рисами глобалізації» [18, 97],

Сучасні художники все частіше звертаються до національних традицій,

етнічної символіки, декоративно-ужиткового мистецтва, орнаментальних систем, вплітаючи їх у сучасні жанри, такі, як цифровий живопис, відеоарт, віртуальні інсталяції, стрит-арт, модний дизайн тощо. За спостереженням В. Смірнова та О. Міщенка, під впливом цифрових технологій художній процес стає багатоплановим, що охоплює не лише традиційні методи, а й цифрові засоби, які розширюють можливості художника і глядача. Крім того, інтеграція цифрових технологій дозволяє розвивати творчий процес у нових напрямках, об'єднуючи фізичне і віртуальне середовища, що підсилює зв'язок між мистецтвом і сучасними соціальними темами. Це створює умови для нових типів експресії, які відображають глобальні зміни, технологічний прогрес і виклики, що стоять перед суспільством [15, 185].

Як свідчить дослідження, сучасні технології суттєво розширили можливості митців: віртуальна реальність, доповнена реальність, 3D-друк, алгоритмічна графіка дозволяють переосмислювати традиційні образи, робити їх динамічними, відкритими для взаємодії з глядачем. Особливо актуальними є інтерактивні арт-об'єкти, де глядач стає учасником, впливаючи на візуальні елементи традиції в реальному часі. У контексті музеїв та освіти це відкриває нові можливості для вивчення та осмислення культурного спадку, наприклад, віртуальні тури, що оживляють народні легенди, чи AR-застосунки, які накладають орнаменти на міський простір [13, 263].

Одним із найперспективніших напрямів культурно-мистецького проєктування є освіта, оскільки залучення студентів мистецьких закладів до створення міждисциплінарних проєктів сприяє глибшому розумінню культурного коду нації. Як зауважує О. Марущак, культурно-мистецьке проєктування в освітньому процесі забезпечує зростання «творчої активності» молоді, формує свідоме ставлення до спадщини та сприяє розробці нових підходів до креативної індустрії. Прикладом є мистецькі резиденції, в яких автори вивчають народні техніки (вишивка, ткацтво, кераміка) й адаптують їх до нових форматів, створюючи NFT-об'єкти, цифрові інтерпретації та інтерактивні арт-проєкти [12, 279]. Також іншим прикладом ефективної реалізації ідеї культурної інтеграції є колекції сучасного одягу, створені на основі творчості Параски Плитки-Горицвіт, де автентичні образи карпатської культури інтерпретуються через сучасну візуальну мову,

перетворюючись на елемент модної індустрії з глибоким змістом [24].

Відтак культурно-мистецьке проєктування є дієвим і перспективним механізмом для інтеграції традиційної культурної спадщини у сучасний художній процес. Воно сприяє не лише збереженню й популяризації етнокультурних кодів, але й активному оновленню візуальної мови мистецтва у відповідь на новітні соціокультурні, технологічні й комунікаційні виклики. Це є сучасною платформою для діалогу між минулим і теперішнім, що не лише зберігає культурну спадщину, але й перетворює її на потужний ресурс інноваційного розвитку образотворчого мистецтва.

Наукова новизна статті полягає у визначенні культурно-мистецького проєктування як окремої форми художньої діяльності, що сприяє формуванню нових змістів на перетині традиції й модерності. Вперше проаналізовано механізми адаптації етнічних символів до вимог сучасного артпростору через інструменти проєктного моделювання та мислення.

Висновки. В результаті проведеного дослідження з'ясовано, що культурно-мистецьке проєктування є ефективним засобом інтеграції традицій і сучасності в образотворчому мистецтві. Поєднання етнічної символіки, народних мотивів, матеріалів та технік із новітніми художніми формами й концепціями дозволяє не лише зберегти автентичні культурні коди, але й надати їм нове звучання в актуальному мистецькому контексті. Такий синтез забезпечує постійне оновлення мистецького дискурсу, сприяє виникненню нових жанрових рішень, образних форм та змістів, актуалізує діалог між поколіннями, культурами й художніми традиціями. Важливим є і виховний аспект таких практик, які формують у глядача глибше розуміння національної спадщини, розвивають естетичний смак і критичне мислення.

Література

1. Варивончик А., Пенчук О., Пальцун О. Інноваційні технології в дизайні одягу ХХІ ст. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. № 5(1). С. 106–118.
2. Гатеж Н., Жаворонкова М. Доступ до мистецтва: мобільне навчання, доповнена реальність у декоративно-прикладному мистецтві. *Studia Methodologica*. 2024. № 57. С. 270–278.
3. Головач Н. М. Реалізація культурних проєктів в рамках креативних індустрій. *Синергія в культурному просторі сучасності*: зб. матеріалів

Міжн. наук.-практич. конф., м. Київ, 29–30 березня 2018 р. Київ : КНУКіМ, 2018. С. 62–64

4. Дубрівна А.П. Культурно-мистецькі проекти як модус міжкультурної комунікації. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/7596/1/20171017_203.pdf (дата звернення: травень 2025).

5. Казначєєва Л. М. Міжнародна культурна співпраця: на прикладі реалізації соціокультурних проєктів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2021. № 3. С. 22–26.

6. Калита Т. В., Заряжко Т. В. Застосування проєктної діяльності у сфері культури. *Культура України*. 2019. Випуск 64. С. 138–149

7. Кондель-Пермінова Н., Халепа О. Роль арт-девелопера у розвитку сучасних мистецьких практик. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17. Ч. 1. С. 102–111.

8. Комарніцька О. Культурні проєкти українського культурного фонду: 2018–2023 рр. *Питання культурології*. 2023. № 42. С. 152–162.

9. Комарніцька О. В. Сутність і різновиди проєктів у сфері культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. № 1. С. 137–143.

10. Копайгоренко В. Застосування технічних засобів у процесі навчання живопису. *Наукові записки БДПУ. Педагогічні науки*. 2021. № 3 (3). С. 53–59.

11. Кузнецова І. О. Моделювання візуального сприйняття об'єктів дизайну, декоративно-прикладного і образотворчого мистецтва: дис. ... д-ра техн. наук: спец. 05.01.03. Київ: КНУБА, 2006. 415 с.

12. Марущак О.В. Інтеграція декоративно-ужиткового мистецтва і дизайну: синергія традицій та інновацій. *Сучасні тенденції підготовки майбутніх учителів трудового навчання та технологій, педагогів професійної освіти і фахівців образотворчого та декоративного мистецтва : теорія, досвід, проблеми*. 2024. Вип. 7. С. 277–280.

13. Попінова О. М., Крюкова Г. О. Інтеграція технологій і образотворчого мистецтва: від комп'ютера до цифрових медіа. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. № 1. С. 260–265.

14. Свирид І.Є. Мистецький проєкт в діяльності менеджера соціокультурної сфери (на прикладі мистецького проєкту – встановлення рекорду України). *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 1. С. 213–218.

15. Смірнов В., Міщенко О. Принципи інтеграції технологій й образотворчого мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 2025. № (6). С. 182–189. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-22>.

16. Тадля О. М. Технологія створення мистецького проєкту в діяльності менеджера соціокультурної сфери. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 233–239.

17. Тормахова А. Специфіка взаємодії культурних інститутів та проєктів у сучасному українському просторі. *Університетська кафедра*. 2016. № 5. Київ : КНЕУ, 2015. С. 7–14.

18. Яковлев, М. І., Кара-Васильєва, Т. В., Чуйков, О. Д., Шмагалю, Р. Т., & Чепелюк, О. В. Генеза 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>.

19. Ясенев О. П. Вплив сучасних цифрових технологій на образотворче мистецтво. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. N 2. С. 106–110.

20. Byrkovych T., Denysiuk Zh., Gaievska L., Akimova L. Akimov O. State Policy of Cultural and Art Projects Funding as a Factor in the Stability of State Development in the Condition of Globalization. *Economic Affairs*. February 2023. Vol. 68, No. 01s. P. 199–211. DOI 10.46852/0424-2513.1s.2023.23.

21. Cheng Kai, Skliarenko N. V. Ways of integration of traditional Chinese embroidery in modern visual design. *Art and Design*. 2024. № 3 (27). P. 11–25.

22. Coste B. Культурні проєкти як інструмент протидії цивілізаційним конфліктам. URL: http://clouds.iir.edu.ua/index.php/pol_n/article/view/3054 (дата звернення: травень 2025).

23. Pavliv A., Mosendz O., Rybchenko O., Avula A., & Fryz P. Interplay of tradition and modernity in contemporary art practices. *Amazonia Investiga*. 2024. № 13(75). Pp. 331–342. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2024.75.03.28>.

24. Skaskiv O., Chuprina N. Implementation of elements of traditional art in the creation of a contemporary fashion collection. *Art and Design*. 2025. № 8(1). С. 57–68. DOI: 10.30857/2617-0272.2025.1.4.

References

1. Varyvonchuk, A., Penchuk, O., & Paltsun, O. (2022). Innovative Technologies in Clothing Design of the 21st Century. *Demiurge: Ideas, Technologies, Design Prospects*, 5(1), 106–118 [in Ukrainian].

2. Hatezh, N., & Zhavoronkova, M. (2024). Access to Art: Mobile Learning, Augmented Reality in Decorative and Applied Arts. *Studia Methodologica*, 57, 270–278 [in Ukrainian].

3. Holovach, N. M. (2018). Implementation of Cultural Projects within the Framework of Creative Industries. Synergy in the Cultural Space of Modernity: Collection of materials of the International Scientific and Practical Conference, (Kyiv, March 29–30, 2018), 62–64 [in Ukrainian].

4. Dubrivna, A. P. (2017). Cultural and Artistic Projects as a Mode of Intercultural Communication. Retrieved from: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/7596/1/20171017_203.pdf [in Ukrainian].

5. Kaznacheieva, L. M. (2021). International Cultural Cooperation: On the Example of the Implementation of Socio-Cultural Projects. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 22–26 [in Ukrainian].

6. Kalyta, T. V., & Zariazhko, T. V. (2019). Application of Project Activity in the Sphere of

Culture. *Culture of Ukraine*, 64, 138–149 [in Ukrainian].

7. Kondel-Perminova, N., & Khalepa, O. (2021). The Role of the Art Developer in the Development of Modern Artistic Practices. *Artistic Culture. Current Problems*, 17 (1), 102–111 [in Ukrainian].

8. Komarnitska, O. (2023). Cultural Projects of the Ukrainian Cultural Fund: 2018–2023. *Issues of Cultural Studies*, 42, 152–162 [in Ukrainian].

9. Komarnitska, O. V. (2024). The Essence and Varieties of Projects in the Sphere of Culture. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 137–143 [in Ukrainian].

10. Kopaihorenko, V. (2021). The Use of Technical Means in the Process of Teaching Painting. *Scientific Notes of the BDPU. Pedagogical Sciences*, 3 (3), 53–59 [in Ukrainian].

11. Kuznetsova, I. O. (2006). Modelling Visual Perception of Objects of Design, Decorative and Applied and Fine Arts. *PhD Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

12. Marushchak, O. V. (2024). Integration of Decorative and Applied Arts and Design: Synergy of Traditions and Innovations. *Modern Trends in the Training of Future Teachers of Labour Training and Technologies, Teachers of Vocational Education and Specialists in Fine and Decorative Arts: Theory, Experience, Problems*, 7, 277–280 [in Ukrainian].

13. Popinova, O. M., & Kriukova, H. O. (2024). Integration of Technologies and Fine Arts: From Computer to Digital Media. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 260–265 [in Ukrainian].

14. Svyryd, I. Ye. (2023). Art Project in the Activities of a Socio-Cultural Manager (on the example of an art project – setting a record in Ukraine). *Culturological Almanac*, 1, 213–218 [in Ukrainian].

15. Smirnov, V., & Mishchenko, O. (2025). Principles of Integration of Technologies and Fine Arts. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 182–189. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-22> [in Ukrainian].

16. Tadia, O. M. (2021). Technology of Creating an Art Project in the Activities of a Socio-Cultural Manager. *Culture and Modernity*, 1, 233–239 [in Ukrainian].

17. Tormakhova, A. (2016). Specifics of Interaction of Cultural Institutions and Projects in Modern Ukrainian Space. *University Department*, 5, 7–14 [in Ukrainian].

18. Yakovlev, M. I., Kara-Vasyliieva, T. V., Chuikov, O. D., Shmahalo, R. T., & Chepeliuk, O. V. (2023). Genesis and Formation of the Design Language of Visual Images and Communicative Practices in the Context of the Cultural and Artistic Heritage of Ukraine. *Art and Design*, 1, 96–105. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.9> [in Ukrainian].

19. Yaseniev, O. P. (2023). The Influence of Modern Digital Technologies on Fine Arts. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 106–110 [in Ukrainian].

20. Byrkovych, T., Denysiuk, Zh., Gaievskaya, L., Akimova, L. & Akimov, O. (2023). State Policy of Cultural and Art Projects Funding as a Factor in the Stability of State Development in the Conditions of Globalization. *Economic Affairs. February*, 68 (01s), 199–211. DOI 10.46852/0424-2513.1s.2023.23 [in English].

21. Cheng Kai, & Skliarenko, N. V. (2024). Ways of Integration of Traditional Chinese Embroidery in Modern Visual Design. *Art and Design*, 3 (27), 11–25 [in English].

22. Coste, B. (n.d.). Cultural Projects as a Tool for Countering Civilisational Conflicts. Retrieved from http://clouds.iir.edu.ua/index.php/pol_n/article/view/3054 [in Ukrainian].

23. Pavliv, A., Mosendz, O., Rybchenko, O., Avula, A., & Fryz, P. (2024). Interplay of Tradition and Modernity in Contemporary Art Practices. *Amazonia Investiga*, 13(75), 331–342. <https://doi.org/10.34069/AI/2024.75.03.28> [in English].

24. Skaskiv, O., & Chuprina, N. (2025). Implementation of Elements of Traditional Art in the Creation of a Contemporary Fashion Collection. *Art and Design*, 8(1), 57–68. DOI: 10.30857/2617-0272.2025.1.4 [in English].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.06.2025
Прийнято до друку 25.06.2025

Цитування:

Поп'юк І. О. Фестивалі ковальського мистецтва в Чернівцях як чинник формування міського середовища. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 292–296.

Поп'юк Ілля Остапович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-4050-4470>
ilko.popiuk.koval@gmail.com

Popiuk I. (2025). Blacksmith Art Festivals in Chernivtsi as a Factor in the Formation of Urban Environment. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 292–296 [in Ukrainian].

ФЕСТИВАЛІ КОВАЛЬСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ЧЕРНІВЦЯХ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

Мета статті. Окреслити процеси становлення і розвитку ковальських фестивалів на Буковині, проаналізувати художні особливості кованих композицій, їх вплив на зміну урбаністичного середовища. **Методологія дослідження.** Під час написання статті застосовані загальнонаукові та мистецтвознавчі методи дослідження, серед яких: аналіз і синтез, емпіричний метод, метод систематизації та узагальнення. Для виявлення художньо-стилістичних рис творів використовувався мистецтвознавчий аналіз. **Наукова новизна** полягає у визначенні впливу фестивалів у Чернівцях на розвиток ковальського мистецтва регіону та перетворення культурного простору міста, введенні до наукового обігу імен художників і назв творів. **Висновки.** У процесі дослідження теми ковальських фестивалів у Чернівцях (2006–2024) встановлено, що ці заходи сприяють появі нових мистецьких ідей та загалом розвитку художнього ковальства Буковини, оскільки дають учасникам змогу активно спілкуватись, обмінюватись теоретичним і практичним досвідом, зокрема, через влаштування майстер-класів та виставок творчих робіт, презентацію здобутків окремих авторів і майстерень. Результатами проведення фестивалів стало спільне створення художниками скульптурних композицій: «Коло друзів» (2008), «Ровер» (2009), «Знак ЮНЕСКО, присвячений Чернівецькому національному університету ім. Ю. Федьковича» (2011), «Двірник» (2016), «Чорні вівці» (2023–2024) та інші, які свідчать про високий рівень майстерності ковалів буковинського краю та стали одним з чинників формування сучасної школи регіонального ковальства. Стилїстика цих творів є втіленням модерних тенденцій у трактуванні металопластики, що поєднує в собі технічні прийоми традиційного ковальства та інноваційні дизайнерські рішення, а самі композиції засвідчили, що ковані вироби можуть бути не тільки функціональними, а й декоративними, змістовно й пластично виразними. Встановлені на площах і у парках, вони стали своєрідними постійними експонатами, естетичним акцентом міського середовища Чернівців, призвичаюючи мешканців до незвично поданої візуальної інформації.

Ключові слова: металопластика, ковальство, скульптурна композиція, орнамент, Буковина, декоративне мистецтво, XXI ст.

Popiuk Ilya, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Blacksmith Art Festivals in Chernivtsi as a Factor in the Formation of Urban Environment

The purpose of the article is to outline the processes of formation and development of blacksmithing festivals in Bukovyna, to analyse the artistic features of forged compositions, their impact on changing the urban environment. **The research methodology.** During the writing of the article, general scientific and art historical research methods were applied, including: analysis and synthesis, empirical method, method of systematisation and generalisation. Art historical analysis was used to identify artistic and stylistic features of the works. **The scientific novelty** consists in determining the impact of festivals in Chernivtsi on the development of blacksmith art in the region and the transformation of the cultural space of the city, introducing the names of artists and titles of works into scientific circulation. **Conclusions.** In the process of researching the topic of blacksmithing festivals in Chernivtsi (2006–2024), it was established that these events contribute to the emergence of new artistic ideas and, in general, the development of artistic blacksmithing in Bukovyna, as they allow participants to actively communicate, exchange theoretical and practical experience, in particular, through organisation of master classes and exhibitions of creative works, the presentation of achievements of individual authors and workshops. The results of the festivals were the joint creation of sculptural compositions by artists: 'Circle of Friends' (2008), 'Rover' (2009), 'UNESCO Sign Dedicated to Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University' (2011), 'Janitor' (2016), 'Black Sheep' (2023–2024) and others, which

testify to the high level of skill of blacksmiths of the Bukovyna region and became one of the factors in the formation of the modern school of regional blacksmithing. The style of these works is the embodiment of modern trends in the interpretation of metalwork, which combines the technical methods of traditional blacksmithing and innovative design solutions, and the compositions themselves proved that forged products can be not only functional, but also decorative, meaningful, and plastically expressive. Installed in squares and parks, they became a kind of permanent exhibits, an aesthetic accent of the urban environment of Chernivtsi, accustoming residents to unusually presented visual information.

Keywords: metal sculpture, blacksmithing, sculptural composition, ornament, Bukovyna, decorative arts, 21st century.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво кованої пластики має давню історію на теренах Буковини, а вироби є помітною частиною архітектурного середовища. У Чернівцях та селищах краю ще з другої половини XVIII ст. діяли ковальські майстерні, де виготовляли оригінальні твори, що були елементами міського пейзажу (огорожі, світильники, двері, поручі й інше). Однак, історія та сучасний стан ковальської справи регіону не відображені у публікаціях науковців. Не були предметом вивчення і щорічні ковальські фестивалі перших десятиліть XXI ст., відсутній мистецтвознавчий аналіз робіт, виконаних під час таких заходів, що й визначає актуальність теми статті.

Аналіз публікацій і досліджень. Історія художнього металу Буковини, як і участь майстрів у ковальських фестивалях першої чверті XXI ст., не представлена у наукових публікаціях, а бібліографія з цієї теми обмежена короткими згадками у виданнях, які торкаються загальних питань розвитку ковальського мистецтва в Україні. Серед них: праця С. Боньковської, в якій проаналізовані важливі етапи розвитку ремесла та різноманіття кованих виробів різних регіонів України [1], роботи Р. Шмагала [7], У. Шпільчак [8], І. Матоліч [5], що містять аналіз концепцій та методів, котрі лежать в основі художнього ковальства, підсумки вивчення нових тенденцій і течій в металопластиці. Окремі матеріали, присвячені проведенню ковальських фестивалів, з'являються у спеціалізованих періодичних виданнях [4; 6], в інтернет-джерелах та місцевій пресі [2; 3]. Тож відсутність ґрунтовного мистецтвознавчого дослідження специфіки проведення ковальських фестивалів у Чернівцях та їх впливу на формування сучасного вигляду міста потребує докладного висвітлення.

Мета статті – окреслити процеси становлення і розвитку ковальських фестивалів на Буковині, проаналізувати художні особливості кованих композицій, їх вплив на зміну урбаністичного середовища.

Завданням публікації є визначити, як подібні заходи допомагають активізації поступу ковальства у краї, виявити тематичне розмаїття та охарактеризувати стилістику виконання скульптурних творів.

Виклад основного матеріалу. Період відродження ковальської справи як різновиду декоративного мистецтва наприкінці XX – на початку XXI ст. створив «одну з найпотужніших культурно-мистецьких індустрій» України [1, 89]. Це проявилось, насамперед, в оздобленні сучасного архітектурного середовища різноманітними за призначенням кованими виробами та виникненні фестивального руху, що охопив практично усі регіони нашої держави. В основних фестивальних осередках, серед яких були Львів та Івано-Франківськ, такий вибух колективної творчості втілювався у «сотні видатних колективних творів, що стали окрасою вулиць, площ і парків українських міст» [1, 89].

Першою спробою об'єднати ковалів спільною мистецькою акцією в західноукраїнських областях став фестиваль «Галицька імпреза» (1996), що привернув увагу митців зі Львова, Івано-Франківська, Чернівців, Криму. У подальшому спроби розвинути і пропагувати це ремесло перебрав на себе міський фестиваль «Свято ковалів» в Івано-Франківську (2003–2020), який спричинився до створення об'єднання «Спілка майстрів ковальського мистецтва України» (2006). Зусилля цієї всеукраїнської організації спрямовані, зокрема, на покращення естетичного вигляду міст. Цього ж року ковальський фестиваль в Івано-Франківську набув статусу міжнародного. Це і подальші «Свята ковалів» як головне завдання визначили, що основним елементом дійства є виконання учасниками колективного ковальського твору для встановлення його у міському середовищі.

Згодом подібні фестивалі ковальства було започатковано і в Чернівцях. Тут вони проходять щорічно на початку жовтня, коли святкують «День міста». Як зазначив Р. Шмагало, «...тотожний за культурологічним

значенням фестиваль «Коло друзів» у Чернівцях вперше на буковинській землі створив умови для колективного демонстрування інтер'єрного ковальства місцевими та запрошеними майстрами» [7, 85]. Гарною традицією цих святкувань є виконання учасниками кованого дарунку місту. Дуже швидко захід виробив власну мистецьку концепцію та набрав статусу регіонального значення. До програм фестивалів було включено демонстрацію процесу кування з виготовленням спільної роботи, ярмарок кованих виробів, сувенірів, проведення майстер-класів з різних технік гарячого кування.

Учасниками першого з чернівецьких фестивалів (2006) стали представники ковальських майстерень «Гефест», «ПППМ», «Кришталева купіль» художники-ковалі Олег Жебчук, Віктор Цуркан, Андрій Хорт, Іван Колотило, Євген Олексій, Ігор Веренько та інші. Молодше покоління було представлене студентами Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. Василя Шкребляка під керівництвом Івана Задорожного. Поруч з буковинцями працювали й ковалі з Івано-Франківська на чолі з Михайлом Зарицьким та Сергієм Полуботком. Під кінець свята ковалі викували фрагмент бруківки з пам'ятним написом «Чернівці–2006», яка згодом була вмонтована у покриття вулиці на Центральній площі перед міською радою Чернівців [2, 100].

У 2008 р. у співпраці мерії Чернівців з буковинськими і запрошеними майстрами-ковалями з Івано-Франківська, Львова, Тернополя, Кам'янця-Подільського та інших міст України, в рамках III Всеукраїнського фестивалю ковальства, виконаний кований пам'ятник «Коло друзів», встановлений на вул. Головній, 124, у Чернівцях.

Ідея цієї декоративної скульптури була розроблена місцевим автором О. Жебчуком, а буковинські ковалі зголосилися виконати її та подарувати місту до його 600-річчя, що відзначалося 2008 р. Головний задум роботи полягав у тому, що кожен майстер, який не зможе взяти безпосередню участь у її створенні під час фестивалю, зможе згодом закріпити на ній виготовлені ним ковані елементи [4, 100].

Металева конструкція «Кола друзів» (висота роботи понад 4 м, діаметр кола близько 2 м) символізує єднання ковалів і виконана у вигляді великого обруча, горизонтально підвішеного на декоративних тягах, прикріплених до колони, що складається з трьох частин, які плавно переходять одна в

одну, утворюючи трубу-опору. Нижню частину її доповнено чотирма декоративними «лапками», які спираються на землю. Вгорі над обручем – завершення у вигляді чаші зі стилізованим полум'ям. Композиція виконана з чорного металу (сталі) методом гарячого кування, з використанням гноття деталей, з'єднання частин між собою за допомогою склепування та зварювання. Готовий виріб було пофарбовано, з подальшим патинуванням поверхні для підкреслення рельєфу і фактури деталей.

За задумом автора ідеї О. Жебчука, викувані учасниками фестивалю додаткові декоративні елементи кріпилися до «кола», доповнюючи загальну композицію, тож згодом своє місце там знайшли численні ковані елементи, виконані різними майстрами, а основну конструкцію було виготовлено у майстерні «Steel-3» А. Хорта. Таким чином, твір став спільною працею західноукраїнських ковалів. Ним було започатковано традицію виконання під час ковальських фестивалів масштабних мистецьких об'єктів для міського середовища Чернівців.

Прикметним явищем став фестиваль ковальського мистецтва «Музика в металі» 2009 р., який відбувся на вже традиційному місці – площі Пресвятої Діви Марії, неподалік від Турецького мосту в Чернівцях. Під час свята, до якого долучились понад 20 учасників з кузень Чернівців та інших регіонів Західної України, було виконано композицію «Ровер».

Ідея проєкту належала А. Хорту з майстерні «Steel-3» (с. Мамаївці, Кіцманський р-н), головному організатору і натхненнику буковинських майстрів ковальства. В цій же майстерні було виготовлено основну частину конструкції. До виконання долучились також інші відомі ковальські фірми регіону: «Кришталева купіль» (Чернівці), майстерня «Феролукс» (с. Великий Кучурів, Сторожинецький р-н), окремі деталі викували О. Жебчук та І. Веренько. Виготовлений за зразком велосипеда австрійської доби, зображеного на архівних фото з колекції Чернівецького краєзнавчого музею, твір вирізняється легкістю й ажурністю конструкції, водночас нагадуючи про історичне минуле міста. «Як правило, запам'ятовують найперші вироби та останні. Велосипед кувало більше народу, ніж інші скульптури. Ми міркували, що місто має старовинну архітектуру, тому доручено було б щось зробити «під старину». Було цікаво це організувати, враховуючи масштаби. Конструкцію і раму робили ми, а згодом його

кували понад десять майстрів», – пояснював А. Хорт.

Протягом наступного десятиліття фестивального руху буковинські митці виконали цілу низку творів кованої пластики для міського середовища. Ці композиції не тільки стали втіленням новітніх тенденцій у розвитку ковальства, а й мали символічний підтекст: «Місток закоханих» (2010), «Лавка закоханих» (2013), «Гойдалка» (2014) у Центральному парку відпочинку ім. Т. Г. Шевченка та інші.

Щороку організатори привносять у дійство щось нове. Чи не найцікавішою з робіт є встановлений на вул. Турецькій у Чернівцях «Ключ (Знак ЮНЕСКО, присвячений Чернівецькому національному університету)» (2011), виконаний під час V ковальського фестивалю.

Автором і організатором виконання скульптурної композиції, присвяченої університету, ансамбль споруд якого, зведений архітектором Й. Главкою в якості резиденції православних митрополитів Буковини і Далмації у 1864–1882 рр., 2011 р. був визнаний ЮНЕСКО світовою архітектурною спадщиною, виступив А. Хорт. Вертикальна конструкція знаку завершується вгорі силуетним зображенням брами резиденції, обабіч якої – криволінійні елементи, що нагадують орнаментальні мотиви сецесії, з написом по вертикалі «ЧЕРНІВЦІ». Складна композиція, яка включає в себе дрібні та масивні деталі, вирізняється вишуканістю ажурних контурів і відповідає стилістиці модерну, характерної для архітектури міста кінця XIX – початку XX ст. До виконання споруди-знаку долучилися буковинці О. Жебчук, Олександр Дідик-молодший, ковалі фірми «Кришталева купіль» Віталій Джос та Віталій Ткачук, Михайло Пелепко, підприємств «Стиль-люкс» і «Творча майстерня», А. Хорт та І. Веренько, викладач Іван Поп'юк та студенти Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка Олександр Ташук і Валентин Косянюк, майстри ковальського мистецтва Сергій Чайка (м. Надвірна), Василь Гудима (с. Товсте, Тернопільщина), Андрій та Богдан Вавринів (Тернопіль).

Протягом всіх років існування фестивалю ковалів у Чернівцях його постійними учасниками ставали художники-ковалі, студенти і випускники навчальних закладів краю (Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка, Чернівецького професійно-технічного училища залізничного

транспорту № 14, факультету декоративно-прикладного мистецтва Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича), майстри з різних регіонів України – Львівської, Івано-Франківської, Хмельницької, Закарпатської, Київської, Рівненської, Волинської та інших областей, які ділилися техніками виконання авторських робіт, демонстрували не тільки власні уміння, а й різноманітність творчих підходів до виготовлення кованих виробів.

Більшість з цих майстрів своєю творчою працею долучилися і до інших мистецьких форумів, симпозіумів та конкурсів ковальської майстерності в Україні (Івано-Франківськ, Львів, Київ, Чернівці, Донецьк, Луцьк, Рівне, с. Гомора на Закарпатті). Високий рівень підготовки українських фахівців з художнього кованого металу був визнаний і під час проведення спеціалізованих міжнародних симпозіумів у Чехії («Гефайстон»), Німеччині, Австрії («Феракулум»), Польщі, Бельгії, Італії, Нідерландах тощо, де їхні здобутки були відзначені призами й дипломами.

Аналізуючи ковальські твори учасників фестивалю, варто відзначити їхню пластичну виразність, що не суперечить утилітарності речей, сучасність дизайнерських пошуків, добірність використаних візерунків, в основі яких лежить орнаментальна система українського народного мистецтва, розмаїття й довершеність художньо-технічних прийомів.

Упродовж 2010-х рр. художниками-ковалями були виконані численні композиції: «Мольберт. Мапа Чернівецької області» (2015, встановлений на вул. Л. Українки), скульптури «Двірник» (2016, вул. О. Кобилянської), «Лелеченя» (2017, с. Ленківці Кіцманського району), декоративна решітка «Віденська сецесія» для мерії Чернівців (2018, Центральна площа). Згадані й інші твори змінили міське середовище Чернівців, зробили його більш естетичним, сучасним та своєрідним, завдяки промовистим деталям і змістовій складовій, завжди пов'язаним з історією міста і краю загалом, та впізнаваності стилістичного рішення, адже художники-ковалі, виконуючи окремі елементи роботи, прагнуть якнайширшого використання пластичних можливостей металу.

Наукова новизна полягає у визначенні впливу фестивалів у Чернівцях на розвиток ковальського мистецтва регіону та перетворення культурного простору міста, введенні до наукового обігу імен художників і назв творів.

Висновки. Подібні всеукраїнські та міжнародні конкурси і фестивалі мають непересічне значення для розвитку ковальського мистецтва Буковини й України. Різноманітні форми демонстрування ковальської вправності в системі періодичних практикумів, симпозіумів, обмін практичним досвідом під час майстер-класів і в процесі виконання спільної композиції, конкурси кованих виробів в кінці XX – на початку XXI ст. створили принципово новий етап спілкування майстрів, дали потужний поштовх розвитку ковальського мистецтва. Отже, є реальні підстави сподіватись на активізацію практичних і теоретичних пошуків у царині художнього металу Буковини, що поєднуватиме дбайливе зберігання народних традицій ковальства і опрацювання нових творчих ідей, прагнення до виконання виробів, які стилістично відповідатимуть сьогодишньому рівню розвитку прикладного мистецтва й дизайну та стануть оригінальною часткою архітектурного і природного середовища.

Література

1. Боньковська С. М. Ковальство на Україні (XIX – початок XX ст.). Київ : Наукова думка, 1991. 110 с.
2. Будна Н. Карета як у казці: [про майстра із Сторожинця В. Садику та його вироби]. *Молодий буковинець*. 2013. 12 верес. (№ 102). С. 18.
3. Будна Н. Ковалі подарували Чернівцям «Ровер друзів»: [міські ковалі у подарунок викували триметровий велосипед]. *Молодий буковинець*. 2009. 5–6 жовт. (№ 111). С. 1.
4. Жебчук О. М. Коло друзів. *Ковальська майстерня*, 2006. № 4 (6). С. 100.
5. Матоліч І. Я. Сучасна кована металопластика Івано-Франківська: дизайн та художні особливості. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2024. Вип. 15. С. 116–123.
6. Максименко В. На «Ровері друзів» до спільної мети. *Ковальська майстерня*. 2009. № 4 (16). С. 8–9.
7. Шмагало Р. Т. Художній метал України XX – поч. XXI ст. *Енциклопедія художнього металу*. Т. II. Львів : Апіріорі, 2015. Т. II. 276 с.
8. Шпільчак У. В. Новітні тенденції художнього ковальства початку XXI століття (на прикладі Івано-Франківська). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2011. Вип. 21–22. Ч. 1. С. 71–82.

References

1. Bonkovska, S. M. (1991). Blacksmithing in Ukraine (XIX – Early XX centuries). Kyiv [in Ukrainian].
2. Budna, N. (2013). Carriage as in a Fairy Tale: [On the Master from Storozhynets V. Kindergarten and Its Products]. *Molodyi bukovynets*, 12 September, 18 [in Ukrainian].
3. Budna, N. (2009). The Blacksmiths Presented the 'Rover of Friends' to the Residents of Chernivtsi: [The City Blacksmiths Forged a Three-Meter Bicycle as a Gift]. *Molodyi bukovynets*, 5–6 October, 1 [in Ukrainian].
4. Zhebchuk, O. (2006). Circle of Friends. *Kovalska maisternia*, 4 (6), 100 [in Ukrainian].
5. Matolich, I. (2024). Modern Forged Metalwork of Ivano-Frankivsk: Design and Artistic Features. *Visnyk Zakarpatskoi akademii mystetstv*, 15, 116–123 [in Ukrainian].
6. Maksymenko, V. (2009). On the 'Rover of Friends' to a Common Goal. *Kovalska maisternia*, 4 (16), 8–9 [in Ukrainian].
7. Shmahalo, R. (2015). Art Metal of Ukraine XX – Early 21st Century. *Entsyklopediia khudozhnoho metalu*, vol. II, Lviv [in Ukrainian].
8. Shpilchak, U. (2011). The Latest Trends in Artistic Blacksmithing of the Beginning of the 21st Century (on the example of Ivano-Frankivsk). *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*, 21–22(1), 71–82 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2025
Отримано після доопрацювання 13.06.2025
Прийнято до друку 23.06.2025

УДК 730[77]:7.036:(477.85):(430)
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339014

Цитування:

Цурика Д. В. Жіночі образи у творчому доробку скульптора Опанаса Шевчукевича. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 297–302.

Цурика Денис Володимирович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0005-2940-1320>
dme2123.dtsurika@dakkkim.edu.ua

Tsurika D. (2025). Women's Images in the Creative Work of Sculptor Opanas Shevchukévych. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 297–302 [in Ukrainian].

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ СКУЛЬПТОРА ОПАНАСА ШЕВЧУКЕВИЧА

Мета статті – дослідити, як у скульптурних творах Опанаса Шевчукевича репрезентований образ жінки, виявити стилістичні особливості таких зображень. **Методологічною основою** є застосування мистецтвознавчого аналізу, синтезу, методів узагальнення, класифікації та порівняння, що дало змогу проаналізувати гендерний аспект пластики О. Шевчукевича. Метод класифікації дав можливість визначити основні авторські концепції та елементи композицій, в яких провідною є тема жінки. **Наукова новизна** полягає в окресленні особливостей стилістики творів скульптора як самобутнього явища, що формувалось під впливом експресіонізму; комплексному аналізі поглядів художника на роль жінки в контексті розвитку соціуму в Європі й Україні першої половини ХХ ст.; введенні до наукового обігу нововиявлених робіт митця. **Висновки.** Вибір тематики творів, стилістичні характеристики, емоційна виразність пластики Опанаса Шевчукевича (1902–1972) свідчать про вплив на формування його особистості як української, так і німецької культури; доводять спорідненість суспільних і мистецьких концепцій України та Європи перших десятиліть ХХ ст. Жіночий образ цікавив митця протягом всього творчого шляху, а найбільш плідними для його розкриття були ранній період і час розквіту (1923–1947). У таких композиціях він показав значущість та багатогранність ролі жінки в суспільстві, водночас відобразивши мистецькими засобами життя тогочасного соціуму. Аналіз втілення феміністичних ідей у скульптурних роботах О. Шевчукевича дав змогу виявити теми, які цікавили пластика: жінка-творець, вчена, людина із соціально активною громадянською та феміністичною позицією (портрети Кете Гірш, Кете Кольвіц, Марії Маєр); жінка як символ соціальних та мистецьких поглядів епохи (зображення Ольги Кобилянської, Лесі Українки та Євгенії Ярошинської); жінка як уособлення кохання; образи Мадонни та матері; жриці життя). У стилістиці робіт художника помітні паралелі з європейськими течіями 1900–1936 рр., зокрема, експресіонізмом. Творчість О. Шевчукевича ще раз доводить, що розвиток українського мистецтва першої третини ХХ ст. відбувався у контексті загальноєвропейської культури.

Ключові слова: пластика, мистецтво Буковини, експресіонізм, Кете Кольвіц, Кете Гірш, ХХ ст.

Tsurika Denys, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Women's Images in the Creative Work of Sculptor Opanas Shevchukévych

The purpose of the article is to explore how the image of a woman is represented in the sculptural works of Opanas Shevchukévych and to identify the stylistic features of such representations. **The methodological basis** involves the application of art criticism analysis, synthesis, methods of generalisation, classification, and comparison, which allowed for an analysis of the gender aspect of O. Shevchukévych's plastic art. The classification method made it possible to determine the main authorial concepts and compositional elements, where the theme of woman is predominant. **The scientific novelty** lies in outlining the stylistic features of the sculptor's works as a unique phenomenon formed under the influence of expressionism; a comprehensive analysis of the artist's views on the role of women in the context of societal development in Europe and Ukraine in the first half of the 20th century; and the introduction of newly discovered works of the artist into scientific circulation. **Conclusions.** The choice of thematic focus, stylistic characteristics, and emotional expressiveness of Opanas Shevchukévych's (1902–1972) plastic art indicate the influence of both Ukrainian and German cultures (particularly expressionism) on the formation of his personality; they demonstrate the kinship of social and artistic concepts of Ukraine and Europe in the early decades of the 20th century. The image of women interested the artist throughout his creative path, with the most fruitful periods for its exploration being the early period and the time of flourishing (1923–1947). In such compositions, he highlighted the significance and multifaceted role of women in society, while also artistically reflecting the life of the contemporary social environment. The analysis of the implementation of feminist ideas in the sculptural works of O. Shevchukévych

revealed themes that interested the artist: the woman-creator, the scholar, a person with a socially active civic and feminist position (portraits of Käthe Hirsch, Käthe Kollwitz, Maria Mayer); the woman as a symbol of the social and artistic views of the era (depictions of Olha Kobylanska, Lesia Ukrainka, and Yevheniia Yaroshynska); the woman as an embodiment of love; images of the Madonna and mother; priestesses of life. The stylistics of the artist's works show noticeable parallels with European movements from 1900 to 1936, particularly expressionism. The creativity of O. Shevchukevych once again proves that the development of Ukrainian art in the first third of the 20th century occurred within the context of European culture.

Keywords: plastic, Ukrainian art, Bukovina, expressionism, Käthe Kollwitz, Käthe Hirsch.

Актуальність теми дослідження. Сучасну українську культуру визначає багато чинників, одним з них є вплив політики та соціальних стандартів доби. Наративи попередніх епох, відповідно до патріархальних устоїв, вкорінювали у свідомість через ідеологічні програми та художні образи. Деконструкція філософської надбудови минулого та формування нової системи цінностей спирається, зокрема, й на розширення знань про суспільне й мистецьке життя певного часу. Дослідження доробку окремих авторів першої половини ХХ ст. є актуальним з огляду на те, що у світі сьогодні стрімко руйнуються межі етнокультур і утворюється глобальний суспільний простір. Вивчення феміністичного аспекту пластики чернівецького скульптора, графіка та літератора Опанаса Шевчукевича не тільки підтверджує існування в Україні згаданого періоду художніх течій, характерних для європейської культури, а й допомагає зрозуміти соціальні витоки його творчості.

Оригінальні скульптури О. Шевчукевича зберігаються у Чернівецькому художньому музеї, Чернівецькому краєзнавчому музеї, Львівській національній картинній галереї імені Б. Г. Возницького і приватних колекціях. Значна частина творчої спадщини митця представлена тільки на фотографіях його робіт, які знаходяться у державних архівах (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України; Державний архів Чернівецької області) та приватних зібраннях, а також репродуковані у тематичних виданнях. Але зараз відома тільки мала кількість пластики Шевчукевича, тож введення до наукового обігу нововиявлених композицій цього художника не лише доповнює історію мистецтва України першої половини ХХ ст. прикладами мистецтва експресіонізму, а й демонструє втілення ідей соціальних змін у доробку окремого автора, світогляд якого сформувався під впливом загальноєвропейських процесів.

Аналіз досліджень і публікацій. Біографію та скульптурний спадок цього художника вивчала мистецтвознавиця Т. Дугаєва. Знайдені нею матеріали вона опублікувала в роботі «Скульптор, доктор медицини Опанас

Шевчукевич» [2]. Аналіз доробку художника здійснила І. Міщенко, яка вперше виокремила напрям експресіонізму в буковинському образотворчому мистецтві першої третини ХХ ст., вказавши як один з прикладів скульптурні твори О. Шевчукевича: «У роботах цього автора – підкреслена емоційність, навіть екзальтованість почуттів, яка споріднює його твори із середньовічним сприйняттям. Притаманний пластиці художника драматизм, що виявляється у загострено виразних, часто гротескових формах з використанням контррельєфів, дозволяє говорити про відчутний вплив на творчість О. Шевчукевича одного з представників німецького експресіонізму – Кете Кольвіц» [4, 119]. Спомини О. Шевчукевича про німецьку художницю, професорку Кете Кольвіц, опубліковано в статті Л. Дрофань [1]. Про буковинського скульптора повідомляє й «Історія українського мистецтва», видана у 1960-х рр. [5].

Сьогодні побачити більшість робіт Опанаса Євгеновича можна завдяки збереженню знімкам його пластики. Джерелами інформації про доробок Шевчукевича стали каталог скульптур, який уклала Т. Дугаєва [2], а також 50 фотографій з приватного зібрання (чорно-білі світлини, здебільшого розміром 14 на 9 см, які зробив сам автор у майстерні або будинку скульптора в період 1925–1972 рр.).

З урахуванням попередніх праць учених важливо більш детально дослідити стилістичні й концептуальні особливості пластики Шевчукевича, узагальнити його творчий спадок для подальшого аналізу.

Мета статті – дослідити, як у скульптурних роботах Опанаса Шевчукевича репрезентований образ жінки та погляди художника на феміністичний рух в контексті розвитку соціуму Європи й України у першій половині ХХ ст., виявити стилістичні особливості таких зображень, ввести до наукового обігу раніше невідомі твори митця та доповнити його біографію новими фактами.

Виклад основного матеріалу. Опанас Євгенович Шевчукевич (1902–1972) народився в с. Виженка (нині Вижицький р-н

Чернівецької обл.), закінчив Народну німецьку школу та гімназію. 1921 р. він вступив на юридичний факультет Чернівецького університету, але залишив його після року навчання і переїхав до Німеччини. У 1922–1931 рр. навчався у Берлінській вищій ветеринарній школі, далі – на медичних факультетах Берлінського та Фрайбурзького університетів, мав лікарську практику в Берліні. З 1932 р. О. Шевчукевич постійно жив у Чернівцях, де продовжував працювати лікарем, створювати скульптури та писати вірші й роздуми.

Захопився мистецтвом Опанас Шевчукевич ще в юності, багато читав і сам почав писати вірші – перша публікація його поезій у чернівецькому щомісячнику «Промінь» датована 1922 р. Загалом він написав понад 300 поезій, які увійшли до збірки «Зоряні потічки».

У літературі й мистецтві Шевчукевич бачив відображення соціальних змін, цікавився творчими пошуками того часу. Особливо захоплювала О. Шевчукевича постать талановитої буковинської письменниці Ольги Кобилянської, з якою він був особисто знайомий і листувався. У споминах за 1922 р. він писав: «Необхідно мушу згадати, що сьогодні був я перший раз у нашої письменниці п. Олі Кобилянської. Радилася мені писати простою невисокопарною мовою... Я почував себе в тім домі з якоюсь святістю» [2, 59]. Можна припустити, що вже тоді молодого митця зацікавив експресіоністичний напрям, адже, як вважає Г. Яструбецька: «Чернівецькі літератори засвоювали німецькомовну експресіоністичну практику, хоча не помічали зародків стилю в українському письменстві, зокрема у творчості О. Кобилянської та В. Стефаника» [6, 192].

Бажання дізнатися більше про західноєвропейську культуру й мистецтво стало причиною переїзду митця до Німеччини, де він вивчав медицину, а у вільний час читав, відвідував музеї та виставки. У 1923 р. Шевчукевич починає рисувати та робить серію графічних портретів знайомих («Рисунок ученої Кете Гірш» (1924, олівець). У 1925 р. у Фрайбурзі він створює перші скульптури – спочатку з пластилину, а згодом теракотові. Уже за кілька років, у 1927 р., як згадував сам Опанас Євгенович, про його творчість знатимуть у німецьких творчих колах: «Того ж року вперше виставлялися по різних художніх салонах мої скульптурні теракотні роботи з численними відгуками в місцевій пресі» [1, 33]. 1927 р. у Фрайбурзі відбулася перша

персональна виставка скульптора, в організації якої йому допомагала німецька художниця, професорка Кете Кольвіц. У наступні роки роботи митця експонувалися на колективних художніх виставках в різних містах Європи (Мангайм, Берлін, Відень, Прага та ін.). «У 1930 році відвідує скульптурний клас Берлінської академії мистецтв та слухає лекції з теорії мистецтва й рисунка в Берлінському університеті» [2, 8].

Активно долучившись до мистецького життя в Німеччині, Шевчукевич багато читав, вивчав класичні та сучасні течії західноєвропейського мистецтва, зокрема, античність, готику, кубізм, експресіонізм, футуризм. Митець мав дружні стосунки з діячами культури того часу: Ольгою Кобилянською, Кете Гірш, Кете Кольвіц, Георгом Кольбе, Гергартом Гауптманом, а вирішальний вплив на формування його системи цінностей та світогляд мали ідеї та художні методи експресіонізму. Це виявилось у тематиці творів та сформувало індивідуальну манеру скульптора.

Для дослідження з пластики О. Шевчукевича було виокремлено й проаналізовано 146 робіт, в яких митець звертається до створення жіночих образів. Скульптурні композиції було поділено за тематикою та часом виконання, що дало змогу зіставити їх з періодами творчості, дослідити розвиток ідей та стилістичних особливостей. Порівняння фотоматеріалу з каталогом скульптур дало можливість доповнити перелік творів назвами з підтвердженням датуванням. У результаті пошукової роботи було віднайдено кілька архівних фотографій скульптур Шевчукевича, не описаних у каталозі Т. Дугасвої або в інших публікаціях, наприклад, «Поцілунок жінок» (1926, теракота), «Мати з трьома дітьми» (1929, теракота), «Рисунок ученої Кете Гірш» (1924, олівець).

Результатом вивчення зібраних артефактів стала систематизація скульптурних композицій О. Шевчукевича, серед яких виділено основні варіанти створених ним жіночих образів:

1. жінка-творець, вчена, із соціально активною громадянською та феміністичною позицією (портрети Кете Гірш, Кете Кольвіц, Марії Маєр);

2. жінка як символ соціальних та мистецьких поглядів епохи (зображення Ольги Кобилянської, Лесі Українки та Євгенії Ярошинської);

3. жінка як уособлення кохання;

4. образи Мадонни та матері; жриці життя;

5. побутовий жіночий портрет, що втілює грані та емоції буття.

Розкриваючи зміст зазначених робіт художника, слід навести короткий опис сюжетних ліній, до яких звертається скульптор протягом усіх періодів своєї творчості.

Темою кількох своїх робіт раннього періоду (1923–1931) молодий митець обрав постать німецької вченої, мистецтвознавиці, феміністки К. Гірш, родина якої брала активну роль у жіночому русі Німеччини. Зокрема, це твори: «Рисунок ученої Кете Гірш» (1924, олівець), «Портрет ученої Кете Гірш» (1925, теракота), «Портрет ученої Кете Гірш» (1925, теракота), «Пам'ятник учених Кете Гірш» (1926, теракота, полива), «Голова ученої Кете Гірш» (1928, теракота). Ці скульптури підкреслюють ставлення автора до тогочасних передових європейських феміністичних поглядів, до особистостей, які пропагували емансипацію, відстоювали своє місце у всіх сферах життя суспільства. Феміністична організація „Bund Deutscher Frauenvereine“ («Федерація німецьких жіночих об'єднань») налічувала у 1920-х рр. понад 900 тисяч членкинь. Інші подібні спілки об'єднувались за конфесійним принципом, пропагуючи релігійні цінності. Звернення Опанаса Шевчукевича саме до образів вченої та феміністки свідчить про бачення митцем активної ролі жінки у розвитку соціума.

Серед ранніх скульптур О. Шевчукевича є робота «Портрет ученої Кете Гірш» (1925, теракота) – зображена на листівці, надрукованій у Чернівцях у 1930-х рр. в серії Künstlerkarte. На звороті картки вказано: «Ціна 20 левів. – Чистий дохід призначений на видання праць Опанаса Шевчукевича, нашого сучасного поета і художника плястики». Угорі ліворуч – чорнильна піктограма “*” та факсимільний підпис митця німецькою: Opanas Shewtschukewitsch.

Твір являє собою погруддя жінки з піднятим догори обличчям з примруженими очима, які підкреслюють зосередженість портретованої на власних роздумах. Автор вдало зображає риси обличчя, виділяє деталі, підкреслюючи опущені щоки, тонкі стиснуті губи, опуклі повіки. Робота створює враження людини з власною внутрішньою енергією, експресією, яку скульптор надзвичайно виразно передав у пластиці, акцентуючи увагу на жіночій особистості зображеної. Бюст К. Гірш виконаний зі знанням композиції академічної скульптури. Хоча це рання пластика Опанаса Шевчукевича, але вже

помітно, що він чудово відчуває рух, пропорції та вміє анатомічно точно відтворювати форму, пропонуючи цілком сучасне прочитання образу жінки початку ХХ ст.

У ранній період творчості О. Шевчукевич створив ще кілька скульптур із зображенням видатних сучасниць, з якими він був особисто знайомий: «Скульптурний портрет Кете Кольвіц» (1928, теракота), «Голова ученої Кете Кольвіц» (1928, теракота), «Письменниця Марія Маср» (1930, теракота), «Голова поетеси Р. А.» (1932, теракота). Зазначимо: професорка К. Кольвіц – перша жінка, художниця, графік і скульптор у Пруській академії мистецтв, мала активну громадянську позицію, а Марія Маср була лауреатом Нобелівської премії з фізики. У пластиці митця відчутна внутрішня сила цих постатей, передана через динаміку ліній, а виразно окреслені риси обличчя акцентують увагу на особистості зображених.

У час розквіту (1932–1947) та в пізньому (1948–1972) періодах своєї творчості, проживаючи в Чернівцях, О. Шевчукевич створює низку образів талановитих і громадські активних українських літераторок. Так, О. Кобилянська – письменниця-модерністка й феміністка Буковини; Л. Українка – письменниця, активна діячка українського жіночого руху; Є. Ярошинська – феміністична письменниця, етнографиня та громадська діячка Буковини, представлені в роботах: «Голова Ольги Кобилянської» (1940, теракота), «Бюст Ольги Кобилянської» (1962, гіпс), «Бюст письменниці О. Кобилянської» (1962, гіпс), «Портрет Ольги Кобилянської в хустці» (1963, гіпс), рельєф «Ольга Кобилянська та Леся Українка» (1963, гіпс), «Портрет Ольги Кобилянської в капелюшку» (1967, гіпс), «Погруддя письменниці Євгенії Ярошинської» (1960, гіпс). Разом з тим, повернення Шевчукевича у пізній період творчості до образів прогресивних жінок, які відстоюють свої права в суспільстві, показує не тільки тяглість його мистецького бачення, але й наголошує на доречності змін у культурі тогочасної України.

Поділяючи феміністичні переконання, Шевчукевич обирає тему кохання та розкриває її, звертаючись у композиціях до образу жіночої пари: «Обійми жінок» (1926, теракота), «Обійми» (1926, теракота), «Поцілунок жінок» (1926, теракота), «Дві жінки» (1950, теракота). У цих творах автор розробляє власні засоби відтворення реальності в межах експресіоністичного напрямку: виразність емоцій він передає через динаміку руху, злегка витягнуті вигнуті фігури

та підняті догори очі підкреслюють спрямування композиції вгору, злиття постатей та одягу надає роботам цілісності.

Тему любові жінки й чоловіка відтворює композиція «Освідчення» (1927, теракота), у якій дівчина з розпущеним волоссям та схрещеними на животі руками дивиться згори вниз на юнака, який стоїть навколішки, обхопивши її руками. Закохані дивляться одне на одного та об'єднуються внизу спідницею жінки і одягом чоловіка, що зливаються у вихорі ліній, перетворюючись на стовбур дерева. Умовно передана пластика рук юнака, які з'єднуються в коло, ніби обплітаючи постать коханої. У роботі відчувається внутрішня напруга й динаміка, а композиційна будова підкреслює велич жінки як праматері, Оранти, наголошує на силі любові для створення нового життя.

Підкреслено шанобливе ставлення О. Шевчукевича до жінки помітне в скульптурі «Жриця» (1927, теракота, полива), в якій пророчиця з розпущеним чорним волоссям, що розтікається по її плечах, одягнена в накидку, котра хвилями спадає до землі. Зображена художником постать стає органічною частиною природи, а спрямований до неба погляд підкреслює, що жінка тут виступає як провідник енергії між землею та космосом. Жриця тримає в руках ритуальний хліб з вінком – символ сонця та родючості.

Композиція «Мадонна» (1927, теракота, полива) є втіленням уявлення автора про Всесвіт: одягнена в українську сорочку дівчина з немовлям, що спить у неї на руках, складками одягу майже зливається з хвилями океану, з якого на неї дивляться обличчя юнаків. Сама Мадонна своєю постаттю, рухом і поглядом спрямована до неба. Ця надзвичайно експресивна робота за авторським задумом символізує об'єднання чоловічої та жіночої енергії, рух до зірок і сонця для народження мрії майбутнього життя, підтверджуючи, що «Експресіонізм є в суті рід пантеїзму почуття.» [3, 108].

У композиції «Сім'я в молитві» (1932, теракота, полива) постаті зображені у вигляді слов'янського ідола, верхній ярус якого відведений праматері. Шевчукевич неодноразово звертається до образу матері в таких роботах, як: «Мадонна на кулях» (1929, теракота), «Мати з трьома дітьми» (1929, теракота), «Поцілунок матері» (1930, теракота), «Ой люлі, люлі...» (1932, теракота), «Мати з дитиною» (1937, теракота), «Мати з близнятами» (1948, теракота). Вказані твори сповнені внутрішнього життя: вираз обличчя,

спрямування поглядів, рух і обійми, в яких постатті зливаються в єдине ціле, – чуттєво передають переживання як матері, так і дитини. Плавність ліній та умовність рис готично витягнутих фігур створюють узагальнені образи, а спрощення або відсутність дрібних елементів акцентують увагу на основній ідеї автора: цінності любові та життя.

У всі періоди свого шляху Опанас Шевчукевич звертається до зображення жінки у повсякденних турботах і переживаннях, створює різні за характером портрети, розкриває грані буття та запрошує глядача до співавторства у роздумах про долю людини. Митець показує емоційність відображеної миті, а назви робіт демонструють глибину авторського бачення: «Горда жінка» (1928, теракота), «Несміливість» (1928, теракота), «Задумана» (1929, теракота), «Бідна жінка» (1930, теракота), «Портрет єврейської бабусі» (1933, теракота), «Голова старої. Творча сила» (1948, теракота), «Голова польської емігрантки Басі» (1943, теракота). Вибір тематики творів та виразність стилістичних прийомів розкривають різні етапи життя жінки від становлення особистості й материнства до останніх років (ідея Memento mori, характерна для Середньовіччя та експресіонізму) або перетворюють її на символ небесної енергії.

Наукова новизна статті полягає в окресленні художніх особливостей пластики Шевчукевича як самобутнього явища, що формувалось під впливом експресіонізму; введенні до наукового обігу нововиявлених робіт митця; у дослідженні феміністичної та соціальної тематики в мистецтві України першої половини ХХ ст., яка актуальна й для сучасного глобального світу.

Висновки. Жіночий образ цікавив Опанаса Шевчукевича протягом всього творчого шляху, а найбільш плідними для його розкриття були ранній період і час розквіту (1923–1947). У таких композиціях він показав значущість та багатогранність ролі жінки в суспільстві, водночас відобразивши мистецькими засобами життя тогочасного соціуму. Аналіз втілення феміністичних ідей у скульптурних роботах Шевчукевича дав змогу виявити теми, які цікавили митця, визначити особливості та трансформацію у часі його авторського стилю; здійснити порівняння періодів творчості та навести паралелі з розвитком європейських художніх течій 1900–1936 рр. Знання про художній спадок О. Шевчукевича доповнить історію українського мистецтва ХХ ст., дасть змогу

усвідомити його розвиток у контексті європейського мистецтва, зокрема експресіонізму, підкресивши спорідненість соціальних концепцій та культурного простору України і Європи.

Література

1. Дрофань Л. Опанас Шевчукевич – знаний і незнаний буковинський митець. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2013. № 9. С. 23–50.
2. Дугаєва Т. І. Скульптор, доктор медицини Опанас Шевчукевич. Чернівці: Зелена Буковина, 2002. 87 с.
3. Кутепів Р. Нові течії в малярстві. Харків: Література і мистецтво, 1931. 202 с.
4. Міщенко І. Риси експресіонізму в доробку буковинських художників першої половини ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. Ч. 4 (36). С. 115–129.
5. Островський Г. С. Мистецтво західних областей України та Північної Буковини 1917–1941 років. Історія українського мистецтва: у 6 т. / Головна редакція української енциклопедії АН України. Київ: УРЕ, 1967. Т. 5: Мистецтво 1917–1941 років. С. 391–416.
6. Яструбецька Г. Експресіонізм в історико-літературному просторі України 20-х років ХХ століття (на прикладі творчості М. Бажана, М. Куліша, О. Турянського). *Волинська філологічна: текст і контекст*. 2015. Вип. 19. С. 325–341.
7. Clay J. From impressionism to modern art. New Jersey: Published by Chartwell Books Inc, 1978. 320 p.

References

1. Drofán, L. (2013). Opanas Shevchukévych – Known and Unknown Bukovinian Artist. *Contemporary Issues of Research, Restoration and Preservation of Cultural Heritage*, 9, 23–50 [in Ukrainian].
2. Duhaieva, T. (2002). Sculptor, Doctor of Medicine Opanas Shevchukévych. Chernivtsi [in Ukrainian].
3. Kutepiv, R. (1931). New Trends in Painting. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Mishchenko, I. (2011). Features of Expressionism in the Works of Bukovinian Artists of the First Half of the 20th Century. *Art History Studies*, 4 (36), 115–129 [in Ukrainian].
5. Ostrovskyi, H. (1967). The Art of the Western Regions of Ukraine and Northern Bukovina 1917–1941. *History of Ukrainian Art: in 6 vol. Vol. 5: Art 1917–1941*, 391–416 [in Ukrainian].
6. Yastrubetska, H. (2015). Expressionism in the Historical and Literary Space of Ukraine in the 1920s (based on the works of M. Bazhan, M. Kulish, O. Turianskyi). *Volyn Philological: Text and Context*, 19, 325–341 [in Ukrainian].
7. Clay, J. (1978). From Impressionism to Modern Art. New Jersey [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 11.06.2025
Прийнято до друку 18.06.2025

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 793.3:128

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339016

Цитування:

Волчукова В. М., Тіщенко О. М., Катречко Л. М. Екзистенційна парадигма «філософії життя» в хореографічних творах сучасних балетмейстерів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 303–308.

Volchukova V., Tishchenko O., Katrechko L. (2025). Existential Paradigm of the 'Philosophy of Life' in Choreographic Works of Contemporary Choreographers. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 303–308 [in Ukrainian].

Волчукова Вікторія Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії
Харківського національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди
<https://orcid.org/0000-0002-8645-573X>
vika20.08.74@gmail.com

Тіщенко Олена Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хореографії
Харківського національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди
<https://orcid.org/0000-0003-3860-4240>
lenchik721215@gmail.com

Катречко Лія Максимівна,
магістранта Харківського
національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди
<https://orcid.org/0009-0008-5238-2721>
liyashtrudel14@gmail.com

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ПАРАДИГМА «ФІЛОСОФІЇ ЖИТТЯ» В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ СУЧАСНИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ

Мета роботи – виявити та теоретично обґрунтувати особливості екзистенційної парадигми «філософії життя» в хореографічних творах сучасних балетмейстерів постмодерністів і неокласиків. **Методологія дослідження** ґрунтується на ціннісному та системному підходах, застосовано метод індукції та дедукції, інформаційний метод, аналітичний метод, метод термінологічного аналізу, що дало змогу комплексно розглянути специфіку означеної проблематики й отримати певні результати дослідження. **Наукова новизна** полягає в теоретичному осмисленні екзистенційної парадигми «філософії життя» в хореографічних творах сучасних західно-європейських та українських балетмейстерів постмодерністів і неокласиків: Піни Бауш у хореографічних виставах «Café Müller», «Der Fensterputzer», Акрама Хан у хореографічних виставах «Desh», «Vertical Road», Вільяма Форсайта у хореографічній композиції «The Second Detail», Лії Катречко у хореографічній сюїті «Дерево життя», Алівіна Ейлі у хореографічній композиції «Tree of Life», Іржі Кіліана у хореографічній композиції «Танець життя». Тема «філософії життя», як провідна ідеологія екзистенціалізму, яка втілена в хореографічних творах сучасних балетмейстерів постмодерністів, є надзвичайно важливою для розуміння місця людини в сучасному світі, пошуків сенсу в житті, пристосування до постійних змін і трансформацій. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що в центрі екзистенціалізму лежить особистість, її свобода, вибір та індивідуальна відповідальність; акцентується увага на абсурдності життя, невизначеності людського існування та необхідності людини шукати сенс у власних вчинках, не спираючись на соціальні норми. Розглянуто хореографічні твори сучасних балетмейстерів постмодерністів, в яких вони звертаються до тем буття, свідомості та пошуку сенсу людського життя, які втілені за допомогою танцювальної лексики стилів контемпорарі, модерн та хореографічних образів. Вони не тільки використовують традиційні теми, а й досліджують, як через тілесний рух можна висловити глибокі філософські ідеї. Одним із ключових принципів екзистенціалізму є свобода вибору. Людина, згідно з цим напрямом, має абсолютну свободу у своїх вчинках, але ця свобода приносить із собою і відповідальність за моральний вибір.

Ключові слова: екзистенційна парадигма, екзистенціалізм, філософія життя, хореографічні твори, балетмейстери постмодерністи, хореографічна сюїта, хореографічна вистава.

© Волчукова В. М., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Тіщенко О. М., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Катречко Л. М., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Volchukova Viktoriia, PhD in Art History, Associate Professor at the Department of Choreography, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University; **Tishchenko Olena**, PhD in Pedagogy, Assistant Professor at the Department of Choreography, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University; **Katrechko Liya**, Applicant for the Second (Master's) Level of Higher Education, Department of Choreography, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

Existential Paradigm of the 'Philosophy of Life' in Choreographic Works of Contemporary Choreographers

The purpose of this study is to identify and theoretically substantiate the characteristics of the existential paradigm of the 'philosophy of life' in the choreographic works of contemporary postmodern and neoclassical choreographers. **Methodology.** The research is based on value-oriented and systemic approaches. The methods of induction and deduction, informational analysis, analytical method, and terminological analysis are applied, enabling a comprehensive examination of the specified issue and producing specific research results. **The scientific novelty** lies in the theoretical comprehension of the existential paradigm of the 'philosophy of life' in the choreographic works of contemporary Western European and Ukrainian choreographers representing postmodernism and neoclassicism. The study explores choreographic productions by Pina Bausch (*Café Müller*, *Der Fensterputzer*), Akram Khan (*Desh*, *Vertical Road*), William Forsythe (*The Second Detail*), Liya Katrechko (*Tree of Life*), Alvin Ailey (*Tree of Life*), and Jiří Kylián (*Dance of Life*). The concept of the 'philosophy of life', a central ideology of existentialism, as embodied in these works, is crucial for understanding the individual's place in the modern world, the quest for meaning in life, and adaptation to constant change and transformation. **Conclusions.** The study concludes that existentialism centres around the individual—their freedom, choice, and personal responsibility. Attention is drawn to the absurdity of life, the uncertainty of human existence, and the necessity of seeking meaning through one's own actions without reliance on social norms. The examined choreographic works by postmodern choreographers address existential themes of being, consciousness, and the search for life's meaning through the vocabulary of contemporary and modern dance and symbolic movement language. These choreographers not only incorporate traditional themes but also investigate how embodied movement can express profound philosophical ideas. One of the core principles of existentialism is freedom of choice. According to this doctrine, a person possesses absolute freedom in their actions, yet this freedom inherently entails responsibility for moral decisions.

Keywords: existential paradigm, existentialism, philosophy of life, choreographic works, postmodern choreographers, choreographic suite, choreographic performance.

Актуальність теми дослідження. У центрі екзистенціалізму, як філософського напрямку ХХ століття, лежить особистість, її свобода, вибір та індивідуальна відповідальність. Цей філософський підхід акцентує увагу на абсурдності життя, невизначеності людського існування та необхідності людини шукати сенс у власних вчинках, не спираючись на зовнішні структури, як соціальні норми чи релігійні догми. Екзистенціалізм залишає людину наодинці з її вибором, водночас наголошуючи на її здатності творити власне життя. Актуальність екзистенціалізму в наш час визначається через проблеми пошуку сенсу життя у швидко змінному світі.

Таким чином, тема «філософії життя», як провідна ідеологія екзистенціалізму, яка втілена сучасними балетмейстерами постмодерністами та неокласиками в їх хореографічних постановках, є не тільки актуальною, але й надзвичайно важливою для розуміння місця людини в світі. Ідеї, що стосуються пошуків сенсу в житті, постійних змін і трансформацій, активно відображаються і в сучасному хореографічному мистецтві.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз філософської, культурологічної, мистецтвознавчої літератури, відеоджерел з теми наукової статті показав, що сенс «філософії життя» в екзистенціалізмі

розглянуто в працях В. Касьяна, А. Камю, Ж. Сартра, М. Хайдеггера. Філософські проблеми людини та її меж досліджуються в працях Н. Хамітова, Л. Гармаш, С. Крилової. У сучасному танці тема екзистенціалізму та «філософії життя» розглянута балетмейстерами П. Бауш, А. Хан, В. Форсайтом, Р. Поклітару, Б. Ейфманом, К. Томільченко, О. Шабаліною, які використовують хореографічну лексику як засіб вираження глибоких філософських ідей. Особливості створення та постановки сучасних хореографічних творів, вибір актуальних ідей, сучасних тем розглянуто в працях О. Енської, А. Максименко, І. Ткаченко, О. Лиманської.

Мета дослідження — виявити та теоретично обґрунтувати особливості екзистенційної парадигми «філософії життя» в хореографічних творах сучасних балетмейстерів постмодерністів і неокласиків.

Виклад основного матеріалу. Тема «філософії життя» є провідною в екзистенціалізмі, що стосується нашого розуміння буття, особистості в просторі і часі, а також сенсу людського існування. Вона особливо актуальна для художньо-творчої діяльності сучасних балетмейстерів, які звертаються до тем буття, свідомості та пошуку сенсу людського життя через

танцювальну лексику та хореографічні образи. Вони не тільки використовують традиційні теми, а й досліджують, як через тілесний рух можна висловити глибокі філософські ідеї. Одним із ключових принципів екзистенціалізму є свобода вибору. Людина, згідно з цим напрямом, має абсолютну свободу у своїх вчинках, але ця свобода приносить із собою і гнітючу відповідальність за вибір. Світ, який не дає готових відповідей, змушує індивіда шукати своє місце у ньому через самовираження та вибір. Іншим важливим принципом є абсурдність життя.

Альбер Камю писав, що «життя не має вродженого сенсу, і людина змушена створювати його через свої вчинки» [11, с. 38]. Це абсурдне сприйняття буття знаходить відображення в танці через рухи, які інколи здаються хаотичними, але вони в той же час передають всю глибину внутрішнього конфлікту і пошуку сенсу. Індивідуальність також є важливим аспектом екзистенціалізму. Кожна людина є унікальною, і її шлях є лише її власним. Важливою є взаємодія людини з іншими, пошук своєї суті через відносини та взаємодію з іншими індивідами.

У сучасному танці тема екзистенціалізму та «філософії життя» активно досліджується багатьма балетмейстерами, які використовують рух як засіб вираження глибоких філософських ідей. Піна Бауш у хореографічній виставі *Café Müller* розкриває тему відчуження, ізоляції та безнадії, що відображає екзистенціалістські ідеї про порожнечу та абсурдність існування. Її танцівники, здається, постійно намагаються знайти зв'язок, але їхні рухи та взаємодії лише підкреслюють відчуття безвиході та неможливості порозумітися [4].

Акрама Хан у хореографічній виставі *Desh* досліджує внутрішній конфлікт і пошук сенсу через рухи, що поєднують традиційний танець з сучасними елементами. Він звертається до теми культурної ідентичності та глобалізації, ставлячи питання, як людина може знайти своє місце в світі, який постійно змінюється [8].

Іншим прикладом є робота Вільяма Форсайта *The Second Detail*, де складні фізичні рухи танцівників відображають боротьбу між свободою та необхідністю порядку, підкреслюючи важливість вибору і самоідентифікації в екзистенціалістському контексті [5].

Як зазначає Л. Ковальчук, нідерландський балетмейстер І. Кіліан, демонструє у своїй постановці відносини людини з іншими

людьми, із самим собою, з навколишнім світом. Його хореографічний твір «Танець життя» приводить на край землі, що спускається в море: кілька пар залучені у вир нескінченного руху, чоловіки і жінки, чіпляючись один за одного серед хвиль, що коливаються на них по невблаганній волі життя, не розтирають навряд чи рятівних судомних обіймів. У центрі, крупним планом, – «червона» пара (жінка одягнена в червону сукню), рух цих двох ще не став стрімким, але пози та обмін поглядами наповнені наростаючої пристрасті – ще мить, і вихор закрутить їх, і спричинить море, і не дасть затриматися на краю суші. Ліворуч – жінка в білому, «без пари», але, здається, і без поганих передчуттів, тягнеться до квітки і не уявляє, як це, палаючи вогнем, розгойдуватися на хвилях бурхливого моря. Праворуч – скорботна постать жінки в чорному, для якої вогонь уже згас і все ближче підступають найнепереборніші і темніші хвили [3].

У символістській хореографії сучасного хореографічного твору «Танець життя» Іржі Кіліана існує прагнення передати частоту людського дихання, регульовану любов'ю (тобто життям) під пильним поглядом смерті [3].

Ці твори балетмейстерів є прикладами того, як через танець можна досліджувати екзистенціалістські ідеї про свободу, вибір і внутрішню боротьбу, що відображаються через рухи і передають складні людські переживання.

Хореографічна сюїта «Дерево життя», яка поставлена балетмейстером Лією Катречко, складається з трьох частин, в якій бере участь 10 танцівників. Кожна частина відображає один з етапів життєвого циклу людини: від народження і розвитку до старіння та відновлення.

У слов'янській традиції «Дерево життя» символізує світобудову та вічний коловорот життя. Це не просто рослина, а цілий космічний образ, що поєднує три рівні існування: коріння- підземний світ і предки, стовбур- земний світ людей, а крона-небесну сферу богів та майбутнього. Образ Дерева життя тісно пов'язаний із календарними та обрядовими традиціями. Воно відігравало важливу роль у весільних ритуалах, де прикрашене дерево символізувало новий життєвий цикл молодят. У поховальних обрядах висаджували дерева, що означало перехід душі в інший світ, але не її зникнення, а переродження [1].

Структура та зміст хореографічної сюїти «Дерево життя» Лії Катречко побудовані таким чином, що кожна частина чітко передає певні філософські і емоційні ідеї, що виводяться через хореографічні образи, рухи і взаємодії між танцівниками. За основу була взята сучасна альтернативна інструментальна музика, автором якої є американська музична компанія Пола Дінлетіра й Керола Совінські під назвою «Audiomachine».

Перша частина: Створення життя – образ дерева і листя. (муз. A Hidden Past Audiomachine & Harry Lightfoot). У першій частині хореографічної сюїти символічно зображено народження і початок життєвого шляху. Танцівники, порівнюючи себе з листям, яке зривається з дерева і розлітається в різні напрямки, символізують не тільки початок життєвого шляху, але й стихійність, хаотичність, притаманні будь-якому початку. Ця частина має легкий та непередбачуваний характер, і хореографічні рухи підкреслюють не тільки м'якість і вразливість життя на самому початку, але й велику свободу вибору, що дається кожній людині. Танцівники рухаються в просторі вільно, не маючи чітко визначеного напрямку, що символізує непередбачуваність і випадковість того, куди веде життя. На початку картини глядач зможе побачити малюнок у вигляді кола, поділеного на 3 рівні, який буде постійно рухатися в бік. Він символізує безкінечність, неперервність в часі, а рівні демонструють побудову того самого дерева: нижній рівень - коріння, середній - основа, кора, високий - крона та листя. Основна хореографічна лексика, яка була використана в постановці: перекати, партерні стрибки та окремі рухи руками, які символізують намагання наблизитися до світла.

Друга частина: Від народження до старості – етапи життя людини (муз. Luminescence from the Audiomachine). Центральна частина сюїти зображує розвиток людини, її шлях від народження до похилого віку. Рухи в цій частині стають більш виразними і чіткими, а основними елементами стають звичайні побутові рухи, які ми використовуємо в житті: кроки ногами, дитячий біг. Початок показує народження дитини, її перші кроки, обережні рухи, що демонструють взаємодію з навколишнім світом.

Далі, на етапі дорослішання і навчання, рухи стають більш активними і рішучими, а елементи набувають бешкетного характеру. Вони виражають самостійність, пізнання світу,

спроби знайти своє місце в житті. Балетмейстер використовує тут багато великих стрибків-перекидних, кабріолів. Не менш значущою виступає постійна взаємодія танцюристів, безліч різноманітних партнерингових підтримок, які характеризують опору та долання проблем пліч о пліч. Тут, також, можна побачити перші емоційні зв'язки, створення родини, народження нових поколінь.

Танцівники, які зображують цю частину, рухаються скоординовано і злагоджено, підкреслюючи важливість взаємодії між людьми, соціальні зв'язки, батьківську підтримку. Всі ці аспекти через хореографічну мову набувають додаткової глибини, розкриваючи, як час швидко плине і як ми, проходячи через різні етапи життя, стаємо частиною чогось більшого. Третя частина: Старість і перетворення — відновлення через смерть (муз. Cross the Line from Audiomachine)

У третій частині, що є кульмінацією сюїти, показано старість і перехід до нового етапу існування. Танцівники, які зображують людей, що наближаються до старості, виконують уповільнені, важкі рухи, що символізують старіння і фізичні зміни. Втім, цей етап не є кінцем: він трансформується в образ відновлення через переродження, де старі люди перетворюються на частки, які вросли в землю, утворюючи нове дерево.

Хореографія в цій частині показує відновлення, життя, що триває в новій формі, тому доречними елементами стали партерні рухи в просторі, перемішані та зламані рухи кінцівками, які показують переродження людини з одного стану в новий. Люди стають частинами природи, дерева, від яких нове життя проростає в інший цикл. Тут, через чіткі, органічні рухи, підкреслюється зв'язок людини з природою, циклічність життя і необхідність перехідних моментів для відновлення життєвих сил. Розташування набуває хаотичний характер- всі малюнки стають заплутані, то це змійка, яка переходить в так званий калейдоскоп, то це прямі лінії, в яких рухи виконуються хвилюю. Символіка старості як частини природного циклу наголошує на постійній взаємодії людини з навколишнім світом, де кожна смерть є лише початком нового процесу.

Структура сюїти є логічно послідовною. Кожна частина плавно переходить у наступну, утворюючи єдину хореографічну композицію. Перші легкі рухи в першій частині природно змінюються на більш чіткі та активні в другій, а потім, у третій частині, вони набувають

спокійного, філософського характеру. Ця послідовність відображає важливу ідею циклічності життя, переходу від одного етапу до іншого. Важливою є також роль хореографічного стилю – вільні, динамічні рухи, властиві стилю contemporary, дозволяють максимально відобразити внутрішні переживання персонажів на кожному етапі їхнього життя, гнучко та органічно переходити від одного образу до іншого.

Найбільш схожою за концепцією є Vertical Road Акрама Хана. Вона теж досліджує ідею життєвого циклу, змін і єдності всього сущого. У ній, так само, є відчуття постійного руху, народження, розквіту і повернення до джерела, що символізує нескінченний круговорот життя. *Вертикальна дорога* досліджує земну природу людства, ритуали та наслідки наших дій. Ця захоплююча робота перетворюється на медитацію про подорож від гравітації до благодаті [10]. Завдяки спеціально замовленій партитурі композитора Нітіна Соуні, який довго співпрацював, Хан надихається суфійською традицією та перським поетом і філософом Румі.

Дерево життя як символ зустрічається в сучасній хореографії у різних інтерпретаціях. Одна з найбільш відомих робіт на цю тему – «Tree of Life» американського хореографа Алівіна Ейлі. Його постановка розкриває циклічність життя, боротьбу і духовне відродження через пластику та динаміку рухів.

Піна Бауш також працювала з темою життя і смерті, зв'язку людини з природою. Її вистава *Der Fensterputzer* («Мийник вікон» 1997р.) має схожу філософію: рухи танцівників передають безперервність змін, плин часу та пошук гармонії у цьому процесі. У творі показана гора купи червоних квітів, піднята на двадцять футів у повітря. Він забезпечує чудовий винахідливий, кумедний і зворушливий пейзаж, коли танцюристи катаються по ньому на лижах, вибирають змії з-поміж пелюсток і дивовижно безтурботно підкидають квіти в повітря. Час від часу на сцені з'являється титульний мийник вікон, безтурботно займаючись миттям вікон багатопверхівок Гонконгу. Під ним море людей відтворює моменти життя, шукаючи способів догодити собі чи іншим і відчайдушно намагаючись відтворити ті моменти екстазу й близькості, які визначають нас [12].

Висновки.

1. У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що в центрі екзистенціалізму

лежить особистість, її свобода, вибір та індивідуальна відповідальність; акцентується увага на абсурдності життя, невизначеності людського існування та необхідності людини шукати сенс у власних вчинках, не спираючись на соціальні норми.

2. Проаналізовано екзистенційну парадигму «філософії життя» в хореографічних творах сучасних західно-європейських балетмейстерів постмодерністів і неокласиків, а саме: хореографічні вистави Café Müller, Der Fensterputzer Піни Бауш, хореографічні вистави Desh, Vertical Road Акрама Хан, хореографічну композицію Вільяма Форсайта The Second Detail, хореографічну композицію Tree of Life Алівіна Ейлі, хореографічну композицію «Танець життя» Іржі Кіліана. У цих творах балетмейстери звертаються до тем буття, свідомості та пошуку сенсу людського життя через танцювальну лексику та хореографічні образи. Вони не тільки використовують традиційні теми, а й досліджують, як через тілесний рух можна висловити глибокі філософські ідеї. Одним із ключових принципів екзистенціалізму є свобода вибору. Людина, згідно з цим напрямом, має абсолютну свободу у своїх вчинках, але ця свобода приносить із собою і відповідальність за моральний вибір.

3. Хореографічна сюїта сучасного українського балетмейстера Лії Катречко «Дерево життя» є відображенням оригінальної хореографічної лексики, побудованої на стилі сучасного танцю contemporary, а також є глибоким філософським дослідженням життєвого циклу людини, її взаємодії з навколишнім світом і природою. Структура і зміст цієї роботи органічно переплітаються, утворюючи потужний емоційний і символічний ефект, що дозволяє глядачеві задуматися над важливими питаннями «філософії життя», а саме життя і смерті, народження і відновлення.

Література

1. Дерево життя-сакральний символ українського народу. URL: <https://spadok.org.ua/na-rodni-symvol/derevo-zhyttya-sakralnyy-symvol-ukrayinskogo-narodu> (дата звернення: 04.05.2025).

2. Касьян В.І. Філософія: відповіді на питання екзаменаційних білетів: курс лекцій. Київ : Знання, 2008. 347 с.

3. Ковальчук Л. В Київ вперше привезли «чорно-білі балети» Іржі Кіліана. URL: <https://bab-el.ua/texts/26127-u-kijiv-vpershe-privezli-chorno-bili-baleti-irzhi-kiliana-na-prem-yeri-odnu-z-roley-zigrala>

pribiralnicya-z-nashoji-redakciji-a-zal-jiy-pleskav-os-yak-ce-bulo (дата звернення: 04.05.2025).

4. Піна Бауш «Кафе Мюллер». URL: <https://youtu.be/CKexLEyTq5s?si=Ftqsu7PG5viOp1ll> (дата звернення: 04.05.2025).

5. Погребняк М. М. Творчий метод і неокласичний танець У. Форсайта. *Humanities Science current issues*. 2020. № 32. Т. 2. С. 17–22.

6. Хамітов Н.; Гармаш Л.; Крилова С. Історія філософії: проблема людини та її меж. Вступ до філософської антропології як метаантропології. Київ : КНТ, 2015. 228 с.

7. Еньська О., Максименко А., Ткаченко І. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера: навчальний посібник для педагогічних університетів, закладів вищої освіти культури і мистецтв. Суми : ФОП Цьома С.П., 2020. 157 с.

8. «Чотто Деш» Акрама Хана. URL: <https://www.akramkhancompany.net/productions/chotto-desh-2023/> (дата звернення: 04.05.2025).

9. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2007. 343 с.

10. 60-й сезон Бостонського балету відкривається американською прем'єрою «Вертикальна дорога» Акрама Хана. URL: <https://www.akramkhancompany.net/productions/vertical-road-boston-ballet/> (дата звернення: 04.05.2025).

11. McBride, Josep. Albert Camus: Philosopher and Littérateur. Palgrave Macmillan, 1992. 226 с.

12. Tanztheater Wuppertal. Піна Бауш: Der Fensterputzer (The Window Washer). URL: <https://totaltheatre.org.uk/tanztheater-wuppertal-pina-bausch-der-fensterputzer-the-window-washer/> (дата звернення: 04.05.2025).

References

1. Spadok. (2020). Tree of Life – a Sacred Symbol of the Ukrainian People. Retrieved from: <https://spadok.org.ua/narodni-symvol/derevo-zhyttsya-sakralnyy-symvol-ukrayinskogo-narodu> [in Ukrainian].

2. Kasian, V. I. (2008). Philosophy: Exam Answers. Existentialism: General Overview [in Ukrainian].

3. Kovalchuk, L. (2019). Black-and-White Ballets of Jiří Kylián Arrived in Kyiv for the first time. *Babel*. Retrieved from <https://babel.ua/texts/26127-ukijiv-vpershe-privezli-chorno-bili-baleti-irzhi-kiliana-na-prem-yeri-odnu-z-roley-zigrala-pribiralnicya-z-nashoji-redakciji-a-zal-jiy-pleskav-os-yak-ce-bulo> [in Ukrainian].

4. Bausch, P. (2018). Café Müller. Retrieved from <https://youtu.be/CKexLEyTq5s?si=Ftqsu7PG5viOp1ll>.

5. Pohrebniak, M. (2020). The Creative Method and neoclassical dance of William Forsythe. *Humanities Science Current Issues*, 2(32), 17–21 [in Ukrainian].

6. Khamitov, N., Harmash, L., & Krylova, S. (2016). History of Philosophy: The Problem of the Human and its Limits. Introduction to philosophical anthropology as meta-anthropology. Kyiv [in Ukrainian].

7. Enska, O., Maksymenko, A., & Tkachenko, I. (2020). Dance Composition and Ballet Master's Art. Sumy [in Ukrainian].

8. Akram Khan Company. (2023). Chotto Dosh. Retrieved from <https://www.akramkhancompany.net/productions/chotto-desh-2023/> [in English].

9. Chepalov, O. I. (2007). Choreographic Theatre of Western Europe in the 20th Century. Kharkiv [in Ukrainian].

10. Akram Khan Company. (2023). Vertical Road – Boston Ballet. Retrieved from <https://www.akramkhancompany.net/productions/vertical-road-boston-ballet/> [in English].

11. McBride, J. (1992). Authenticity in the Early Works. In Albert Camus: Philosopher and Littérateur (pp. 43–56). New York [in English].

12. Tanztheater Wuppertal. (2012). Pina Bausch: Der Fensterputzer (The Window Washer). Total Theatre. Retrieved from <https://totaltheatre.org.uk/tanztheater-wuppertal-pina-bausch-der-fensterputzer-the-window-washer/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.05.2025
Отримано після доопрацювання 06.06.2025
Прийнято до друку 16.06.2025

Цитування:

Куртєва К. Р., Іваницький О. М., Шилова Л. М. Інноваційні процеси в сучасному українському балетному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 309–313.

Kurtieva K., Ivanytskyi O., Shylova L. (2025). Innovative Processes in Contemporary Ukrainian Ballet Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 309–313 [in Ukrainian].

Куртєва Карина Русланівна,
доктор філософії, викладач кафедри
сучасної хореографії
та спортивно-оздоровчих технологій
Харківської державної академії культури
<https://orcid.org/0000-0001-8434-764X>
karyna_kurtieva@xdak.ukr.education

Іваницький Олександр Миколайович,
концертмейстер кафедри народної хореографії
Харківської державної академії культури
<https://orcid.org/0009-0000-7215-543X>
a.ivanickiy@gmail.com

Шилова Людмила Миколаївна,
старший викладач кафедри
народної хореографії
Харківської державної академії культури
<https://orcid.org/0009-0001-8874-1385>
Ludmilashilova7@gmail.com

ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою роботи є дослідження інноваційних процесів, що наразі відбуваються в сучасному українському балеті. **Методологія роботи.** У ході дослідження було застосовано теоретичний аналіз даних наукової літератури, порівняльний аналіз, систематизацію, мистецтвознавчий аналіз, відеоаналіз балетних спектаклів, хореографічних майстер-класів, виступів хореографічних колективів, балетних студій тощо. Принагідно використано інформаційний метод та метод термінологічного аналізу. **Наукова новизна** полягає в комплексному аналізі основних тенденцій впровадження інновацій у сучасне українське балетне мистецтво. **Висновки.** Балет має важливе значення для української національної культури, адже він синтезує різні види мистецтва, відображає національні традиції та постає засобом культурної дипломатії, підкреслюючи унікальність та багатство української культури. Український балет відрізняється своєю унікальною стилістикою та зберігає національну ідентичність, що робить його джерелом національної гордості. Імена сучасних українських балетних діячів є знайомими в усьому світі: І. Гвоздьова, К. Кухар, В. Писарев, Р. Поклітару, В. Стоянов, В. Троїцький, А. Шекера та ін. Сучасне українське балетне мистецтво перебуває на перетині традицій і новаторства. В умовах культурних викликів воно демонструє здатність до переосмислення форм, технік і смислів, зберігаючи глибоку національну ідентичність. Сучасна балетна хореографія постійно трансформується, як жива тканина мистецтва, реагуючи на виклики часу, новітні технології, суспільні зміни, культурні кризи тощо. Дослідження українського балету сприяють кращому розумінню національних традицій та особливостей їх функціонування в найрізноманітніших видах мистецтва.

Ключові слова: балет, сучасний український балет, сучасна хореографія, інновації в балеті, новітні технології в балеті.

Kurtieva Karyna, Doctor of Philosophy, Lecturer at the Department of Modern Choreography and Sports and Recreation Technologies, Kharkiv State Academy of Culture; **Ivanytskyi Oleksandr**, Concertmaster of the Department of Folk Choreography, Kharkiv State Academy of Culture; **Shylova Liudmyla**, Senior Lecturer at the Department of Folk Choreography, Kharkiv State Academy of Culture

Innovative Processes in Contemporary Ukrainian Ballet Art

The purpose of the article is to study the innovative processes currently taking place in contemporary Ukrainian ballet. **The research methodology.** The study used theoretical analysis of scientific literature data, comparative analysis, systematisation, art historical analysis, video analysis of ballet performances, choreographic master classes, performances of choreographic groups, ballet studios. The information method and the method of terminological

analysis were also used. **Scientific novelty** lies in a comprehensive analysis of the main trends in the introduction of innovations in contemporary Ukrainian ballet art. **Conclusions.** Ballet is important for the Ukrainian national culture, as it synthesises different types of art, reflects national traditions and serves as a means of cultural diplomacy, emphasising the uniqueness and richness of Ukrainian culture. Ukrainian ballet is distinguished by its unique style and preserves national identity, making it a source of national pride. The names of contemporary Ukrainian ballet dancers are known all over the world: I. Hvozdieva, K. Kukhar, V. Pysariev, R. Poklitaru, V. Stoianov, V. Troitskyi, A. Shekera, and others. Contemporary Ukrainian ballet art is at the intersection of tradition and innovation. In the face of cultural challenges, it demonstrates the ability to rethink forms, techniques, and meanings while maintaining a deep national identity. Contemporary ballet choreography is constantly transforming as a living fabric of art, responding to the challenges of time, the latest technologies, social changes, cultural crises. Research on Ukrainian ballet contributes to a better understanding of national traditions and the peculiarities of their functioning in various art forms.

Keywords: ballet, contemporary Ukrainian ballet, modern choreography, innovations in ballet, new technologies in ballet.

Актуальність теми дослідження. Вивчення досягнень українського балету і аналіз живого організму сучасного класичного танцю сприяють кращому розумінню національних традицій та особливостей їх функціонування в найрізноманітніших видах мистецтва. Цьому сприяють соціокультурні, мистецькі та суто технологічні зміни в культурному полі України. Револьюційні зміни в балетному мистецтві, спричинені його демократичною спрямованістю, актуальністю як виду мистецтва, сприйнятливістю щодо нових технологій і рефлексій соціокультурних подій, мобільність постановочного процесу, новітні хореографічні пошуки і рішення активізували попит та інтерес до наукового аналізу інновацій у сфері класичного балету. Саме цим і зумовлена актуальність пропонованого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Тема інновацій в балеті активно обговорюється в навколонуковому і навколобалетному дискурсі. Про особливу цікавість до теми свідчить кількість публікацій та кількість захищених дисертацій з означеної теми.

Чи не найгрунтовнішим дослідженням з означеної теми є дисертація В. Зінченко «Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка», в якій авторка аналізує розвиток українського балету в період незалежності, зосереджуючись на жанрових та інтонаційних особливостях.

Не менш цікавою є робота Н. Семенової «Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі XX – початку XXI століть». Роботу присвячено розгляду національної балетної вистави як феномену української хореографічної культури XX – початку XXI ст.

Н. Шаргей у своєму дослідженні «Сучасний український балет: шлях до національної ідентичності» аналізує етапи

розвитку українського балету, зокрема нові форми після здобуття незалежності. Особливу увагу авторка приділяє Київ Модерн-Балету, національних тем, хореографії воєнного часу.

Ще однією цікавою монографією є дослідження А. Веселовської «Новітній український театр: постдраматична доба». У дослідженні ідеться не тільки про балет, але чудово розкрито, як театр і хореографія в Україні стають засобом рефлексії над війною, ідентичністю, мовою тіла.

Цікавою з огляду на тему нашого дослідження є робота S. Foster «Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance». Це фундаментальна праця з тілесності в танці, як тіло на сцені впливає на глядача через рух, емоцію, співпереживання.

У монографії А. Lepecki «Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement» ідеться про сучасну хореографію як політичний акт. Автор аналізує тілесність, «тишу», застиглість як форму спротиву у воєнному контексті.

R. Burt у своєму дослідженні «Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons» аналізує як сучасний танець формує нові спільноти, протистоїть стандартам, зокрема через нові образи тіла, руху, взаємодії.

Крім монографій останнім часом з'явилася ціла низка публікацій в науковій періодиці. Так у статті Л. Семенової «Сценічне тіло як текст національної травми» аналізується, як тілесний образ в українському балеті і сучасному танці відображає колективний досвід війни та ідентичності. О. Плахотнюк у статті «Окреслення понять та категорій сучасних етапів розвитку балетного мистецтва» розширює перелік понять і категорій новітніх етапів розвитку балетного мистецтва, зокрема в Україні.

Метою роботи є дослідження інноваційних процесів, що наразі відбуваються в сучасному українському балеті.

У ході дослідження було застосовано теоретичний аналіз даних наукової літератури, порівняльний аналіз, систематизацію, мистецтвознавчий аналіз, відеоаналіз балетних спектаклів, виступів хореографічних колективів, балетних студій, власний досвід роботи тощо. Принагідно використано інформаційний метод та метод термінологічного аналізу.

Наукова новизна полягає в комплексному аналізі основних тенденцій впровадження інновацій у сучасне українське балетне мистецтво.

Виклад основного матеріалу. Балет – це мистецтво, що має глибокі класичні корені і сягає своєю появою часів епохи Відродження. Український балет є відносно молодим видом мистецтва, проте є природним продовженням розвиненої танцювальної української культури [3, 149]. Вважаємо, що будь-який вид мистецтва має перспективи розвитку в тій чи іншій національній культурі, якщо накладається на вже наявні засади і звучить в унісон із глибинними ментальними настановами. Так сталося і з українським балетом, який «ліг» на плідний ґрунт фольклорного українського танцю.

Дослідники історії українського балету вважають, що традиції української класичної балетної культури своїм корінням сягають кріпацького театру [4]. Утім, всього за декілька десятків років цей вид танцювального мистецтва вже заявив про себе на сцені професійного українського музично-драматичного театру.

Дослідження історії українського балету не є предметом нашої статті, проте не можна не згадати про епоху реформаторства у традиційній балетній драматургії в перші десятиліття XX століття – в епоху панування в мистецтві стилю модерн [1]. Саме в цей час було окреслено ґрунтовні принципи української балетної драматургії. Не останню роль в її становленні відіграли В. Верховинець, М. Вериківський, Л. Курбас, Г. Юра та ін.

Тут маємо зазначити, що класичний балет, створений як мистецтво для аристократії, має дотримуватись певної форми і традицій. Але мистецтво загалом за своєю природою є відгуком на найменші віяння в соціумі, є авангардом розвитку всього нового, що згодом заявляє про себе на повну силу. Тож без оновлення класичний балет міг би перетворитися на «музейний експонат». І саме інновації дозволяють класичному балету бути сучасним в кожну культурну епоху й

актуальним в кожному національному середовищі.

Інновацію або нововведення визначають як ідею, новітній продукт в галузі техніки, технології, організації праці, управління, а також в інших сферах наукової та соціальної діяльності, засновану на використанні досягнень науки та передового досвіду. Інновація має вести до виникнення чогось нового, що сприятиме кількісним та якісним змінам у внутрішньому середовищі підприємства та забезпечуватиме підвищення ефективності та отримання конкурентних переваг. Таким чином, коли йдеться про інновації в балетному мистецтві, ми повинні мати на увазі нові творчі ідеї, в основі яких лежать досягнення науки та передового досвіду, новий (за формою і змістом) мистецький продукт, що відповідатиме емоційним, культурним, соціальним та іншим запитам сучасного глядача, виражений засобами балетного мистецтва. Отже, саме інновації дозволяють балету бути сучасним і близьким до нового покоління глядачів – з його візуальними звичками, емоційною швидкістю, цифровими очікуваннями.

То чому саме сьогодні питання інновацій у балеті набуло такої актуальності? Як відомо, мистецтво має відповідати запитам суспільства, випереджаючи його прагнення, даючи зразки подолання кризових моментів. Балетне мистецтво в цьому випадку не є виключенням.

На сьогодні український балет є інноваційним з кількох причин. По-перше, завжди актуальним постає оновлення виразних засобів, адже інновації дозволяють хореографам і виконавцям розширити палітру емоцій і смислів. Сучасні техніки руху, мультимедійні ефекти, інтерактивні декорації – усе це відкриває нові способи «говорити» з глядачем.

По-друге, інновації в балеті дозволяють залучити нового глядача. Так, молодь не завжди сприймає традиційний балет як щось близьке, зрозуміле, проте інноваційні постановки – із сучасною музикою, темами та візуальним стилем – допомагають перетворити молоде покоління на нових глядачів і поціновувачів балету.

По-третє, традиційний балет часто звертається до класичних сюжетів, але саме інноваційні процеси в балеті дозволяють порушувати теми війни, екології, соціальну проблематику тощо. Це робить балет частиною живого культурного діалогу. Теми війни, екології, гендеру, травм, ідентичності –

усе це відображається в балетних постановках. Так, балет «Дім зі скла» Радю Поклітару порушує тему людської вразливості, а з 2022 року з'явилися постановки, присвячені війні, втратам, боротьбі. У 2024 році в Києві пройшов балетний перформанс з дронами і проєкціями, де танцівники «взаємодіяли» з небом і світлом – символ відродження України після темряви [7]. Танцюристи з інвалідністю теж стають частиною труп, наприклад, у постановках з візками. Це демонструє людяність нового українського балету.

По-четверте, технічний прогрес не стоїть на місці, а тому інновації в сценографії, освітленні, костюмах, анімації дозволяють створювати справжні дива на сцені. Наприклад, віртуальна реальність, доповнена реальність або проєкційне мистецтво можуть візуалізувати те, що раніше неможливо було навіть уявити. Інновації відкривають двері до балету не тільки для режисерів, художників, композиторів, але й для айтішників, а глядач одержує нові форми емоційного досвіду: інтерактив, мультижанрові дійства [5; 6] тощо. Балет тепер не лише про рухи – це синтез світла, відео, доповненої реальності (AR) та навіть голограм. Наприклад, сцена може змінюватися в реальному часі залежно від руху танцюриста (motion capture), створюючи ефект «живого світу». Проте інновації в балеті – це не тільки про технології і сюжети, а ще і про поєднання жанрів (балет + відеоарт, балет + сучасний театр), експерименти з музикою (електроніка, живі DJ-сети), інтерактивні постановки тощо. А найголовніше – це про інновації в хореографії.

Хореографія – це мова руху. А мова, як ми знаємо, з часом змінюється, пристосовується, збагачується. Тож і в балетній хореографії постійно з'являється щось нове, навіть у межах усталених канонів класичного балету. Нові підходи в хореографії дають артистам можливість розвивати технічні навички, відкривати нові грані свого тіла й руху, а також виходити за межі звичного.

Серед основних новацій можна назвати синтез стилів, коли класичні па об'єднуються з елементами сучасного танцю (contemporary), джазу, хіп-хопу, танго, навіть бойових мистецтв. Так, наприклад, у хореографії В. Форсайта чи В. МакГрегора спостерігаємо баланс між чіткою балетною технікою та «ламаючим» тіло модерном.

Ще однією хореографічною новацією можна назвати нову пластику. Рух стає більш природним, менш ідеалізованим. Сучасні хореографи все частіше звертаються до

реальних історій і дозволяють танцівникам виглядати і рухатись не «ідеально», а по-людськи – з утомою, болем, порушенням симетрії. Танцівники вже не рухаються ледь торкаючись сцени, не відчуваються, як такі, що не мають тіла, вони важко падають, згинаються, присідають, дихають тілом. У сучасних балетах, особливо інноваційних, тіло стає земним, вразливим, рефлексивним; тілом, що бореться, падає, кричить – і це частина художньої мови; тілом, яке не боїться бути некрасивим, дивним, неідеальним, але живим і справжнім. Це дозволяє глядачу впізнати себе, своє життя, свої переживання – а не тільки захоплюватися досконалістю форми. Внаслідок такої пластики з'являється нова емоційність – ближча до внутрішнього стану людини XXI століття, з її тривогами, переживаннями й напругою.

На початку XX століття модерн почав експерименти з класикою, а постмодерн у другій половині XX століття повністю зруйнував чітку структуру в будь-якому творі сучасного мистецтва. Не став виключенням і балет. Сучасні хореографи часто вплітають елементи імпровізації, дозволяючи танцівникам «говорити» на сцені власною мовою тіла. Особливо це поширено в перформансах.

Незвичним, інноваційним в новому балеті є і простір. Балет «виходить» за межі сцени (вистави на дахах, у музеях, у метро, просто неба тощо). Така хореографія є інтерактивною, часто вимагає реакції глядача, змінює уявлення про простір танцю.

Наслідком впливу постмодерну стає ще одна інновація в балеті – деконструкція класики або нове прочитання. Суть полягає в тому, що береться класичний сюжет або музика – і повністю переосмислюється. Наприклад, «Лускунчик» як антивоєнна драма, «Жизель» як екологічна притча тощо.

Отже, новизна в хореографії – це нові рухи, нові теми, новий простір, новий діалог з публікою, нове тіло і нова емоційність.

Утім, до всього висловленого вище маємо додати, що інноваційність не є позанаціональною. Приємно, що сучасний балет має український вимір новизни. Так, це відчутно в роботах таких хореографів, як Р. Поклітару, О. Бусько, А. Шошин – вони працюють із темами ідентичності, війни, пам'яті, втраченого дому. Наприклад, балет «Вгору по річці» Київ Модерн-Балету – це не просто танець, це хореографічна притча з українською душею.

Раніше українська культура часто була зображена через вінки, шаровари, веснянки. Сьогодні сцену займають теми війни, еміграції, травми, пам'яті, спротиву, любові до землі. Так, балет «Війна» (реж. В. Пальчиков) в постановці сучасних театрів, балет «Елегія воєнного часу» (реж. Д. Одинцов) – це вже не казка, а хореографічна документалістика. До того ж, саме завдяки інноваціям в національному балеті відбувається очищення від колоніальних стереотипів. Інноваційні хореографи переосмислюють вплив імперських канонів на мистецтво і створюють балет з українським голосом, який не копіює, а творить своє («Вгору по річці» Київ Модерн-Балет, Р. Поклітару, «Дощ» Київ Модерн-Балет, Р. Поклітару, «Сон про Україну» театр Contemporary Dance Platform (Івано-Франківськ), «ARMA» А. Шошин та ін.).

Висновки. Резюмуючи все сказане вище, можемо стверджувати, що балет має важливе значення для української національної культури, адже він синтезує різні види мистецтва, відображає національні традиції та постає засобом культурної дипломатії, підкреслюючи унікальність та багатство української культури. Імена сучасних українських балетних діячів є знайомими в усьому світі: І. Гвоздзова, К. Кухар, В. Писарев, Р. Поклітару, В. Стоянов, В. Троїцький, А. Шекера та ін.

Утім, інновації в тому чи іншому виді мистецтва стають можливими тільки тоді, коли напрацьовано значний шар матеріалу, який можна переосмислювати, доєднувати до нього нові елементи, намагатися використати сучасні технології тощо. Український балет має тривалу історію розвитку й відрізняється своєю унікальною стилістикою та зберігає національну ідентичність, що робить його джерелом національної гордості.

Сучасне українське балетне мистецтво перебуває на перетині традицій і новаторства. В умовах культурних викликів воно демонструє здатність до переосмислення форм, технік і смислів, зберігаючи глибоку національну ідентичність. Сучасна балетна хореографія постійно трансформується, як жива тканина мистецтва, реагуючи на виклики часу, новітні технології, суспільні зміни, культурні кризи тощо. Отже, інновації в українському балеті – це не відмова від традицій, а нове життя мистецтва.

Література

1. Бондар Б. Ю. Роль балетного мистецтва України в контексті формування світової

танцювальної культури XXI століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. Журнал. 2024. № 2. С. 175–180.

2. Голдрич О. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів : СПОЛОМ, 2006. 172 с.

3. Король А. Українські балети як етномаркери. Танцювальні студії. 2019. № 2 (2). С. 149–157. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188815> (дата звернення: травень 2024).

4. Настюк О. Роль творчості українських композиторів у генезі національного балетного театру. Кінезіологія танцю та складно-координованих видів спорту : навч.-метод. посіб. упоряд. О. Плахотнюк. Львів : СПОЛОМ, 2018. Ч. II. С. 111–123.

5. Новий український балет у Львівській опері. URL: <https://zbruc.eu/node/117042> (дата звернення: травень 2024).

6. Пастухов О. А. Сучасний танець як синтез засобів мистецької виразності. Мистецтвознавчі записки: зб. Наук. Пр. 2021. Вип. 40. С. 106–110.

7. Танці майбутнього: як технології змінюють балет? URL : <https://ballettristic.com/tancy-budushhego-kak-tehnologii-menjajut/> (дата звернення: травень 2024).

References

1. Bondar, B. Yu. (2024). The Role of Ukrainian Ballet Art in the Context of the Formation of the World Dance Culture of the 21st century. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (2), 175–180 [in Ukrainian].

2. Holdrych, O. (2006). *Choreography: A Guide to the Basics of Choreographic Art and Dance Composition*. Lviv [in Ukrainian].

3. Korol, A. (2019). Ukrainian Ballets as Ethnomarkers. *Tantsiovalni Studii*, 2(2), 149–157. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188815> [in Ukrainian].

4. Nastiuk, O. (2018). The Role of Ukrainian Composers' Creativity in the Genesis of the National Ballet Theatre. In O. Plakhotniuk (Ed.), *Kinesiology of Dance and Complex Coordinated Sports*, part II, 111–123 [in Ukrainian].

5. The New Ukrainian Ballet at the Lviv Opera. (n.d.). Retrieved from <https://zbruc.eu/node/117042> [in Ukrainian].

6. Pastukhov, O. A. (2021). Contemporary Dance as a Synthesis of Artistic Expressive Means. *Mystetstvovnavchi Zapysky*, (40), 106–110 [in Ukrainian].

7. Dances of the Future: How Technologies Change Ballet? (n.d.). Retrieved from <https://ballettristic.com/tancy-budushhego-kak-tehnologii-menjajut/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 04.06.2025
Прийнято до друку 11.06.2025

Цитування:

Литвиненко В. А.. Закономірності творчого процесу в постановочній роботі П. Вірського (на прикладі хореографічної картини «Запорозжці»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 314–319.

Литвиненко Віктор Андрійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри хореографічного мистецтва
Київського університету культури і мистецтв.
<https://orcid.org/0000-0002-4914-9741>
lytvynenko1949@gmail.com

Lytvynenko V. (2025). Regularities of the Creative Process of the Stage Work of Choreographer-Director Pavlo Virskyi. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 314–319 [in Ukrainian].

ЗАКОНОМІРНОСТІ ТВОЧОГО ПРОЦЕСУ В ПОСТАНОВОЧНІЙ РОБОТІ П. ВІРСЬКОГО (на прикладі хореографічної картини «Запорозжці»)

Мета статті. Виявити роль і значення закономірностей творчої роботи балетмейстера Павла Вірського в процесі пошуків композиційної побудови хореографічних творів. **Методологія дослідження** — для досягнення поставленої мети був використаний історико-аналітичний метод, який дозволив вивчити історичні джерела і літературу. Використання компаративного і мистецтвознавчого методів дозволили проаналізувати режисерсько-постановочну роботу видатного українського балетмейстера Павла Вірського, в якій чітко простежуються певні закономірності творчого підходу митця до створення театралізованих художньо-сценічних творів в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України. **Наукова новизна** полягає у тому, що в роботі уперше досліджено закономірності творчого процесу постановочної роботи Павла Вірського на прикладі хореографічної картини «Запорозжці — військові ігри та танці запорозького війська гетьмана Богдана Хмельницького». **Висновки.** Зроблений аналіз творчої роботи балетмейстера-режисера Павла Вірського в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України доводить, що постановка кожного хореографічного твору митця підпорядковувалася певним закономірностям. Це був трудомісткий процес, який не перетворювався на механічне «нарощування» суми знань. Його результати визначалися не витратим часом, а художньо-ідейним змістом твору, виразною силою, оригінальністю образного і формального рішення, мірою таланту, досвідом, професійною майстерністю балетмейстера. Від задуму, який виникав у балетмейстера до його втілення на сцені — дистанція була у багатьох випадках великого розміру, яку не завжди вдавалося постановнику пройти без творчих втрат. Виношуючи теми своїх постановок, Павло Вірський насичував їх думкою, справжньою хореографічною ідеєю, що відповідали його балетмейстерській індивідуальності. Дія народжувалася в органічному єднанні хореографічної та музичної образності, котра диктувала постановнику свої закони відображення образної теми.

Ключові слова: балетмейстер Павло Вірський, хореографічна картина «Запорозжці», художній образ, закономірності творчого процесу.

Lytvynenko Viktor, Candidate of Arts, Associate Professor, Department of Choreographic Art, Kyiv University of Culture and Arts

Regularities of the Creative Process of the Stage Work of Choreographer-Director Pavlo Virskyi

The purpose of the article is to reveal the role and significance of the regularities of the creative work of ballet master Pavel Virskyi in the process of searching for the compositional construction of choreographic works. **Research methodology.** To achieve the goal, a historical-analytical method was used, which allowed us to study historical sources and literature. The use of general scientific, comparative, and art-historical methods allowed us to analyse the directorial and production work of the outstanding Ukrainian ballet master Pavlo Virskyi. A historical-analytical method was also used, which allowed the author to study historical sources and literature. **The scientific novelty** lies in the fact that the work for the first time examines the regularities of the creative process of Pavlo Virskyi's stage work using the example of the choreographic painting 'Zaporozhtsy – military games and dances of the Zaporozhian army of Hetman Bohdan Khmelnytskyi'. **Conclusions.** An analysis of the creative work of choreographer-director Pavlo Virskyi in the State Honoured Academic Dance Ensemble of Ukraine proves that the staging of each choreographic work of the artist was subject to certain laws. It was a laborious process that did not turn into a mechanical 'building up'

of the amount of knowledge. Its results were determined not by the time spent, but by the artistic and ideological content of the work, the expressive power, the originality of the figurative and formal solution, the degree of talent, experience, and professional skill of the choreographer. From the idea that arose in the choreographer to its embodiment on stage, the distance was in many cases large, and the director did not always manage to pass it without creative losses. Nurturing the themes of his productions, Pavlo Virskyi imbued them with thought, a true choreographic idea that corresponded to his choreographic individuality. The action was born in the organic union of choreographic and musical imagery, which dictated to the director its laws of reflecting the figurative theme.

Keywords: ballet master Pavlo Virskyi, choreographic painting 'Zaporozhets', artistic image, regularities of the creative process.

Актуальність теми дослідження. Концертні програми Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України, створені українським балетмейстером Павлом Вірським на традиційному танцювальному фольклорі, були і залишаються взірцем високого мистецтва, що формує національну самосвідомість людей, їх патріотичні почуття, любов до ближнього, виховує естетичні смаки, слугує зразком високих ідеалів і цінностей. Вивчення досвіду роботи знаного балетмейстера є одним з ключових завдань балетмейстерів-початківців. Це пов'язане з тим, що в деяких випадках поспішне вирішення композиційної побудови серйозного хореографічного твору, який не пройшов глибокого вивчення історичних та архівних матеріалів, призводить до дилетантизму в роботі і не сприяє появі високохудожніх творів у мистецтві танцю.

Аналіз досліджень і публікацій. З кожним роком все більше і більше привертає увагу науковців особистість видатного українського балетмейстера Павла Вірського, феномен його творчості в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України.

Не занурюючись глибоко у режисерсько-постановочну роботу митця, до його творчості зверталися науковці К. Василенко (1997) [2], Т. Павлюк (2003) [10], Є. Рой (2019) [11], Ю. Станішевський (1962) [12], В. Шумілова (2018) [14], а також балетмейстери-практики М. Вантух (2005) [3], В. Дебелий (2012) [5], А. Кривохижа (2006) [7], Б. Кокуленко (2023) [6] тощо.

Найбільш повний аналіз творчої роботи Павла Вірського в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України зроблений і висвітлений у наукових працях Г. Боримської (1974) [1], яка простежує цікавий і своєрідний творчий шлях, колективу, естетичну систему реформатора української народно-сценічної хореографії; та В. Литвиненка (2017) [8], який у дисертаційному дослідженні, крім всього, глибоко аналізує творчо-постановочну роботу митця.

Мета статті. Виявити роль і значення закономірностей творчої роботи балетмейстера Павла Вірського в процесі пошуків композиційної побудови хореографічних творів.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, створення хореографічного твору — складний процес, що часто вимагає від балетмейстера максимальної напруги всіх його творчих, духовних і фізичних сил. Художня творчість не піддається суворій регламентації, і кожен балетмейстер працює відповідно до своєї індивідуальності, своїх поглядів на життя та мистецтво, уподобань, темпераменту. Кожна хореографічна композиція вимагає особливої уваги, своїх методів та прийомів її рішень, нарешті, часу необхідного для її створення. За кожним твором стоїть творець з його усім життєвим досвідом, перемогами та поразками, почуттями та переживаннями, напруженими пошуками, невпинною роботою творчої думки та уяви. Тому процес створення хореографічної композиції ніколи не укладається у проміжок часу, витрачений балетмейстером безпосередньо на творчу копітку роботу над нею.

Творчість балетмейстера за всім нескінченним різноманіттям його конкретних проявів підпорядковується певним закономірностям. Спробуємо ж простежити їх на прикладі творчої роботи Павла Вірського у процесі створення хореографічної картини «Запорозжці — військові ігри та танці запорозького війська гетьмана Богдана Хмельницького».

Розуміючи важливу історичну роль козацтва в ідеологічному та культурному житті української держави, Павло Вірський задумав показати крізь призму минулого українських козаків героїчну історію свого народу, вбачаючи у ньому форпост усього християнського світу проти мусульманських сусідів [8, 109]. Все прочитане, почуте, бачене, пережите у процесі роботи над історичною картиною в думках балетмейстера ніби сплавлялося на якомусь внутрішньому вогні. Йому згадувалися мелодії народних пісень й думи не раз почуті у дитинстві та гоголівський

«Тарас Бульба», окремі сценки із літературних творів якого часто розігрувалися у домашньому театрі батьків балетмейстера [9, 11]. В уяві митця виникали зримі картини цієї історичної повісті письменника, а також образи запорожців з декілька раз перечитаного твору етнографа Д. Яворницького «Історія запорізьких козаків»: група козаків, що сміються, лукаво посміхаються старі осавули, стрижений «під горщик» молодий осавул у всій його богатырській силі із списом у руці та легендарні козаці ватаги із шаблями на боку, яку вони у своїх піснях називали : «Шабелькою-сестричкою»; «Ненькою-рідненькою»; «Панночкою-молоденькою», яка з «бусурманом зустрічалась, не раз не два цілувалась» [4, 181].

Після глибокого і досконалого вивчення літературних, фольклорних, етнографічних та архівних матеріалів про Запорізьку Січ, балетмейстер відчув, що не може не поставити цю історичну картину і не відтворити героїчну оборону козаками кордонів України від турків, кримських ханів та польської шляхти [1, 68]. Увага балетмейстера, насамперед, зосередилася на пошуку сценічних образів головних героїв, а разом з тим і козачого запорізького війська. У складному зіставленні червоного, обрамленого золотими смугами одягу, сніжних сорочок і овчинних шапок, темно-бронзових і багряних осіб із чорними або сивими вусами, Павло Вірський представляв колористичне вирішення хореографічної картини. Адже, на його погляд, лише у цьому життєрадісному, мажорному звучанні кольору, у його буйній стихії могла бути виражена основна художня ідея хореографічної картини.

Робота над постановкою хореографічного твору спочатку рухалася успішно, і балетмейстер навіть був задоволеним першими результатами. Але, чим далі, тим гостріше відчував він необхідність на якийсь час перервати роботу над ним. Він побачив, що «Запорожці» — це тільки сцена з життя козаків, а не розгорнутий хореографічний твір на історичну тему.

Балетмейстер, що найбільше ставив у мистецтві правду, не мав морального права творити без глибокого знання предмета, ясного відчуття історичної епохи. Митець знову ще більше заглибився у вивчення історичних матеріалів, знаходячи в них характерні сценічні типи, необхідні для постановки: не менш важливо було йому відчувати атмосферу життя Запорізької Січі та оптимізм козаків, ту душевну фортецю,

зламати яку не могли віки потреби та боротьби. Після вивчення цих важливих матеріалів, приступаючи до другої редакції хореографічної картини, Павло Вірський прагне передусім відтворити риси національного характеру: природну кмітливість, відвагу, свідомість власної гідності та незалежності, добродушний, а іноді і лукавий гумор запорожців. Створюючи сценічні образи, в них він чув відлуння старовини, яка звучала в нього завжди дуже сучасно. У ці хвилини він був не лише балетмейстером, але й навіть серйозним, вдумливим ученим, покликаним воскресити з минулого рідного народу яскраву та правдиву хореографічну картину, достовірну від головного до останньої деталі. У його режисерському баченні, артист балету Вадим Голик, перетворюється на бравого запорожця XVII століття із списом в руці; розбитий за характером Дмитро Рокитський постає у образі козака з простягнутою до гори шаблею, а артист балету Борис Мокров, одягнений в ошатний козацький одяг молодого Осавула, нагадує йому щось спільне з отаманом Сірком. В процесі копіткої роботи балетмейстер у пошуках змінює не лише композиційні малюнки в хореографії, але й ракурси, пози та зовнішній вигляд деяких сценічних персонажів.

Здавалося, що другий варіант постановки майже був до кінця вирішеним і робота вже підходила до завершення, але насправді, звичайно, все було не так просто! Він розумів, що значення історичної хореографічної картини має бути ще більшим і високим. У ній неодмінно має бути серйозна, основна думка. А тут її ще не було. Це повинна бути не просто танцювальна сцена з життя козаків, а цілісний музично-сценічний хореографічний твір про високу національну гідність і силу духу народу, його історичні долі. Проїшов тиждень, інший. «Поглянув я на своє дітище холодними, "чужими" очима і виключив цю редакцію з програми». [1, 68].

Перші редакції «Запорожців» були ретельні до скрупульозності, але яскраво виявленого художницького ставлення до теми їм не вистачало. На сцені був відсутній емоціональний вибух, його гасило старанне відтворення побуту. Але де б не був балетмейстер, скрізь жадібно і уважно вдивлявся в людей, прагнучи поринути у їхні внутрішні переживання, характер, психологію, відшукуючи типажність сценічних образів хореографічної картини, і, де тільки можна, продовжував роботу зі створення свого

історичного твору. Герої «Запорожців» ставали для нього все більш близькими і чіткими.

Нове рішення постановки, однак, відразу знайти не вдалося. Але залишити зовсім своїх мужніх, відважних і веселих сценічних героїв Павло Вірський не мав сили: занадто міцно опанували запорожці почуттями, помислами та уявою хореографа. Недарма про запорожців М.В. Гоголь писав: «Ось браві молодці-запорожці! Ось як треба битися й іншим в інших землях! [4, 95].

Головне в роботі балетмейстера було — уявити собі, яка має бути хореографічна картина, намітити основні групи персонажів, визначити їх відношення один до одного і до загального масштабу постановки. Уява повинна була доповнити все.

Вибагливість до себе спонукала балетмейстера знову і знову уточнювати всілякі повороти, жести виконавців, співвідношення з простором сцени. Треба було досягти повної смислової та композиційної єдності хореографічної картини, підпорядкування та найтіснішого взаємозв'язку всіх її частин, цілісності задуму та його втілення і, як кінцева мета, образного вираження ідеї, теми, сюжету, персонажів. Як кожен справжній балетмейстер, він не міг заспокоїтися, доки сам, працюючи пізніми вечорами в залі, не побачить своїх реальних героїв — живими. Тож йому потрібно було на самоті в залі віднайти ці фігури і вже потім пояснити та передати свої відчуття артистам. Хореографічна картина проте давалася не легко, і балетмейстер довго бився над кожним художньо-сценічним образом. На репетиціях під час творчого процесу, його іноді не влаштовувала навіть зачіска виконавця сценічної ролі, або його посмішка, що вносило роздратування у балетмейстера.

Порівняно з першими постановками хореографічної картини Павло Вірський вносить до неї деякі зміни. Він розширює композиційну форму хореографічної картини, розподіляє на три частини, чіткіше й ритмічно організує першу, цим підкреслює сувору військову дисципліну козаків, посилює враження багатолюдного війська. Багатішим і різноманітнішим стає психологічна характеристика запорожців, більш виразно й пластично вимальовуються їхні образи. Тема та сюжет хореографічної картини, її основні персонажі залишаються без змін, але балетмейстер зосереджує ще більше уваги на характерність та художність сценічних образів, створює нові сцени в композиційній побудові

твору, використовуючи при цьому стародавню традиційну ігрову культуру українців. Народна ігрова культура українців поглиблювала уяву, мислення балетмейстера, формувала творчу ініціативу. За допомогою ігрової культури балетмейстер виробляв особливу пластику у виконавців твору і створював елементи танцювальних рухів. Вона допомагала йому удосконалювати хореографічну постановку. Сценічні герої «Запорожців» ставали мужніми і спритними. Компонування композиційної побудови, створення ігрових рухів, лексики танцю і історичний час, в якому відбувалася дія твору, не викликали відчуття монотонності та одноманітності. Все знаходилося у розвитку. Вміла організація балетмейстером хореографічної сценічної дії на основі українських традиційних ігор, повне використання народної ігрової культури в «Запорожцях», привели його не лише до лексичного та характерного збагачення твору, а й сприяли передачі емоційної сторони життя героїв хореографічної картини. Слід сказати, що процес створення хореографічної картини «Запорожці», як і інших творів балетмейстера, безперечно, дає конкретний матеріал, який свідчить, що традиційна ігрова культура, елементи народних ігор українців міцно увійшли в хореографію митця.

Ця хореографічна картина стала для Павла Вірського більшою ніж будь який твір. Вона була для нього віддушиною, в яку проникав свіжий вітер «свободи, рівності та братерства», дух вільної, ніким не підкореної Запорізької Січі. Запорожці в хореографічній картині ніби закликали до протесту, рішучої відсічі всім і усіляким поневолювачам. Проте митець відчував, що цей заклик у його хореографічному творі поки що не звучить на весь голос.

Тим часом творчість не зазнавала зупинки. Вона входила до балетного залу, обступала його, розбурхувала, наполегливо вимагала від балетмейстера втручання. Силою своєї творчої уяви він прагнув уособити свої ідеї в правді; «Запорожці» надто хвилювали, не давали спокою.

За кілька місяців напруженої праці з артистами Ансамблю Павло Вірський значно просунув уперед «Запорожців». І лише після такої тривалої багаторічної системної роботи, збагаченою великим життєвим та творчим досвідом (балетмейстер у цей період часу також створював розпочаті раніше хореографічні твори з найжвавішої дійсності,— «Чумацькі радощі», «Ляльки», «Шевчики» тощо), Павло Вірський відчув у

собі силу та впевненість завершити постановку «Запорожці». Оттепер митець виразно представляв майбутню історичну образну хореографічну картину — героїчну і водночас веселу, життєрадісну; дуже живу і безпосередню — і величну, повну глибокого змісту та значення.

Переробляти розпочате раніше не мало сенсу, і Вірський розпочинає нову постановку хореографічної картини. Зараз йому не було вже потреби створювати кожний художній образ чи якусь сценічну деталь. Головне — уявити, якою мала бути хореографічна картина, намітити основні групи персонажів, визначити їх співвідношення один до одного та до загального масштабу всієї постановки. Музичний супровід, створений композитором Я. Лапинським і уява доповнювали все інше.

Якщо у першому варіанті постановки Вірський вирішував тему як жанрову, більш як побутову сцену і відповідно шукав танцювально-пластичний вираз, то зараз першочерговим завданням стає суворо врівноважена і велична композиційна форма хореографічної картини історико-героїчного змісту. Він дещо відсуває всю групу козаків у глибину сцени на півколо і тим самим, не виключаючи глядача з дії, дозволяє йому в той же час єдиним поглядом охопити значно більший простір, уявити всю Запорізьку Січ.

Відповідно до задуму балетмейстер створює своє хореографічне полотно як гімн вільному народу. Це вже була не просто сцена з побуту Запорізької Січі, а запорізьке військо, серед якого можна було бачити головного персонажа — молодого Осаула, який під гучні звуки литавр закликає військо для навчання. Тісним півколом обступили козаки Осаула. Ось вони всі перед ним — завзяті, сміливі, молоді, веселі та серйозні. Міцно тримаючи списи, вони готові дати відсіч ворогу...

В другій частині хореографічної картини, Павло Вірський подає мальовничу жанрово-побутову характеристику народних образів, перейнятих добродушним гумором. Головне місце в цій частині займають сивовусі осавули, які покручуючи та пригладжуючи довженні свої вуса, витанцьовують і припрошують молодих козаків взяти участь у танку-поєдинку...

Третя частина хореографічної картини — масовий танок козаків із шаблями. Активно орудуючи зброєю, козаки на чолі з Осаулом сміливо вирушають у похід на ворога. На все життя Запоріжжя залишилося вільним, нікому не скорилося!

Завжди вимогливий і вибагливий до себе, Вірський цього разу був задоволений знайденим рішенням: у постановці твору з'явилася та "серйозна", основна думка! За короткий проміжок часу художник А. Петрицький, прислуховуючись до побажань і думок балетмейстера, створив ескізи костюмів, які у кольорі і колориті висловлювали задум, образи, зміст та велич теми твору [13].

Ця історична картина і досі вражає глядачів всього світу своєю мистецькою художністю, виразною силою, конкретизацією творчого задуму, актуальністю, професійною майстерністю балетмейстера. Історія її створення є дуже індивідуальною і водночас типовою для творчого методу балетмейстера. На прикладі його багаторічної роботи над цим історичним полотном, можна упевнено сказати, що постановка повноцінного, дійсно художнього хореографічного твору на історичний сюжет потребує глибокого вивчення матеріалу, точне і всебічне знання предмету балетмейстером, великого творчого і життєвого досвіду, а також професійної майстерності.

Наукова новизна полягає у тому, що в роботі уперше досліджено закономірності творчого процесу постановочної роботи Павла Вірського на прикладі хореографічної картини «Запорожці — військові ігри та танці запорозького війська гетьмана Богдана Хмельницького».

Висновки. Зроблений аналіз творчої роботи балетмейстера-режисера Павла Вірського в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України доводить, що постановка кожного хореографічного твору митця підпорядковувалася певним закономірностям. Це був трудомісткий процес, який не перетворювався на механічне «нарощування» суми знань. Його результати визначалися не витраченим часом, а художньо-ідейним змістом твору, виразною силою, оригінальністю образного і формального рішення, мірою таланту, досвідом, професійною майстерністю балетмейстера. Від задуму, який виникав у балетмейстера до його втілення на сцені — дистанція була у багатьох випадках великого розміру, яку не завжди вдавалося постановнику пройти без творчих втрат. Виношуючи теми своїх постановок, Павло Вірський насичував їх думкою, справжньою хореографічною ідеєю, що відповідали його балетмейстерській індивідуальності. Дія народжувалася в

органічному єднанні хореографічної та музичної образності, котра диктувала постановнику свої закони відображення образної теми.

Література

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1971. 132 с.
2. Василенко К. Український танець : підруч. для спец. ін-тів культури. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.
3. Вантух М. М. Творчість П. Вірського та її вплив на розвиток народної хореографії. *Вплив творчості П. Вірського на розвиток національної хореографії* : матеріали наук.-практ. конф., м. Київ, 26 лют. 2005 р. Київ : Дружба ; Нац. хореограф. спілка України, 2005. 87 с.
4. Гоголь М. В. Тарас Бульба. Львів : Априорі, 2022. 136 с.
5. Дебелій В. Традиції та новаторство. Павло Вірський : [життєвий і творчий шлях] / упоряд. Ю. Вернигор, Є. Досенко. Вінниця : Нова книга, 2012. 320 с.
6. Кокуленко Б. Збірник наукових праць. Кіровоград : КНТУ, 2013. 440 с.
7. Кривохижа А. Гармонія танцю : навч.-метод. посіб. з викл. курсу «Мистецтво балетмейстера» для хореограф. відділень педагог. ун-тів. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. Винниченка, 2006. 100 с.
8. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2017. 245 с.
9. Павло Вірський : [життєвий і творчий шлях] / упоряд. Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця : Нова книга, 2012. 320 с.
10. Павлюк Т. С. Проблеми співвідношення пантоміми і танцювальної образності в українському балетмейстерському мистецтві 50–60-х років ХХ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2003. Вип. 8. С. 91–101.
11. Рой Є. Є. Маловідомі сторінки з життя Павла Вірського (штрихи до творчого портрету). *«Культурно-мистецькі студії ХХІ ст.: науково-практичне партнерство* : матеріали Міжнар. симпозіуму. Київ : ДАКККіМ, 2019. С. 324–328.
12. Станішевський Ю. Павло Павлович Вірський. Київ : Держвидав образотв. мистец. і муз. літ. УРСР, 1962. 46 с.
13. ЦДАМЛМ України. Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР ім. П. Вірського Міністерства культури УРСР. Ф. 643; оп. 4; од. зб. 128. арк. 15. Ескізи художнього оформлення концертів ансамблю.
14. Шумілова В. Творчість Павла Вірського в сучасному науковому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 208–214.

15. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків : в 3 т. / редкол.: П. С. Сохань (гол.) та ін. Київ : Наук. думка, 1990. Т. 1. 592 с.

References

1. Borymska, H. (1971). Jewel of Ukrainian Dance. Kyiv [in Ukrainian].
2. Vasylenko, K. (1997). Ukrainian dance. Kyiv [in Ukrainian].
3. Vantukh, M. M. (2005). Work of P. Virskyi and its Influence on the Development of Folk Choreography. The Influence of P. Virskyi's Work on the Development of National Choreography: Materials from a Scientific and Practical Conference, 26 February 2005. Kyiv, 7–16 [in Ukrainian].
4. Gogol, M. V. (2022). Taras Bulba. Ljviv [in Ukrainian].
5. Debelyi, V. (2012). Traditions and Innovation. Pavlo Virskyi: [Life and Creative Path]. Vinnytsia, 292–295 [in Ukrainian].
6. Kokulenko, B. (2013). Collection of scientific works. Kirovohrad [in Ukrainian].
7. Kryvokhyzha, A. (2006) Harmony of Dance. Kirovohrad [in Ukrainian].
8. Lytvynenko, V. A. (2017). Transformation of Ukrainian Folk Choreography and Its Conceptualisation in Pavlo Virskyi's Dance Theatre. *PhD thesis in Art Studies*. Kyiv [in Ukrainian].
9. Vernihor, Yu. V., & Dosenko, Ye. I. (Ed.). (2012). Pavlo Virskyi. [Life and Creative Way]. Vinnytsia [in Ukrainian].
10. Pavliuk, T. S. (2003). Problems of the Relationship between Pantomime and Dance Imagery in Ukrainian Ballet Art of the 1950s–1960s. *Bulletin of the KNUKiM. Series 'Art Studies'*, 8, 91–101 [in Ukrainian].
11. Roy, Ye. Ye. (2019). Little-known Pages from the Life of Pavlo Virskyi (Sketches for a Creative Portrait). *Cultural and Artistic Studios of the 21st Century: Scientific and Practical Partnership: Materials of the International Symposium*. Kyiv, 324–328 [in Ukrainian].
12. Stanishevskyi, Yu. (1962). Pavlo Pavlovych Virskyi. Kyiv [in Ukrainian].
13. Central State Archive of Literature and Art of Ukraine. (n.d). State Honoured Academic P. Virskyi Dance Ensemble of the Ukrainian SSR. F. 643; op. 4; unit collection 128. Sheet 15. Sketches of the artistic design of the ensemble's concerts [in Ukrainian].
14. Shumilova, V. (2018). The Work of Pavlo Virskyi in Contemporary Scientific Discourse. *Art Notes*, 34, 208–214 [in Ukrainian].
15. Yavornytskyi, D. I. (1990). History of the Zaporozhian Cossacks: in 3 vols. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2025
Отримано після доопрацювання 19.06.2025
Прийнято до друку 26.06.2025

УДК 793.3

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339021

Цитування:

Герц І. І., Мікулінська О. С., Волкова Ю. І. Акторська майстерність як специфічний інструментарій танцю модерн і постмодерн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 320–325.

Hertz I., Mikulinska O., Volkova Yu. (2025). Acting Skill as a Specific Tool of Modern and Postmodern Dance. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 320–325 [in Ukrainian].

Герц Ірина Іванівна,

доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»,
доцент кафедри хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3721-9594>
ira-herts@ukr.net

Мікулінська Ольга Сергіївна,

кандидат філософських наук,
доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»
<https://orcid.org/0000-0003-4073-8707>
olyaMikulinskaya@gmail.com

Волкова Юлія Ігорівна,

кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри музичного мистецтва і хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»
<https://orcid.org/0000-0001-8835-4089>
yuliyamiri@gmail.com

АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ТАНЦЮ МОДЕРН І ПОСТМОДЕРН

Мета статті – виявити особливості використання акторської майстерності в хореографічному мистецтві крізь призму специфіки танцю модерн і постмодерн. **Методологія дослідження.** Застосовано метод аналізу та синтезу, типологічний та системний метод, метод компаративного аналізу, метод мистецтвознавчого аналізу, а також метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Досліджено проблематику використання елементів акторської майстерності в навчальному процесі та процесі постановки вистав у лексиці танцю модерн і постмодерн; розглянуто специфіку майстерності актора як ефективного інструментарію танцюриста в процес пошуку «виразного» руху. **Висновки.** Дослідження виявило, що акторська підготовка необхідна для навчання танцю, оскільки вона збагачує виразні інструменти тіла танцюриста, підвищує його впевненість та командний дух, а також допомагає глядачам краще розуміти та навіть активно брати участь у видовищі, яким є танцювальна вистава. Акторська майстерність в танці модерн і постмодерн, на відміну від класичного танцю, полягає не стільки в процесі репрезентації певного хореографічного образу, а в свободі імпровізації та експериментів на шляху дослідження філософських і кінестетичних складових мистецтва виразного руху. Таким чином, функція акторської майстерності в танці модерн і постмодерн полягає не у «вираженні» емоцій, а в наданні різноманітних методів їх створення.

Ключові слова: акторська майстерність, танець модерн, танець постмодерн, імпровізація, кінестетика, виразний рух.

Hertz Iryna, Associate Professor at the Department of Musical Art and Choreography, K.D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University; *Mikulinska Olga*, Candidate of Philosophical sciences, Associate

©Герц І. І., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

©Мікулінська О. С., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

©Волкова Ю. І., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Professor, Department of Musical Art and Choreography, K.D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University; **Volkova Yuliya**, Candidate of Pedagogical sciences, Senior Lecturer at the Department of Musical Art and Choreography, K.D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University

Acting Skill as a Specific Tool of Modern and Postmodern Dance

The purpose of the article is to identify the features of the use of acting skills in choreographic art through the prism of the specifics of modern and postmodern dance. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis, typological and systemic method, comparative analysis method, art history analysis method, as well as the method of theoretical generalisation were applied. **Scientific novelty.** The issue of using elements of acting skills in the educational process and the process of staging performances in the vocabulary of modern and postmodern dance is investigated; the specifics of the actor's skill as an effective tool of the dancer in the process of searching for 'expressive' movement are considered. **Conclusions.** The study found that acting training is necessary for learning dance, as it enriches the expressive tools of the dancer's body, increases their confidence and team spirit, and also helps the audience to better understand and even actively participate in the spectacle that is a dance performance. Acting in modern and postmodern dance, unlike classical dance, consists not so much in the process of representing a certain choreographic image, but in the freedom of improvisation and experimentation on the way to exploring the philosophical and kinaesthetic components of the art of expressive movement. Thus, the function of acting in modern and postmodern dance is not to 'express' emotions, but to provide various methods for their creation.

Keywords: acting, modern dance, postmodern dance, improvisation, kinesthetics, expressive movement.

Актуальність теми дослідження. Акторське мистецтво пов'язане з танцювальним рухом з раннього періоду розвитку танцювальної культури. В процесі еволюції танцю акторський інструментарій стає важливою передумовою для більшої кількості танцювальних стилів. Танцювальний образ, створений на основі єдності внутрішньої психотехніки та зовнішньої технічної віртуозності танцюриста з використанням підходів та методів акторської майстерності, традиційно вважається драматичною основою хореографічної вистави в лексичі класичного танцю. Постановки сучасної хореографії також вимагають від танцюристів окрім досконалого володіння професійною технікою звернення до елементів техніки актора. Відповідно до стилістичних особливостей танцю модерн та постмодерн, використання акторської майстерності має власну специфіку, що і зумовлює актуальність теми дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Взаємозв'язок акторської майстерності та хореографії в різних аспектах привертає увагу сучасних українських науковців. Так, наприклад, О. Зеленіна розглядає питання відсутності методи навчання акторській майстерності в сценічній професії та хореографії на рівні вищої освіти [21]. Роль акторської майстерності в процесі виховання сценічної виразності танцюристів досліджує Е. Пелих [3]. Прийоми імпровізації та акторської майстерності на уроках хореографії в контексті сприяння творчої реалізації учнів розглядає М. Марушка [2]. Т. Благова [1] з позицій педагогіки розглядає особливості танцювальної підготовки майбутніх діячів сценічного мистецтва та визначає місце та роль хореографії у системі театральної освіти

України. Компаративний аналіз акторського мистецтва в драматичному та балетному театрі здійснює Ю. Сахневич [4] – авторка виявляє особливості феномену акторського мистецтва в балеті та здійснює спробу висвітлити проблеми співвідношення драматичного і танцювального в процесі створення художнього образу. Важливість теми, незважаючи на вдалі спроби науковців висвітлити різноманітні її аспекти, вимагає подальшого розгляду. Одним із найменш висвітлених аспектів означеної проблематики є особливості використання акторської майстерності в постановках сучасної хореографії.

Мета статті – виявити особливості використання акторської майстерності в хореографічному мистецтві крізь призму специфіки танцю модерн і постмодерн.

Виклад основного матеріалу. «Акторська майстерність» та «акторська гра» - поняття, що, незважаючи на поширеність використання не мають єдиного загальновизнаного визначення. У словниково-довідковій літературі «акторська майстерність» визначається як «мистецтво або практика репрезентації персонажа на сцені чи перед камерами» [5] та «мистецтво, професія або діяльність тих, хто грає в театральних постановках, кінофільмах та ін.» [5]. Визначення поняття «акторська гра» загалом залежить від її розуміння автором конкретного визначення. Так, наприклад, С. Мейснер, наголошуючи на відмінності американського способу акторської гри від британського і, заперечуючи трактування «акторська гра – це жити правдиво в уявних обставинах», позиціює акторську гру «емоційним творенням, що має внутрішній зміст» [14, с. 147]. Автор американської системи

акторської гри протиставляє це інтелектуальному знанню того, що повинен відчувати персонаж, відповідно до вербальної обробки тексту. За С. Мейснером, актор має підходити «до своєї роботи з абсолютною емоційною правдою та істинною психологічною глибиною» [14, 147], тобто відчуття повинні бути відчуті, а не просто продемонстровані та означені. У кожній фізичній дії є щось психологічне, а в психологічному – щось фізичне [14, 147]. Екстраполюючи метод С. Мейснера на мистецтво танцю модерн можна констатувати, що танцюрист прагне до повного дослідження того, що означає для нього як для виконавця лишатися вразливим, спостережливим, сприйнятливим, емоційно залученим та повністю відданим спонтанності живих стосунків.

Для того, щоб краще зрозуміти важливість акторської підготовки в навчанні танцю, важливо шукати театральний і танцювальний зв'язок у його первинній формі; рух і експресія. Танець модерн і постмодерн з усіма формами театру, якими його називають («фізичний», «мім», «перформанс», «живе мистецтво», «новий танець», «експериментальне», «концептуальне мистецтво», «постколоніальний танцювальний перформанс») [12, 4], був створений на основі академічних і танцювальних дебатів щодо його статусу, форми та його компонентів.

Хореографічна постановка набуває вищого естетичного рівня, коли вся присутність танцюриста (техніка, витривалість і впевненість на сцені) віддана танцю. Художнє вираження є універсальною метою, хоча думки щодо того, як досягти цієї мети, радикально різняться. Повна присутність, повне відчуття свого руху всім тілом становить основу художньої експресії в русі. Присутність можна визначити як повне переживання кожною частиною тіла миттєвих змін положення, часу та простору. Ясність розуму, якої вимагає присутність, дозволяє танцюристам виразити інтер'єр або сюжетну лінію, запропоновану хореографом. Розум, наповнений турботами про оволодіння кроком, зводить до мінімуму переживання руху або театральної присутності. Значна частина роботи танцюриста полягає в тому, щоб показати глядачам, як це відчувати, рухаючись за допомогою натхненної хореографії [8, с. 16]. У танці обличчя повинно бути частиною всього відчуття руху, відтак надзвичайно важливо вміти відчувати рух обличчя і дозволити обличчю брати участь у переходах

усього тіла від одного кроку до іншого. Щоб мати змогу робити це ефективно, танцюристу необхідно навчитися самоперетворенню. Надзвичайно показовою у цьому контексті є творчість Марти Грем, в постановках якої всі елементи працювали на єдину мету – подарувати глядача досвід, який вони не можуть отримати ніяким іншим способом, досвід спільної участі в живій виставі, народжений баченням одного художника. Марта Грем привнесла це бачення не лише в танець, але і в акторську майстерність: «танець вимагає емоційного виклику переживання крайнощів: божевільня до розсудливості, грубість до ніжності, жадоба до кохання, екстаз до каяття, гріх до радості, духовність до інтенсивної чуттєвості. Танцюрист повинен уміти реагувати на образи, які формують рух, на логіку того, чому рух відбувається звідси туди, і повинен розуміти глибинні мотиви та почуття персонажа в даний момент» [9, 44].

Постмодерністський танець також працює зі специфічністю, уникаючи уявлення про те, що необхідно прийняти єдиний лексикон рухів, однозначну генеалогію танцю та універсальний стиль виконання [18, 3].

Варто зазначити, що танцю постмодерн характерний антитеатральний контекст в рамках мінімалістичних тенденцій, введених Івонн Райнер. Так, наприклад, Р. Лабан у праці «Майстерність руху» (1960) розглядає танець і акторську майстерність некорелятивно, наголошуючи на тому, що «танець, у якому рухи зазвичай узгоджуються з ритмом музики, звичайно, відрізняється від акторської гри, оскільки не потребує драматичного змісту» [11, 114]. А. Лепецкі припускає, що танець за своєю сутністю виявляється антиміметичним, оскільки надає перевагу тілу [13, 119].

З іншого боку, експресіонізм також був альтернативною теорією мистецтва. Сучасні закордонні науковці припускають, що напад на театральну імітацію заради цінностей формального руху можна досить легко прочитати як спробу привести естетику танцю у відповідність до того, що виникало як центральна точка зору на природу образотворчого мистецтва [7]. Танцювальне мистецтво в сучасний період виявляє щось на кшталт циклічної структури, в якій за епізодами театральності слідує епізоди антитеатральності, за якими потім йдуть нові претензії на театральність.

За словами Вігман, «форма танцю визначається не лише танцем. Навпаки, це скоріше компроміс, який бере свій початок у театрі, де основний акцент робиться не на

самому танці, а на загальній сценічній події» [17 с. 6]. Важливо, що етимологія слова «театр» походить від грецького слова «theatron», що означає «місце спостереження». Це може означати або що кожен мистецький простір може бути театром, оскільки людина стає глядачем щоразу, коли бачить щось на кшталт вистави, фільму чи художньої презентації, або що кожна вистава, призначена для аудиторії, є прикладом театральної презентації. Не існує «чистого мистецтва», необумовленого досвідом». Поняття «чисте мистецтво» означає мистецтво, оголене вираженням.

Загалом, сприйняття чуттєвої краси мистецтва має важливий соматичний вимір не лише тому, що сприймаються тілесними відчуттями, але й того, що емоційні цінності мистецтва, як і всі емоції, повинні переживатися соматично. Танцювальна вистава – це набагато більше, ніж демонстрація техніки, але, здається, немає єдиної думки щодо методів тренування експресивних компонентів. Танець може бути перформативним, оскільки його вигадані сценарії справляють драматичний вплив.

У будь-якому випадку, однак, у більш звичайних ідеях танцю тіло танцюриста діє як носій повідомлення, метафорично звертаючись до ідей чи почуттів, виступаючи маркером для них і пояснюючи їх за допомогою руху. Маючи це на увазі, М. Каннінгем пояснив, що експресивний рух не намагається нічого проілюструвати, роблячи художній акт антинарративним, психологічним і водночас повністю експресивним. Л. Петі зауважив, що «форма енергії всередині нас є такою ж, як форма тіла» (2010) [16, 19] і що «ми посилаємося до об'єкта або зображення. Як тільки ми стаємо одним цілим з образом [або об'єктом], ми можемо відчутти його якість, відчутти його особистість, отримати враження та імпульси» [16, 19].

У 1960-ті рр. американські експериментатори почали винаходити новий підхід у постмодерністському танці, заснованому на експресивності русі заради руху, який укріпив і розповсюдив М. Каннінгем як основоположний вплив американського танцю другої половини XX ст. Постмодерністський танець розвивався в напрямі викреслення інших непотрібних елементів, залишивши тіло танцюриста в русі як єдиний виразний елемент на танцювальній сцені. Але якщо розглядати тіло в русі ширше як залучення перформативної дії – залучення тіл до досвіду та подальшу суб'єктивізацію цієї

події (у тому, що суб'єктивність походить від відношення тіл до світу та вираженого досвіду), – тоді стає можливим перейти до зовсім іншої ідеї танцю, такої, яка може пояснити «інші елементи» постановки як невід'ємну частину зв'язку тіл танцюристів із досвідом.

Немає зовнішнього референту, на який би посилався рух тіла; він не виражає більше, ніж є, або, радше, більше, ніж робить. Д. Воган, архіваріус М. Каннінгема, який визначив проєкт Каннінгема в термінах, що резонують у цьому контексті, наводить приклад виразу як важливого компонента в танцювальних виставах: «Зрозуміло, що Каннінгем не цікавився розповіддю історії чи дослідженням психологічних стосунків: предметом його танців є сам танець. Це не означає, що драма відсутня, але це не драма в сенсі оповіді – скоріше, вона виникає через інтенсивність кінетичного та театрального досвіду та людської ситуації на сцені» [15, 47]. Так, наприклад, у «Шістнадцяти танцях» (1951) він засновується на «Натягаштрі», книзі-джерелі індійського/санскритського класичного театру. У цій постановці М. Каннінгем зображає дев'ять емоцій: печаль, гумор, гнів, подив, страх, спокій (мир), еротизм та огиду. У «Сюїті для п'яти» (1956 р.) він репрезентує власне осмислення того, що людське тіло вдвічі виразне: воно може бути виразним транзитивно, легко читатися, культурно кодифікованим чином, і воно може бути виразним нетранзитивно, просто виставляючи на показ свою динамічну силу. Репрезентація цього аспекту досвіду є метою танцю постмодерн – він залучає людину, як таку, яка присутня в його тілі, а не як засіб руху ілюзорної якості краси засобами розроблених технік.

При виразному русі дія переживається або відчувається як виконавцем, так і глядачем [19, 125]. За Р. Лабаном, емоція резонує з зусиллям, що є внутрішнім наміром людини рухатися. Кожен рух, який створює танцюрист, виходить з внутрішнього джерела наміру. Це виразний компонент руху, динамічний діапазон. Рух приймає стан «становлення» в хореографії [20, 21]. На думку Н. Тоттона, який посилається на теорію М. Мерло-Понті про те, що «у нас є тіло, ми є тіло і стаємо тілом», дослідник акцентує увагу на тому, що танцюрист розповідає історію за допомогою свого тіла, і воно є для нього єдиним ключем до залучення в світ та досвіду в ньому глядача [20, 23]. Відповідно значення конкретної сцени або танцю виникає через

дію, сценарій або хореографію відносно до досвіду та сприйняття як глядача, так і виконавця. Для Мерса Каннінгема експресія відігравала важливу роль в його хореографії, що була ближче до руху і музики. «Щоб танцюристи Каннінгема були «музикальні», вони повинні віднайти в русі, з своїх внутрішніх ресурсів і вродженої музичності, те, що я називаю „за відсутності кращого слова „пісню». В кожному танці Каннінгема є сенс, але його неможливо перекласти словами – його потрібно пережити кінестетично через мову рухів» [6, 195–196].

Сам М. Каннігем визначав експресію в танці як невід’ємну і незворотню якість духу. На його думку, танцюристи повинні дотримуватися такту без музичних підказок, відчувати присутність інших танцюристів на сцені, знати пропріоцептивно, що роблять інші танцюристи, і відповідним чином корегувати синхронізацію та обсяг власних рухів. Ця робота танцюриста має назву «виразна», оскільки вона «виражає» людську ситуацію в даний момент.

Вираження думок, ідей та емоцій за допомогою танцю стало основним засобом освітнього та терапевтичного досвіду, а також мистецькою функцією. На думку В. Джеймса, якщо «дія та почуття поєднуються, вони обидва вимагають ретельного розгляду для оптимального функціонування, так само як і цілі, і засоби вимагають нашої уваги» [10, 99]. Практика показує, що найбільш технічно досвідчені танцюристи, як правило, найменше вільні в сценічній дії або танці: рух усіх видів, здається «внутрішньо» недостатньо потужним. Таким чином, танцюрист, як і актор, повинен систематично виконувати завдання живлення свого тіла іншими імпульсами.

Висновки. Дослідження виявило, що акторська підготовка необхідна для навчання танцю, оскільки вона збагачує виразні інструменти тіла танцюриста, підвищує його впевненість та командний дух, а також допомагає глядачам краще розуміти та навіть активно брати участь у видовищі, яким є танцювальна вистава. Акторська майстерність в танці модерн і постмодерн, на відміну від класичного танцю, полягає не стільки в процесі репрезентації певного хореографічного образу, а в свободі імпровізації та експериментів на шляху дослідження філософських і кінестетичних складових мистецтва виразного руху. Таким чином, функція акторської майстерності в танці модерн і постмодерн полягає не у

«вираженні» емоцій, а в наданні різноманітних методів їх створення.

Література

1. Благова Т. Хореографічні підготовки в систему театральної освіти України. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2014. Вип. 8. С. 100–110.
2. Марушка М. Прийоми імпровізації та акторської майстерності на уроках хореографії як одна з умов творчої реалізації учнів. *Молодь і ринок*. 2012. № 8. С. 152–155.
3. Пелих Е. А. Роль акторської майстерності у вихованні сценічної виразності танцівника. Збірник наукових праць магістрантів Інституту мистецтв спеціальностей "Дизайн", "Хореографія" Т. 6. Міністерство освіти і науки України, Київський університет імені Бориса Грінченка, Інститут мистецтв. Київ, 2021. URL : <http://masters.kubg.edu.ua/index.php/art/article/view/550#.Yakz-NBBzcs> (дата звернення: 17.04.2025).
4. Сахневич Ю. Ю. Специфіка акторського мистецтва в балетному театрі. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2014. Вип. 15. С. 132–138.
5. Acting.” Merriam-Webster.com Dictionary. Merriam-Webster. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/acting> (дата звернення: 21.04.2025).
6. Brown C. Chance and circumstance: Twenty years with Cage and Cunningham”. New York: Knopf., 2007. 656 p.
7. Chliara A. Acting as tool for dance performance. The university of Lincoln, 2018. URL : https://www.academia.edu/37961991/ACTING_AS_T_OOL_FOR_DANCE_PERFORMANCE (дата звернення: 17.04.2025).
8. Franklin E. N. Dance imagery for technique and performance. Champaign, IL; Leeds: Human Kinetics, 1996. 272 p.
9. Horosko M., Kupersmith J.R.F., Joffrey R. The Dancer’s survival manual: Everything you need to know about being a dancer... except how to dance. HarperCollins, 1991. 241 p.
10. James W. Talks to teachers on psychology and to students on some of life’s ideals. New York: Dover, 1962. 148 p.
11. Laban R. The Mastery of Movement. 2 nd ed. London: McDonald and Evans, 1960. 186 p.
12. Lepecki A. Skin, body and presence in Contemporary European Choreography. MIT Press Journals. 1999. Vol. 43, No. 4. pp. 129-140.
13. Lepecki A. Machines, Dances, Neurons: Towards an Ethics of Dance. The Drama Review. 1990. Vol. 51(3). pp. 119–123.
14. Meisner S., Longwell D. Sanford Meisner on Acting. New York: Vintage, 1987. 268 p.
15. Noland C. The human situation on stage: Merce Cunningham, Theodor Adorno, and the category of expression. *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 42 (1). pp. 47-60.
16. Petit L. The Michael Chekhov Handbook: For the Actor. New York: Routledge. 2010. 192 p.

17. Preston-Dunlop V. Dance and the performative: A choreological perspective. Verve publishing, 2002. 307 p.

18. Rothfield P. Dance and the Corporeal Uncanny Philosophy in Motion. London, Routledge, 2020. 264 p.

19. Smith M. L. Moving Self: The thread which bridges dance and theater. Carfax Publishing, Research in Dance Education. 2002. Vol. 3. No. 2. pp. 123–141.

20. Totton N. Being, having and becoming bodies: body, movement and dance is psychotherapy. International Journey for Theory. Research and Practice. 2010. Vol. 5(1). pp. 21–30.

21. Zelenina N., Shevchenko T., Kryvosheieva O., Vanieieva M. Acting mastery: the modern dimension. *Conhecimento & Diversidade*, Niterói. 2023. Vol. 15. n. 37. P. 210–222.

References

1. Blahova, T. (2014). Choreographic Training in the System of Theatrical Education of Ukraine. *Aesthetics and Ethics of Pedagogical Action*, 8, 100–110 [in Ukrainian].

2. Marushka, M. (2012). Techniques of Improvisation and Acting Skills in Choreography Lessons as One of the Conditions for the Creative Realisation of Students. *Youth and the Market*, 8, 152–155 [in Ukrainian].

3. Pelikh, E. A. (2021). The Role of Acting Skills in the Education of the Stage Expressiveness of a Dancer. Collection of scientific works of master's students of the Institute of Arts in the specialties "Design", "Choreography" T.6. Ministry of Education and Science of Ukraine, Borys Grinchenko Kyiv University, Institute of Arts. Kyiv. Retrieved from <http://masters.kubg.edu.ua/index.php/art/article/view/550#Yakz-NBBzcs> [in Ukrainian].

4. Sakhnevich, Yu. Yu. (2014). Specificity of Acting in the Ballet Theatre. *Culture and Art in the Modern World*, 15, 132–138 [in Ukrainian].

5. Acting. (n.d.). Merriam-Webster Dictionary. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/acting> [in English].

6. Brown, C. (2007). Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham. New York [in English].

7. Chliara, A. (2018). Acting as Tool for Dance Performance. The University of Lincoln, Retrieved from

https://www.academia.edu/37961991/ACTING_AS_TOOOOL_FOR_DANCE_PERFORMANCE [in English].

8. Franklin, E. N. (1996). Dance Imagery for Technique and Performance. Champaign, IL; Leeds [in English].

9. Horosko, M., Kupersmith, J.R.F., & Joffrey, R. (1991). The Dancer's Survival Manual: Everything you Need to Know about Being a Dancer... Except how to Dance. HarperCollins [in English].

10. James, W. (1962). Talks to Teachers on Psychology and to Students on some of Life's Ideals. New York [in English].

11. Laban, R. (1960). The Mastery of Movement. London [in English].

12. Lepecki, A. (1999). Skin, Body and Presence in Contemporary European Choreography. *MIT Press Journals*, 43 (4), 129–140 [in English].

13. Lepecki, A. (2007). Machines, Dances, Neurons: Towards an Ethics of Dance. *The Drama Review*. Vol. 51(3). pp. 119–123 [in English].

14. Meisner, S., & Longwell, D. (1987). Sanford Meisner on Acting. New York [in English].

15. Noland, C. (2010). The Human Situation on Stage: Merce Cunningham, Theodor Adorno, and the Category of Expression. *Dance Research Journal*, 42 (1), 47–60 [in English].

16. Petit, L. (2010). The Michael Chekhov Handbook: For the Actor. New York [in English].

17. Preston-Dunlop, V. (2002). Dance and the Performative: A Choreological Perspective. Verve publishing [in English].

18. Rothfield, P. (2020). Dance and the Corporeal Uncanny Philosophy in Motion. London, Routledge [in English].

19. Smith, M. L. (2002). Moving Self: The Thread which Bridges Dance and Theater. *Carfax Publishing, Research in Dance Education*, 3 (2), 123–141 [in English].

20. Totton, N. (2010). Being, Having and Becoming Bodies: Body, Movement and Dance is Psychotherapy. *International Journey for Theory, Research and Practice*, 5(1), 21–30 [in English].

21. Zelenina N., Shevchenko T., Kryvosheieva O., & Vanieieva M. (2023). Acting Mastery: The Modern Dimension. *Conhecimento & Diversidade, Niterói*, 15 (37), 210–222 [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 20.06.2025

Цитування:

Рабченюк С. В. Латиноамериканські танці в сучасних мультимедійних формах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 326–330.

*Рабченюк Сергій Віталійович,
доцент кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-0001-7676-7441>
sergo-8787@ukr.net*

Rabcheniuk S. (2025). Latin American Dances in Modern Multimedia Forms. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 326–330 [in Ukrainian].

ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКІ ТАНЦІ В СУЧАСНИХ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ФОРМАХ

Мета статті – виявити особливості репрезентації та розвитку лексики латиноамериканського танцю в мультимедійних формах першої чверті ХХІ ст. на прикладі музичного відеокліпу. **Методологія дослідження.** Застосовано типологічний та системний метод, завдяки яким уточнено особливості латиноамериканського танцю та з'ясовано його місце в системі хореографічного мистецтва; метод порівняльного аналізу, еволюційний метод, метод мистецтвознавчого аналізу та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто проблематику розвитку лексики латиноамериканського танцю в сучасних мультимедійних формах на прикладі музичного відеокліпу; проаналізовано типологічні особливості зв'язку між текстом і візуальним рядом (за Е. Гудвіном); з'ясовано, що звернення до лексики латиноамериканських танців зумовлено: специфікою музики, концепцією музичного відеокліпу, прагненням посилити основну ідею пісні танцем-архетипом чи танцем-символом. **Висновки.** Дослідження виявило, що станом на першу половину 2020-х рр. характерною тенденцією латиноамериканського танцю в мультимедійних форматах (музичному відеокліпі) є ремедіація та гібридизація з іншими напрямками та стилями (зокрема сучасним танцем джаз денс, хіп-хоп), а також різноманітними аудіовізуальними текстами, жанрами та практиками. При цьому еволюція латиноамериканського танцю відбувається відповідно до різних напрямів взаємодії з музично-сенсовою та ідейно-нарративною складовою музичного відеокліпу, які умовно можна визначити як: використання лексики латиноамериканського танцю як частини загальної постановки, спроба пов'язати її з інструментальною/вокальною частиною та ін. Внаслідок складного синтезу різноманітних стилів і напрямів хореографії, а також музично-візуальної взаємодії, характерної для музичного відеокліпу як однієї з найпопулярніших мультимедійних форм еволюція латиноамериканського танцю відбувається надзвичайно динамічно і великою мірою визначає напрям розвитку не лише комерційного, але й спортивного (зокрема в категорії формейшн та денс-шоу) та соціального латиноамериканського танцю.

Ключові слова: латиноамериканський танець, комерційна хореографія, мультимедійні форми, музичний відеокліп, синтез, еволюція.

Rabcheniuk Serhii, Associate Professor, Department of Choreography, Rivne State Humanitarian University
Latin American Dances in Modern Multimedia Forms

The purpose of the article is to identify the features of the representation and development of the vocabulary of Latin American dance in multimedia forms of the first quarter of the 21st century using the example of a music video clip. **Research methodology.** A typological and systemic method was applied, thanks to which the features of Latin American dance were clarified and its place in the system of choreographic art was clarified; the method of comparative analysis, the evolutionary method, and the method of art history analysis were used. **Scientific novelty.** The issues of the development of the vocabulary of Latin American dance in modern multimedia forms were considered using the example of a music video clip; the typological features of the connection between the text and the visual series (according to E. Goodwin) were analysed. It was found that the appeal to the vocabulary of Latin American dances is due to: the specifics of the music, the concept of the music video, the desire to strengthen the main idea of the song with a dance-archetype or dance-symbol. **Conclusions.** The study found that as of early 2020s, the characteristic trend of Latin American dance in multimedia formats (music video) is remediation and hybridisation with other directions and styles (in particular, modern dance jazz dance, hip-hop), as well as various audiovisual texts, genres and practices. At the same time, the evolution of Latin American dance occurs in accordance with different directions of interaction with the musical-sensual and ideological-narrative component of the music video, which can be conditionally defined as the use of Latin American dance vocabulary as part of the overall production, an attempt to connect it with the instrumental / vocal part. Due to the complex synthesis of various styles and directions of choreography, as well as the

musical-visual interaction characteristic of the music video as one of the most popular multimedia forms, the evolution of Latin American dance is extremely dynamic and largely determines the direction of development of not only commercial, but also sports (in particular in the formation and dance show categories) and social Latin American dance.

Keywords: Latin American dance, commercial choreography, multimedia forms, music video, synthesis, evolution.

Актуальність дослідження. Поява латиноамериканського танцю як соціокультурно феномену відбулася внаслідок звільнення Південної Америки в першій чверті XIX ст. та подальшого змішування культур, поєднання африканських ритмів, європейських мелодій і багатьох інших впливів, від джазу до східних практик. Натомість його розвиток протягом другої половини – першої чверті XXI ст., інтегрування в такі напрями як конкурсний (нині – спортивний) бальний танець та сценічна (або комерційна) бальна хореографія безпосередньо пов'язані з діяльністю професійних танцюристів та популяризацією засобами сучасних медіа.

З початку 1980-х рр. еволюція латиноамериканського танцю відбувається зокрема і завдяки музичному відеокліпу. Цей мультимедійний формат великою мірою є каталізатором сучасної аудіовізуальної культури, що дозволяють визначити тенденції гібридизації між медіа, музикою та хореографічною лексикою та генерують емоційно значуще повідомлення для реципієнта. Латиноамериканський танець передбачає тип виконання або постановки, що досить часто використовується в музичних відеокліпах на сучасному етапі, будучи важливим постановочним ресурсом в музично-візуальній взаємодії. У свою чергу це зумовлює оновлення хореографічної лексики латиноамериканського танцю, дослідження якої є актуальним напрямом сучасного мистецтвознавства.

Аналіз публікацій. Проблематика репрезентації латиноамериканського танцю в різноманітних медіа так чи інакше висвітлювалася в дослідженнях та публікаціях українських науковців, проте зазвичай як складова спортивного бального танцю або сценічної бальної хореографії. При цьому основним напрямом дослідження є телевізійні танцювальні шоу, зокрема Танці з зірками. Так, наприклад, проблеми і перспективи телевізійних танцювальних шоу в Україні досліджує О. Бойко [2], а на світовому рівні – Д. Базела [1]. Проект «Танці з зірками» як елемент візуальної культури сучасності аналізує С. Дункевич [6]. Виявленню взаємодії хореографічного мистецтва та ЗМІ в історичній ретроспективі, а також особливостей розвитку комерційної бальної

хореографії на сучасному етапі присвячено статтю Т. Павлюк [8].

А. Кризь у дисертаційній роботі, присвяченій розгляду сценічної бальної хореографії як явищу сучасних видовищних мистецтв [7] серед іншого розглядає звернення латиноамериканських співаків до кубинських, пуерто-ріканських, бразильських, аргентинських та інших соціальних танців у музичних відеокліпах на прикладі Дженіфер Лопес, Шакіри та хіп-хоп групи Orishas. Проте питання еволюції латиноамериканського танцю в сучасних мультимедійних формах лишається відкритим і вимагає подальшого дослідження.

Мета статті – виявити особливості репрезентації та розвитку лексики латиноамериканського танцю в мультимедійних формах першої чверті XXI ст. на прикладі музичного відеокліпу.

Виклад основного матеріалу. Танець – це мистецтво, що охоплює різні аспекти, такі як людські рухи, тілесні вираження, ритм, час та простір. У науковому вимірі представлено багато його дефініцій: «нескінченно різноманітна взаємодія ліній, форм і сил, напрямків і швидкостей сприяє створенню ідеальних структурних балансів, які підпорядковуються як законам біології, так і естетичним нормам (...) рух, втілений у ритмічну та просторову форму, послідовність рухів, що починається, розвивається та закінчується» [12, с. 7]. Танець, це мистецтво, яке створює та організовує рухи відповідно до принципів внутрішньої організації (склад рухів самих по собі) та структур (розташування рухів відносно один одного), пов'язаних з певним часом і місцем, щоб пережити та передати буквальне повідомлення (...) мистецтво, яке використовує рухоме тіло як виразну мову» [16, с. 5]. Це мистецтво руху, а також художня мова, оскільки дозволяє виражати та екстерналізувати людські почуття через рухи тіла, через тілесне вираження та мову обличчя, використовуючи хореографію [17, с. 7]. Таким чином можна розглядати латиноамериканські танці як сукупність рухів зі стилем і ритмом з репрезентацією та вираженням; груповий прояв, що має своє коріння та культурні моделі, власну назву, унікальне значення, послання, яке виражається через хореографію людським тілом.

Латиноамериканські танці походять від латиноамериканських ритмів, які розвивалися з колоніальних часів, між танцями та музикою корінного, африканського та європейського походження, що завдяки різним процесам (змішування) призвело до широкого та складного спектру танцювальної музики та рухів тіла. Серед латиноамериканських танців, які зазвичай чують у цих секторах корінного походження, є Сан-Хуан і Тінкус [9]. До латиноамериканських танців афроамериканського походження належать: бачата, бомба, капорал, ча-ча-ча, кумбія, денсхолл, меренге, реггі, реггетон, сальса, самба та інші [14]. Серед латиноамериканських танців змішаного походження – танго, уайно, маріачі, болеро та куека [15]. До програми спортивного бального танцю міжнародного стилю входить: самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль та джайв, проте лише самба та румба є безпосередньо латиноамериканськими танцями, як і мамбо, який повернувся в моду з хвилею фільмів у 1980-х рр. Ча-ча-ча – танець, побудований на мамбо, а джайв у його нинішньому вигляді, є артефактом англійських викладачів танців, які використовували його, щоб зробити бугі-вугі та рок-н-рол, що виникли в США з африканських рухових елементів, соціально прийнятними.

У сучасних мультимедійних формах латиноамериканський танець представлений в контексті комерційної хореографії. Дослідники наголошують на орієнтації на специфіку екранних мистецтв, відповідно, більшу видовищність та цікавий візуальний аспект, як основних характеристик, що набуває латиноамериканський танець в комерційній хореографії для музичних відеокліпів [7, с. 130].

На думку дослідників, сучасний музичний відеокліп являє собою рекламний формат мультимедіа, що прагне створювати емоційно значущі повідомлення для своїх глядачів [11]. З огляду на це, музичний кліп можна аналізувати з соціальної точки зору, як культурний об'єкт та символічний актив: як товар, він зазнає впливу складних процесів виробництва та споживання, а як рекламна продукція, він має певні умовності виробництва та музично-візуального об'єднання через механізми синхронізації. Ці механізми створюють естетичну емоцію під час перегляду. З іншого боку, латиноамериканський танець – почуття, особисте чи індивідуальне, оскільки воно стосується тіла танцюриста, а також його соціального аспекту. У цьому аспекті

спостерігається тенденція до використання латиноамериканського танцю в музичних кліпах. Музичний відеокліп, зародження якого відбувалося в середині 70-х рр., а офіційна поява в ефірі датується початком 80-х рр. XX ст. мав багато культурних попередників, відтак запозичив у музичного кіно свою схильність до взаємозв'язку між камерою та хореографією як втілення танцюристами музики та її тексту.

Аналізуючи окремі аспекти хореографії в концепції музичного відеокліпу, Т. Бакленд вказує на його гіпертекстуальну природу і робить спробу продемонструвати як ця мультимедійна форма ілюструє переробку репрезентацій та стилів. На його думку, «будь-який танцювальний контент може з'явитися в музичному відео виключно через його поверхневу привабливість, і справді, спалахи танцю з'являються на екрані, зі швидким монтажем, як візуальний еквівалент музики, де нарізання та зрощування звуків стає композиційною технікою» [10, с. 285].

А. Крись наголошує на специфіці, що характерна для хореографії сценічного бального танцю в музичних відеокліпах: «використання лексики бального танцю зумовлено стилем музики та/ або доцільністю звернення до певного танцю як до символу» [7, с. 129].

За Е. Гудвіном, зв'язок між музичним текстом і візуальним рядом відбувається в кількох напрямках – ілюстрація (візуальний наратив розповідає історію тексту пісні), посилення (візуальні дії безпосередньо не згадуються в тексті) та діз'юнкція (текст не має очевидного зв'язку з зображенням або навіть суперечить йому) [11, с. 86]. У контексті хореографії у музичних відеокліпах, цей зв'язок зазвичай репрезентовано на рівні другого з описаних напрямів.

У більшості випадків звернення хореографами-постановниками музичних відеокліпів до лексики латиноамериканських танців зумовлено:

- специфікою музики, специфічним ритмом (зазвичай характерне для латиноамериканських співаків та музичних гуртів);

- концепцією музичного відеокліпу (наприклад, за сюжетом, дія відбувається під час карнавалу, або зйомки відбуваються в урбаністичному просторі південноамериканського міста та ін.);

- прагненням посилити основну ідею пісні засобами хореографічної виразності, що водночас є певним архетипом чи символом, наприклад, танго – символізує пристрасть,

самба зазвичай викликає асоціації з Бразилією та карнавалом, пасодобль – з коридою, оскільки використані у танці фігури «є відображенням дій матадора» [3, с. 168], ча-ча – символ безтурботності та веселощів, бачата – яскравих вечірок, а румба асоціюється з пристрасним або нещасливим коханням.

Так, наприклад, у музичному відеокліпі Мануеля Туріза (MTZ Manuel Turizo) «La Bachata» використано латиноамериканський танець бачата. У відео розповідається історія про чоловіка і жінку, які досліджують яскраву атмосферу міських вулиць. У хореографії залучено багато традиційних танцювальних рухів та зроблено акцент на глибинній образності танцю, чуттєвості, гнучкості та пластичності виконання [11, с. 201]. Водночас відчуються і сучасні впливи – це пояснюється загальною концепцією пісні, в якій поєднано традиційні та новаторські впливи, в створенні розважального та унікального досвіду.

Для музичних відеокліпів Дженіфер Лопес використання лексики латиноамериканського танцю є характерним протягом кількох десятиліть, що дає можливість простежити еволюційні особливості. Варто зазначити, що зазвичай танцювальні рухи виконує сама співачка окремо від інших героїв відео, відповідно хореографами було здійснено певні трансформації. Зокрема, використання відкритої позиції, орієнтація на глядача, поєднання кроків і фігур різних танців та ін.

Проте якщо у відео на початку 2000-х рр. зазвичай використовувалися традиційні елементи латиноамериканських танців (наприклад, музичний відеокліп Дженіфер Лопес «Ain't It Funny» (режисер Х. Рітц, 2001 р.), то станом на першу половину 2020-х рр. у хореографічній складовій переважають синтезовані танцювальні форми (типовим є поєднання лексики латиноамериканських танців з хіп-хопом, сучасним танцем та ін.). У 2024 р. відбувся випуск музичного відеокліпу на пісню «Can't Get Enough», знятий режисером Д. Мейерсом на весільну тематику - за сюжетом співачка одружується з трьома різними чоловіками, на роль яких запросила двох професійних танцюристів (суддю талант шоу «Amici di Maria De Filippi» Д. Джофре, шестикратного переможця та суддю «Dancing with the Stars» Д. Хафа.), а також актора Т. Джексона і виконує з кожним із них «весільний танець», що за рівнем техніки виконання та кількістю віртуозних рухів, складних обертань та підтримок більше нагадує виступ на телевізійному шоу.

На основі мистецтвознавчого аналізу музичних відеокліпів можна констатувати, що відповідно до специфіки та визначальних характеристик цієї мультимедійної форми, зазвичай використовуються окремі фрагменти конкретного латиноамериканського танцю, або окремі елементи хореографічної лексики. У другому випадку зазвичай спостерігається синтез лексики латиноамериканських танців з сучасним танцем, джазовим танцем, хіп-хопом та ін.

Висновки. Дослідження виявило, що станом на першу половину 2020-х рр. характерною тенденцією латиноамериканського танцю в мультимедійних форматах (музичному відеокліпі) є ремедіація та гібридизація з іншими напрямками та стилями (зокрема сучасним танцем і танцем контемпоратрі), а також різноманітними аудіовізуальними текстами, жанрами та практиками.

При цьому еволюція латиноамериканського танцю відбувається відповідно до різних напрямів взаємодії з музично-сенсовою та ідейно-нарративною складовою музичного відеокліпу, які умовно можна визначити як: використання лексики латиноамериканського танцю як частини загальної постановки, спроба пов'язати її з інструментальною/вокальною частиною.

Внаслідок складного синтезу різноманітних стилів і напрямів хореографії, а також музично-візуальної взаємодії, характерної для музичного відеокліпу як однієї з найпопулярніших мультимедійних форм еволюція латиноамериканського танцю відбувається надзвичайно динамічно і великою мірою визначає напрям розвитку не лише комерційного, але й спортивного (зокрема в категорії формейшн та денс-шоу) та соціального латиноамериканського танцю.

Література

1. Базела Д. Д. Танцювальні шоу кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2015. Вип. 16. С. 84–89.
2. Бойко О. С. Телевізійні танцювальні шоу в Україні: історія і сучасність. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 36. С. 66–76.
3. Гриценюк Р. А. Специфіка пластичної образності конкурсного танцю Пасодобль. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 166–171.
4. Дункевич С. Г. Танцювальне телевізійне шоу як елемент візуальної культури (на прикладі проєкту «Танці з зірками»). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*.

Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. 2014. № 1. С. 69–74.

5. Кризь А.І. Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2023. 229 с.

6. Павлюк Т. С. Бальна хореографія в сучасному медійному просторі. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 101–105.

7. Analuiza E. T., Cáceres C., Herrera K. Danza nacional, influencia en la motricidad gruesa. En danza nacional, influencia en la motricidad gruesa. 2021. URL : <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/24361/1/21%20ANALUIZA%20DANZA%20NACIONAL.pdf> (дата звернення : 12.03.2025).

8. Buckland T. Dance and Music Video : Some preliminary observations. En Carter, A. (Ed.), *Routledge Dance Studies Reader*. London, GBR: Routledge, 1998. P. 278–287.

9. Goodwin A. Dancing in the distraction factory: Music television and popular culture. Minneapolis: Editorial University of Minnesota Press, 1992. 257 p.

10. Hrytseniuk R. Bachata as a Dance Form Performance and Peculiarities of Artistic Image. *Culture and Arts in the Modern World*. 2020. Vol. 21. P. 201–209.

11. Guarinos V., Sedeño-Valdellós A. Danza contemporánea y sincronía musicovisual en el videoclip musical actual. *Revista Mediterránea de Comunicación*. 2018. Vol. 9. P. 321–332.

12. Murray R. L. Dance in Elementary Education. A program for Boys and Girls. London: Harper & Row, Publishers, 1974. 446 p.

13. Sousa A. B. A Dança Educativa na Escola: Movimento Educativo- Expresión Corporal – Danza creativa. Vol II. Tomo I. Lisboa: Básica, 1980. 180 p.

14. Oña A. E. Influencia de los bailes tropicales en el desarrollo de las capacidades coordinativas en adolescentes de 14- 16 años del colegio universitario UTN en el periodo lectivo 2017-2018 [Tesis]. 2020. URL: <http://repositorio.utn.edu.ec/bitstream/123456789/11728/2/05%20FECYT%203860%20TRABAJO%20GRADO.pdf> (дата звернення : 13.04.2025).

15. Trujillo F. Aspectos socioculturales de los bailes de salón y ritmos. Trances: Transmisión del conocimiento educativo y de la salud. 2010. Vol. 2. №3. P. 165–181.

16. Willem L. La Danse dans L'Education- une Enrichissement ou une Mode? *Ludens: ISEF-UTL*, 1985. 224 p.

17. Zuñiga C. Aspectos metodológicos de la Música y la Danza. Chachapoyas, Perú, 2013. 148 p.

References

1. Basela, D. D. (2015). Dance Shows of the Late 20th – Early 21st Centuries. *Culture and Art in Modern World*, 16, 84–89 [in Ukrainian].

2. Boiko, O. S. (2017). Television Dance Shows in Ukraine: History and Modernity. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art History*, 36, 66–76 [in Ukrainian].

3. Hrytseniuk, R. A. (2023). Specifics of the Plastic Imagery of the Pasodoble Competitive Dance. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 166–171 [in Ukrainian].

4. Dunkevych, S. H. (2014). Dance Television Show as an Element of Visual Culture (on the example of the 'Dancing with the Stars' project). *Academic Notes of the V. I. Vernadsky Taurida National University. Series Philosophy. Culturology. Political Science. Sociology*, 1, 69–74 [in Ukrainian].

5. Krys, A. I. (2023). Stage Ballroom Choreography as a Phenomenon of Modern Performing Arts. Candidate of Art History's Dissertation. Kyiv [in Ukrainian].

6. Pavliuk, T. S. (2018). Ballroom Choreography in Modern Media Space. *Culture and Modernity*, 2, 101–105 [in Ukrainian].

7. Analuiza, E. T., Cáceres, C., & Herrera, K. (2021). Danza nacional, influencia en la motricidad gruesa. En danza nacional, influencia en la motricidad gruesa. Retrieved from <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/24361/1/21%20ANALUIZA%20DANZA%20NACIONAL.pdf> [in Spanish].

8. Buckland, T. (1998). Dance and Music Video: Some Preliminary Observations. Routledge, 278–287 [in English].

9. Goodwin, A. (1992). Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture. Minneapolis [in English].

10. Hrytseniuk, R. (2020). Bachata as a Dance Form Performance and Peculiarities of Artistic Image. *Culture and Arts in the Modern World*, 21, 201–209 [in English].

11. Guarinos, V., & Sedeño-Valdellós, A. (2018). Danza contemporánea y sincronía musicovisual en el videoclip musical actual. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 9, 321–332 [in Spanish].

12. Murray, R. L. (1974). Dance in Elementary Education. A Program for Boys and Girls. London [in English].

13. Sousa, A. B. (1980). A Dança Educativa na Escola: Movimento Educativo- Expresión Corporal – Danza creativa. Vol II. Tomo I. Lisboa [in Spanish].

14. Oña, A. E. (2020). Influencia de los bailes tropicales en el desarrollo de las capacidades coordinativas en adolescentes de 14- 16 años del colegio universitario UTN en el periodo lectivo 2017–2018. Tesis. Retrieved from <http://repositorio.utn.edu.ec/bitstream/123456789/11728/2/05%20FECYT%203860%20TRABAJO%20GRADO.pdf> [in Spanish].

15. Trujillo, F. (2010). Aspectos socioculturales de los bailes de salón y ritmos. Trances: *Transmisión del conocimiento educativo y de la salud*, 2 (3), 165–181 [in Spanish].

16. Willem, L. (1985). La Danse dans L'Education- une Enrichissement ou une Mode? *Ludens* [in English].

17. Zuñiga, C. (2013). Aspectos metodológicos de la Música y la Danza. Chachapoyas [in Spanish].

Стаття надійшла до редакції 07.05.2025
Отримано після доопрацювання 10.06.2025
Прийнято до друку 17.06.2025

УДК 793.3.03

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339023

Цитування:

Шевчук О. Ю., Манелюк Е. В., Манелюк Д. І. Варіативність балетмейстерських прийомів у постановці народно-сценічного танцю в контексті специфіки роботи з дитячим хореографічним колективом. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 331–336.

Shevchuk O., Maneliuk E., Maneliuk D. (2025). Variability of Balletmaster's Techniques in the Production of Folk-Stage Dance in the Context of the Specificity of Working with a Children's Choreographic Group. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 331–336 [in Ukrainian].

Шевчук Ольга Юрійвна,
старший викладач кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0009-0008-2392-9572>
gordeeva_olga@ukr.net

Манелюк Елла Валеріївна,
доцент кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-00001-7773-3171>
kramerek72@gmail.com

Манелюк Дмитро Іванович,
старший викладач кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-00002-0833-9821>

ВАРІАТИВНІСТЬ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКИХ ПРИЙОМІВ У ПОСТАНОВЦІ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В КОНТЕКСТІ СПЕЦИФІКИ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ХОРЕОГРАФІЧНИМ КОЛЕКТИВОМ

Мета статті – виявити особливості варіантів використання професійних прийомів постановки народно-сценічного танцю крізь призму специфіки роботи балетмейстера-постановника дитячого хореографічного колективу. **Методологія дослідження.** Застосовано метод аналізу та синтезу, типологічний метод, метод порівняльного аналізу, метод теоретичного узагальнення та ін. **Наукова новизна.** Досліджено проблематику використання балетмейстерських прийомів в процесі постановки народно-сценічного танцю з дитячим хореографічним колективом; розглянуто особливості постановочно-творчого процесу від зародження ідеї до прем'єрного виступу з урахуванням специфіки роботи балетмейстера з різними віковими групами дітей. **Висновки.** За результатами дослідження виявлено, що найбільш поширеними балетмейстерськими прийомами у постановці народно-сценічного танцю в дитячому хореографічному колективі є прийом контрасту, акомпанементу, повторення або перетанцювання, паралелізму, пластичного лейтмотиву, динаміки танцювальної дії, поліфонії, нарощування, контрапункту; ряд поетичних прийомів – комбінування, типізація, перебільшення та применшення, абсолютизація (для насичення хореографічного малюнку яскравими деталями) та ін. Їх вибір та методика використання зумовлена в першу чергу віковим фактором. Для вдалого втілення поставленого балетмейстером завдання кожен учасник дитячого колективу повинен розуміти не лише те, що від нього вимагають (виконання певного набору кроків, рухів та фігур у визначеній послідовності), але й навіщо, тобто робити кожен дію усвідомлено.

Ключові слова: народно-сценічний танець, балетмейстерські прийоми, дитячий хореографічний колектив, композиція, постановочно-творчий процес.

Shevchuk Olha, Senior Lecturer, Department of Choreography, Rivne State University for the Humanities;
Maneliuk Ella, Associate Professor, Department of Choreography, Rivne State University for the Humanities;
Maneliuk Dmytro, Senior Lecturer, Department of Choreography, Rivne State University for the Humanities

Variability of Balletmaster's Techniques in the Production of Folk-Stage Dance in the Context of the Specificity of Working with a Children's Choreographic Group

The purpose of the article is to identify the features of the options for using professional techniques in the production of folk-stage dance through the prism of the specifics of the work of a ballet master-director of a children's choreographic group. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis, typological method, comparative analysis method, and theoretical generalisation method were applied. **Scientific novelty.** The issue of using balletmaster's techniques in the process of producing folk-stage dance with a children's choreographic group was

© Шевчук О. Ю., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Манелюк Е. В., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Манелюк Д. І., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

investigated. The features of the production and creative process from the birth of the idea to the premiere performance are considered, taking into account the specifics of the choreographer's work with different age groups of children. **Conclusions.** According to the results of the study, it was found that the most common choreographic techniques in the production of folk stage dance in a children's choreographic group are the technique of contrast, accompaniment, repetition or re-dancing, parallelism, plastic leitmotif, dynamics of dance action, polyphony, build-up, counterpoint; a number of poetic techniques – combination, typification, exaggeration and understatement, absolutisation (to saturate the choreographic drawing with bright details). Their choice and method of use is determined primarily by the age factor. For the successful implementation of the task set by the choreographer, each participant in the children's group should understand not only what is required of them (performing a certain set of steps, movements and figures in a certain sequence), but also why they should do each action consciously.

Keywords: folk stage dance, choreographic techniques, children's choreographic group, composition, production and creative process.

Актуальність дослідження. На сучасному етапі розвитку соціокультурного простору надзвичайну популяризацію отримали дитячі хореографічні колективи, свідченням чого є величезна кількість різноманітних гуртків, ансамблів, секцій та шкіл танцю, що діють в системі початкової мистецької освіти України. Відповідно зростає потреба в кваліфікованих балетмейстерах, що спеціалізуються на роботі з дитячим хореографічним колективом, добре розуміються на специфіці всіх етапів, від навчально-виховного, постановочно-творчого до фестивально-конкурсного. Актуальність статті зумовлена важливістю розширення вітчизняної науково-теоретичної бази дослідженнями, що висвітлюють особливості роботи з дитячим хореографічним колективом в процесі постановки народно-сценічного танцю.

Аналіз публікацій. Різноманітні питання, пов'язані з розвитком народно-сценічного танцю протягом останніх років викликають стійку увагу українських науковців. Серед інших, назовемо публікації І. Гутник, що аналізує основні тенденції у творчості молодих балетмейстерів-постановників українського народно-сценічного танцю [1]; принципи хореографічної освіти в початкових мистецьких закладах розглядає О. Квецко [3]; окремі аспекти означеного питання аналізує О. Пархоменко в дисертаційній роботі, присвяченій формуванню балетмейстерських умінь майбутніх учителів хореографії у процесі фахової підготовки [7]; специфіку постановки народно-сценічного танцю як плив на розвиток творчої особистості досліджує А. Квецко [4] та ін. ряд публікацій присвячено особливостям роботи з дитячим фольклорним ансамблем, зокрема статті О. Довбуш [2], М. Марушко [6] та ін. Констатуючи значний науковий інтерес до народно-сценічного танцю, наголосимо на тому, що аспект постановок в дитячих колективах в академічному вимірі України лишається одним із найменш досліджених.

Мета статті – виявити особливості варіантів використання професійних прийомів постановки народно-сценічного танцю крізь призму специфіки роботи балетмейстера-постановника дитячого хореографічного колективу.

Виклад основного матеріалу. Балетмейстерська творчість унікальна і передбачає наявність ряду особливих здібностей для створення танцю – процесу вибору і створення рухів танцю, їх планування для досягнення певної мети [8, 133].

Надзвичайно важливою для балетмейстера є здатність творчо мислити, іншими словами, створювати хореографічну постановку, що відрізняється від попередніх, нову комбінацію рухів на основі існуючих елементів танцювальної лексики. Креативність – це життєва сила народно-сценічної хореографії, що сприяє створенню унікальних та вражаючих постановок, надаючи можливість порушувати усталені норми, поєднувати різні стилі та виражати емоції таким чином, щоб вони глибоко резонували з аудиторією. Креативність у хореографії – це не просто винахід нових рухів, а й переосмислення існуючих, наповнення їх новими контекстами та значеннями [10]. Цей творчий процес дозволяє балетмейстерам створювати постановки, що не лише візуально захоплюють, але й емоційно та інтелектуально стимулюють, долаючи розрив між абстрактними ідеями та фізичним вираженням.

Власну специфіку балетмейстерська діяльність набуває в контексті роботи з дитячим хореографічним ансамблем, оскільки в цьому випадку, на думку дослідників, основне завдання балетмейстера – «бути ідейно-творчим керівником колективу, творцем хореографічного твору» [6, с. 123], поєднуючи в собі риси балетмейстера-репетитора і балетмейстера-постановника.

До основних етапів роботи над дитячим хореографічним твором дослідники відносять: вибір теми, матеріалу, визначення стилю,

жанру та хореографічної лексики; ознайомлення учасників колективу з власним задумом, обговорення деталей; побудова композиційного плану (сюжетна основа, хореографічна мова, малюнок танцю, освітлення, декорації, костюми та ін.); вибір виконавців (кілька складів); розведення танцю (вивчення хореографічної лексики та її комбінацій, вивчення малюнку танцю); відпрацювання постановки (паралельно зі створенням костюмів і декорацій); виступ на публіці [6, 123]. Традиційно, прийоми побудови просторової композиції, яку являє собою хореографічна постановка, поділяють на урахування простору і часу та урахування глядацького сприйняття.

Натхнення для хореографії танцю часто походить з різних джерел, кожне з яких вносить унікальний вимір у творчий процес. Джерелами натхнення у народно-сценічній хореографії є культурна спадщина, особистий досвід, народно-пісенна культура, музика та ін. Автентичний народний танець є важливим джерелом, що пропонує багатство традиційних рухів, символів та історій, що збагачують репертуар балетмейстера, а ознайомлення з ними учасників дитячого танцювального колективу, окрім розвитку необхідних вмінь та навичок, сприяє розширенню кругозору, а у випадку з українською танцювальною культурою, формуванню національної ідентичності.

Музика також відіграє важливу роль, слугуючи структурним орієнтиром та емоційним каталізатором. Темп, ритм і настрій музичного твору зазвичай диктують якість рухів та динаміку народно-сценічної хореографії. Зазвичай у постановках для дитячих танцювальних колективів, особливо для груп дошкільного та молодшого шкільного віку, використовується оптимістична, жвава, весела, радісна, бадьора музика. Для груп середнього та старшого шкільного віку доцільним є використання також ліричної музики.

Основа будь-якої захопливої народно-сценічної хореографії закладена в її структурі, що інтегрує теми (є відправною точкою, забезпечуючи концептуальну основу для твору), стилі (визначає словник рухів та тон твору) та формати для створення цілісного виконання, яке здійснює емоційний вплив. Специфіка роботи з дитячим хореографічним колективом передбачає створення постановок, що вирізняються сенсовим наповненням, високою художньою цінністю та доступністю для учасників. Тема хореографічного твору

повинна бути зрозумілою кожному учаснику дитячого колективу, тому її обрання повинно враховувати особливості сприйняття відповідно до вікової категорії. Так, наприклад, для учасників дошкільного та молодшого шкільного віку, найбільш доречним є казкова тематика, природа, календарна обрядовість; для середнього та старшого шкільного віку – легенди та міфи, героїко-патріотична тематика, суспільні проблеми, кохання та ін. Надзвичайно важливим є вміння балетмейстера донести основну думку, ідею хореографічного твору до учасників колективу, оскільки це є запорукою осмисленого виконання кожного кроку та руху. Поєднання лексики народного танцю з сучасним може підкреслювати плинність та інновації, тоді як класичний підхід може зосереджуватися на точності та традиціях. Формати, такі як соло, дуети або ансамблеві виступи, додатково впливають на те, як передається тема. Наприклад, ансамбль може представляти спільноту або колективні дії, тоді як соло може досліджувати індивідуальні емоції чи боротьбу.

Процес розробки бачення, ключові рішення у формуванні якого належать розміщенню послідовностей та використання просторової динаміки, починається з перетворення абстрактних ідей на відчутті, виконувани рухи. Це вимагає від балетмейстера деконструвати своє натхнення на елементи, які можна виразити через тіло з урахуванням навичок та вмінь кожного конкретного учасника колективу. Кінцевою метою є створення хореографічної постановки, що відповідає оригінальній концепції, водночас доступна для виконавців та цікава як для самих учасників, так і для глядачів.

Для кожного балетмейстера характерне використання власного арсеналу засобів, що складається з відомих прийомів організації хореографічної дії і надає можливість донести до глядача головну ідею постановки [7, с. 49]. У випадку з постановкою народно-сценічного танцю з дитячим хореографічним колективом, найбільш поширеними є прийом:

- контрасту: наприклад, використання вертикальної та горизонтальної побудови, як протиставлення різних за характерами героїв або явищ та ін.

- акомпанементу: прийом, що проявляється у взаємодії соліста/солістки з іншими танцюристами і є вираженням єдності, згоди, підтримки;

- динаміки танцювальної дії;

- повторення або перетанцювання: зазвичай використання цього прийому характерне для побудови пластичного діалогу – один з персонажів звертається до іншого засобами рухів, а той, розуміючи його, повторює рухи точно, або варіативно, розвиваючи та видозмінюючи рух;

- паралелізму: при використанні цього прийому двома персонажами або групами виконується повтор, що сприяє репрезентації певних почуттів на відстані;

- пластичного лейтмотиву: прийом сприяє розкриттю характеристики персонажа, допомагає показати різні стани;

- поліфонії: хореографічна дія побудована як безперервність танцювальних композицій та форм, що засновані на одночасному поєднанню кількох танцювальних ліній з різнорідними рухами;

- прийом нарощування: прийом, що заснований на поступовому збільшенні кількості виконавців на сценічному майданчику (сприяє створенню масштабності дії, її посилення), зазвичай єдиний пластичний малюнок поєднує одного з солістів та інших виконавців;

- прийом контрапункту: завдяки використанню цього прийому, що також відомий як «стоп-кадр» мізансцена набуває особливої місткості: всі виконавці замирають у статичних позах і створюють своєрідне тло для певних дій, що надзвичайно важливі для розкриття ідеї постановки.

При цьому основними принципами є: принцип композиційної цілісності (гармонійне поєднання експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації, розв'язки та фіналу); принцип єдності (частини композиції є узгодженими, а елементи форми підкорені єдиному стилю), принцип співвідношення форми та змісту (гармонійне поєднання образотворчого та виражального), принцип підкорення другорядного головному (відбір та виявлення провідних і другорядних композиційних деталей) та ін.

Важливе значення при постановці хореографічного твору саме з дитячим колективом є використання ряду поетичних прийомів, що дозволяють наситити танцювальний малюнок яскравими деталями, зробити його цікавим та яскравим. Серед інших наведемо: комбінування (складна взаємодія хореографічного, музичного та декоративного матеріалу в процесі створення цілісного образу), типізація (балетмейстер може поєднати типові риси, найбільш характерні для певного об'єкта в межах

єдиного образу), перебільшення та применшення (акцентування робиться на певних, особливих, характерних якостях явищ чи предметів), абсолютизація (окремі елементи, що взяті з різноманітних образів).

Хореографія вимагає участі та синергії між балетмейстером, танцюристами та іншими творчими працівниками. комбінуються в єдиний образ) та ін.

У процесі постановки народно-сценічного танцю в дитячому хореографічному колективі надзвичайно важливе значення має творче спілкування балетмейстера з учасниками в процесі узгодження бачення. Регулярне спілкування гарантує, що бачення балетмейстера зрозуміле та втілене кожним учасником.

Вивчення учасниками дитячого ансамблю хореографії нової постановки вимагає чіткого та систематичного підходу для забезпечення розуміння та послідовності. Один з ефективних методів – розбити хореографію на керовані частини, зосередившись на вивченні окремих сегментів, перш ніж інтегрувати їх у повноцінну постановку. Цей покроковий метод дозволяє учасникам поступово опановувати рухи, не перевантажуючись. Демонстрація та повторення є ключовими інструментами для ефективного навчання. Балетмейстери зазвичай демонструють рухи самі або залучають найбільш досвідчених учасників колективу (наприклад, зі старшої вікової групи), які допомагають іншим візуалізувати заплановану динаміку та виконання. Словесні підказки, такі як підрахунок тактів або використання образів, додатково сприяють розумінню. Наприклад, опис руху як «текучого, як вода» може допомогти танцюристам зрозуміти його якість. Заохочення питань та зворотного зв'язку створює середовище для спільного навчання, дозволяючи учасникам дитячого танцювального колективу ефективніше засвоїти хореографію [9, 316].

Після того, як хореографію вивчено, удосконалення рухів стає центральним аспектом. Цей етап включає відпрацювання деталей, таких як положення рук, постава та переходи, щоб забезпечити точність та єдність. Балетмейстер може проводити детальні вправи, підкреслюючи області, які потребують удосконалення, та надавати індивідуальний зворотний зв'язок для вирішення конкретних проблем, з якими стикаються учасники [5, с. 85]. Синхронізація з музикою є вирішальним аспектом процесу удосконалення, оскільки юні танцюристи повинні узгоджувати свої рухи з

ритмом, темпом та настроєм музики. Репетиції зазвичай включають багаторазову практику з фонограмою, зосереджуючись на сигналах, що сигналізують про зміни в динаміці або таймінгу. Цей процес допомагає не лише гармонізувати рухи з музикою, але й передавати її емоційну сутність, покращуючи загальну якість виконання.

Репетиції неминуче приносять труднощі, такі як опанування складних формацій або подолання тривоги перед виступом. Щоб вирішити ці проблеми, балетмейстер зазвичай використовує адаптивні методи та стратегії емоційної підтримки. Наведемо найбільш поширені проблеми та варіанти їх вирішення:

- технічна складність: розбиття складних рухів на менші частини; використання додаткових вправ;

- різниця в рівнях майстерності: налаштування хореографії відповідно до індивідуальних здібностей учасників дитячого танцювального колективу;

- втома або розчарування: включення перерв, заохочення та вправ на розслаблення;

- тривога перед виступом: проведення імітаційних виступів для розвитку впевненості; надання позитивного зворотного зв'язку.

Поєднуючи структуроване навчання, детальне вдосконалення та емпатичне вирішення проблем, репетиції перетворюють сирі рухи на відшліфований, готовий до сцени матеріал.

Перехід від репетицій до живого виступу є ключовим етапом творчої подорожі, де народно-сценічна хореографія перетворюється на динамічний досвід для глядачів. Цей процес включає адаптацію відрепетигованих рухів до фактичного простору для виступу, забезпечуючи учасникам дитячого хореографічного колективу впевненість, дозволяє ознайомитися з розмірами сцени, розміткою та просторовою орієнтацією. Балетмейстер може внести остаточні корективи на цьому етапі, удосконалюючи формації та переходи відповідно до живого середовища. Імітаційні виступи з костюмами та реквізитом надають цінну можливість імітувати реальні умови, допомагаючи юним танцюристам адаптуватися до освітлення та акустики сцени.

Висновки. За результатами дослідження виявлено, що найбільш поширеними балетмейстерськими прийомами у постановці народно-сценічного танцю в дитячому хореографічному колективі є прийом контрасту, акомпанементу, повторення або

перетанцювання, паралелізму, пластичного лейтмотиву, динаміки танцювальної дії, поліфонії, нарощування, контрапункту; ряд поетичних прийомів – комбінування, типізація, перебільшення та применшення, абсолютизація (для насичення хореографічного малюнку яскравими деталями) та ін. Їх вибір та методика використання зумовлена в першу чергу віковим фактором. Для вдалого втілення поставленого балетмейстером завдання кожен учасник дитячого колективу повинен розуміти не лише те, що від нього вимагають (виконання певного набору кроків, рухів та фігур у визначеній послідовності), але й навіщо, тобто робити кожен дію усвідомлено.

Література

1. Гутник І. Основні тенденції у творчості молодих балетмейстерів-постановників українського народно-сценічного танцю. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 201–208.
2. Довбуш О. Основні методи роботи з дитячим фольклорним ансамблем. *Студентський науковий вісник*. 2005. Вип. 11. С. 89–91.
3. Квецко О. Я. Принципи хореографічної освіти в початкових мистецьких закладах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2021. № 4. С. 113–117.
4. Квецко А. Р. Специфіка постановки народно-сценічного танцю як вплив на розвиток творчої особистості. *The Scientific Heritage*. 2021. № 71. С. 7–9.
5. Літовченко О. А. Репрезентативні властивості хореографічної мізансцени у творенні художнього образу : дис. доктора філософії за спеціальністю 024 «Хореографія» / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2023. 202 с.
6. Марушко М. Теорія і методика роботи з дитячим колективом. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 12. С. 119–123.
7. Пархоменко О. М. Формування балетмейстерських умінь майбутніх учителів хореографії у процесі фахової підготовки : дис. канд. пед. наук. : 13.00.04 / Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. Ніжин, 2016. 249 с.
8. Cheney G. Konsep-konsep Dasar Dalam Modern Dance, translated by Y. Sumandiyo Hadi. Yogyakarta: Manthili, 1999.
9. Steinberg S., Gresalfi M., Vogelstein L., Brady C. Coding choreography: Understanding student responses to representational incompatibilities between dance and programming. *Journal of Research on Technology in Education*. 2024. № (3). С. 314–331.
10. Yao L. From Vision to Stage: The Creative Journey of Dance Choreography. 2024. URL : <https://ssrn.com/abstract=5125185> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.5125185> (дата звернення: 07.04.2025).

References

1. Hutnyk, I. (2018). Main Trends in the Work of Young Choreographers-Directors of Ukrainian Folk Stage Dance. *Art History Notes*, 33, 201–208 [in Ukrainian].
2. Dovbush, O. (2005). Basic Methods of Working with a Children's folklore Ensemble. *Student Scientific Bulletin*, 11, 89–91 [in Ukrainian].
3. Kvetsko, O. Ya. (2021). Principles of Choreographic Education in Primary Art Institutions. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 113–117 [in Ukrainian].
4. Kvetsko, A. R. (2021). Specifics of Staging Folk Stage Dance as an Influence on the Development of a Creative Personality. *Scientific Heritage*, 71, 7–9 [in Ukrainian].
5. Litovchenko, O. A. (2023). Representative Properties of Choreographic Mise-en-scène in the Creation of an Artistic Image. *Doctor of Philosophy's Thesis*. Lviv [in Ukrainian].
6. Marushko, M. (2015). Theory and Methods of Working with Children's Groups. *Current Issues of Humanities*, 12, 119–123 [in Ukrainian].
7. Parkhomenko, O. M. (2016). Formation of Choreographic Skills of Future Teachers of Choreography in the Process of Professional Training. Candidate of Sciences Thesis. Nizhyn [in Ukrainian].
8. Cheney, G. (1999). Konsep-konsep Dasar Dalam Modern Dance. Transl. by Y. Sumandiyo Hadi. Yogyakarta [in English].
9. Steinberg, S., Gresalfi, M., Vogelstein, L., & Brady, C. (2024). Coding Choreography: Understanding Student Responses to Representational Incompatibilities between Dance and Programming. *Journal of Research on Technology in Education*, 3, 314–331 [in English].
10. Yao, L. (2024). From Vision to Stage: The Creative Journey of Dance Choreography. Retrieved from <https://ssrn.com/abstract=5125185> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.5125185> [in English].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2025
Отримано після доопрацювання 19.06.2025
Прийнято до друку 26.06.2025

УДК 793.3:316.772.2]:316.7-044.372:[316.642.3+
159.923
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339024

Цитування:

Шумілова В. В. Хореографія як простір невербальної комунікації в умовах соціальних криз: когнітивно-комунікативний та терапевтичний потенціал. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 337–343.

Шумілова Вікторія Віталіївна,
заслужена артистка України,
доцент, доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-4203-6832>
artvikvit@gmail.com

Shumilova V. (2025). Choreography as a Space of Non-Verbal Communication in Conditions of Social Crises: Cognitive-Communicative and Therapeutic Potential. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 337–343 [in Ukrainian].

ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ПРОСТІР НЕВЕРБАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В УМОВАХ СОЦІАЛЬНИХ КРИЗ: КОГНІТИВНО-КОМУНІКАТИВНИЙ ТА ТЕРАПЕВТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ

Метою дослідження є аналіз тілесної взаємодії та контактної імпровізації як сучасних хореографічних практик у контексті сьогодення, що охоплює естетичні, когнітивні, комунікативні та терапевтичні аспекти, зокрема в умовах кризових соціокультурних ситуацій, таких як війна, з акцентом на соматичну синхронізацію, імпровізацію та танцювально-рухову терапію. **Методологія дослідження.** Застосовано когнітивний метод, який фокусується на вивченні когнітивних процесів, пов'язаних із соматичною синхронізацією, спільним пізнанням (*shared cognition*) у групі виконавців, а також тілесною взаємодією як специфічною формою тілесного мислення у площині невербальної комунікації; праксеологічний метод використано для аналізу хореографічної взаємодії як цілісного процесу цілеспрямованої діяльності, результативності контактної імпровізації та танцювально-рухової терапії в умовах сучасної соціокультурної реальності; мистецтвознавчий метод застосовано для аналізу сучасних хореографічних практик та їхнього значення у системі психосоціальної реабілітації. **Наукова новизна** дослідження полягає в аналізі та переосмисленні тілесної взаємодії та контактної імпровізації не лише як хореографічних технік, а як форм тілесного мислення та засобу афективної комунікації, здатного відображати й трансформувати соціальні, культурні й травматичні досвіди. Уперше проаналізовано контактну імпровізацію як інструмент критичної тілесності у воєнному й поствоєнному контексті та виявлено терапевтичний потенціал тілесної взаємодії в умовах воєнного стану, зокрема її здатність сприяти емоційному розвантаженню, відновленню психофізичної рівноваги та створенню безпечного простору через танцювально-рухову терапію. **Висновки.** У сучасних умовах тілесна взаємодія в хореографії постає як багатовимірне явище, що поєднує естетичні, когнітивні, комунікативні та терапевтичні функції. Ця взаємодія слугує не лише засобом невербальної комунікації, а й формою глибокого міжособистісного діалогу, інструментом пізнання та відновлення. Особливого значення у контексті війни також набувають соматична синхронізація та контактна імпровізація, сприяючи психоемоційній стабілізації, формуванню довіри та зміцненню соціальних зв'язків. Таким чином, хореографія постає простором цілісної взаємодії тіла, емоцій, сенсів і суспільства, здатним відповідати на виклики сучасності.

Ключові слова: хореографія, тілесна взаємодія, соматична синхронізація, імпровізація, контактна імпровізація, танцювально-рухова терапія.

Shumilova Viktoriia, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Choreography, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Choreography as a Space of Non-Verbal Communication in Conditions of Social Crises: Cognitive-Communicative and Therapeutic Potential

The purpose of the present study is to analyse bodily interaction and contact improvisation as contemporary choreographic practices in today's context, encompassing aesthetic, cognitive, communicative, and therapeutic aspects, particularly within crisis-related sociocultural situations such as war – with an emphasis on somatic synchronisation, improvisation, and dance movement therapy. **Research methodology.** A cognitive method was applied, focusing on the study of cognitive processes related to somatic synchronisation, shared cognition within a group of performers, as well

as bodily interaction as a specific form of embodied thinking within the realm of nonverbal communication. The praxeological method was used to analyse choreographic interaction as an integrated process of purposeful activity, and to assess the effectiveness of contact improvisation and dance movement therapy within the context of contemporary sociocultural realities. The art history method was employed to analyse contemporary choreographic practices and their significance within the system of psychosocial rehabilitation. **The scientific novelty.** This research offers an analysis and rethinking of bodily interaction and contact improvisation not only as choreographic techniques but also as forms of corporeal thinking and tools for affective communication capable of reflecting and transforming social, cultural, and traumatic experiences. For the first time, contact improvisation is examined as a tool of critical embodiment in the wartime and postwar context, revealing the therapeutic potential of bodily interaction under martial law, particularly its ability to promote emotional relief, restore psychophysical balance, and create a safe space through dance movement therapy. **Conclusions.** In the contemporary setting, bodily interaction in choreography emerges as a multidimensional phenomenon that integrates aesthetic, cognitive, communicative, and therapeutic functions. It serves not only as a means of nonverbal communication but also as a form of profound interpersonal dialogue, a tool for cognition and recovery. Somatic synchronisation and contact improvisation gain particular importance in the context of war, contributing to psycho-emotional stabilisation, the development of trust, and the strengthening of social bonds. Thus, choreography becomes a space of holistic interaction between the body, emotions, meanings, and society – capable of responding to the challenges of the present day.

Keywords: choreography, bodily interaction, somatic synchronisation, improvisation, contact improvisation, dance and movement therapy.

Актуальність теми дослідження. У сучасному контексті проблема тілесної взаємодії та контактної імпровізації в хореографії потребує переосмислення. Традиційне розуміння тілесної комунікації як винятково естетичної або технічної категорії поступається місцем уявленню про тіло як живого, рефлексивного суб'єкта, здатного до діалогу в комунікативному полі сьогодення. У зв'язку з цим контактна імпровізація розглядається не лише як форма хореографічної практики, а й як феномен тілесного мислення, інструмент афективного спілкування та спосіб виявлення соціального й культурного контексту через рух. Такий підхід відкриває перспективи аналізу тілесної взаємодії в межах критичної тілесності, зокрема в посттравматичних суспільствах, де рухова практика виконує не лише творчу, а й терапевтичну та комунікативну функцію. Отже, окреслена проблематика потребує подальшого комплексного наукового осмислення.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання жанрової специфіки, виховного потенціалу та мистецького впливу сучасного хореографічного мистецтва на формування особистості, її фізичний і духовний розвиток розглянуто у навчально-методичному посібнику «Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку» авторів О. Плахотнюка, Л. Андрощук, Т. Благової та ін. [8].

Потенціал хореографії як ефективного інструменту національно-патріотичного виховання, особливо у молодого покоління розкрили Т. М. Царик, О. М. Марач, О. Д. Козачук [10] у науковій статті «Музичне мистецтво та хореографія як засоби

формування національної самоідентичності у молодого покоління України». Автори акцентували увагу на тому, що «хореографія виступає важливим елементом національно-патріотичного виховання, що сприяє збереженню культурної спадщини та формуванню патріотичних цінностей у молодого покоління. Вона поєднує в собі мистецтво, фізичний розвиток, спілкування та самовираження, роблячи цей підхід до національно-патріотичного виховання надзвичайно ефективним та надійним» [10, 235].

Ю. В. Бобровник та В. В. Неділько [1] у науковому дослідженні «Психологічні аспекти виразності та творчості в хореографії сучасності» аналізують вплив хореографії на емоційний стан і сприйняття глядачів, акцентуючи увагу на її терапевтичному потенціалі – зниженні рівня стресу, покращенні емоційного стану та стимулюванні творчого потенціалу.

У статті В. Головей та М. Цап'як [2] «Комунікативна природа танцю: семіотичний аспект» аналізують комунікативний потенціал танцю як багатовимірного культурного феномену, що функціонує в межах невербальної семіотичної системи. Автори звертають увагу на танцювальну лексику як специфічну форму невербального мовлення, здатну передавати індивідуальні думки, емоції та людські переживання, зокрема в контексті травматичного досвіду війни.

В. А. Грек [3] у науковій статті «Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів» акцентує увагу на тому, що імпровізація застосовується в різних формах сучасної хореографії завдяки широкому діапазону її проявів: «від майстерності

володіння відпрацьованими елементами у відповідності до запропонованих обставин до вільного від канонів тілесно-емоційного самовираження поза стандартизованими формами, де домінує дослухання виключно до свого внутрішнього «я» [3, 464].

Імпровізацію та контактну імпровізацію як напрям сучасної хореографії, її особливості та методику виконання висвітлюють у навчальному посібнику Л. Ф. Хоцяновська та А. Ю. Рехвіашвілі. [9].

Особливості контактної імпровізації, специфіку її реалізації та тенденції розвитку аналізують А. В. Журавльова [4] у статті «Контактна імпровізація в контексті соціального танцю XXI століття: особливості відкритої танцювальної форми «джерм» та Є. В. Яніна-Ледовська [12] у праці «Напрямки та тенденції розвитку контактної імпровізації у контексті сучасної хореографії».

Водночас слід зазначити, що означена проблематика у науковому дискурсі висвітлена фрагментарно. Огляд наукових праць засвідчує зростання інтересу до теми тілесної взаємодії в хореографії в умовах сучасних викликів. Попри наявність численних досліджень, питання тілесної взаємодії ще не отримало належного комплексного вивчення, особливо у контексті війни, коли змінюються не лише форми сценічної комунікації, а й самі засади тілесного переживання, репрезентації та взаємодії. Такий контекст потребує нового теоретико-методологічного підходу до аналізу тілесної взаємодії як засобу комунікації, опору, адаптації й рефлексії на травматичний досвід, що формує іншу якість хореографічного висловлювання.

Метою дослідження є аналіз тілесної взаємодії та контактної імпровізації як сучасних хореографічних практик у контексті сьогодення, що охоплює естетичні, когнітивні, комунікативні та терапевтичні аспекти, зокрема в умовах кризових соціокультурних ситуацій, таких як війна, з акцентом на соматичну синхронізацію, імпровізацію та танцювально-рухову терапію.

Виклад основного матеріалу. У контексті сучасних викликів тілесна взаємодія в хореографії розглядається як засіб формування пластичної структури танцю, а також як глибинний процес міжособистісного пізнання, основою якого є невербальна комунікація, емоційна емпатія та інтерсуб'єктивне співпереживання. Хореографія постає як поліфункціональний простір інтенсивного діалогу, у межах якого людське тіло виконує не лише роль виконавського інструмента, а й

постає як активний суб'єкт культурного, когнітивного та емоційного висловлювання. Через пластичну мову руху, яка не потребує вербального спілкування, хореографічна практика формує унікальні форми комунікації, де смисли артикулюються за допомогою соматичних імпульсів, ритміки, динаміки руху, просторової орієнтації та тілесного контакту. У цьому контексті тіло розглядається як носій соціально-культурних кодів, індивідуального досвіду, травм, спогадів і трансцендентного сенсу, що передається глядачеві невербальними засобами. «Процес референції (перекладу конкретних знакових форм мовою танцю) здійснюється за допомогою рухів людського тіла і взаємодій останнього з іншими патернами (структурними елементами цього культурного зразка)» [11, 17]. Тому тілесність у хореографії дедалі частіше осмислюється не лише в естетичному, а й у феноменологічному, герменевтичному і комунікативному вимірах.

Одним із ключових аспектів тілесної взаємодії у хореографії виступає соматична синхронізація, яка полягає в узгодженості рухових дій, ритму дихання, темпоритму та мікродинаміки тілесних імпульсів між учасниками танцю в режимі реального часу. Цей процес передбачає не лише фізичну координацію, а й глибинне налаштування на внутрішній стан партнера, що ґрунтується на тілесній емпатії та здатності до інтерсуб'єктивного зчитування невербальних сигналів. Соматична синхронізація має подвійну природу – естетичну, що забезпечує злагодженість і виразність рухової композиції, та когнітивну, яка полягає у формуванні shared cognition – спільного пізнання, коли виконавці синхронізують не лише зовнішні дії, а й внутрішні мисленнєві процеси, емоційні реакції, інтенції та прийняття рішень. Наразі досить популярними є соматичні практики, «що акцентуються на осмисленні та реалізації танцюристами потенціалу у високомайстерних, навмисних, цілеспрямованих, змістовних та водночас природних рухах, спрямовані поліпшити продуктивність, динаміку та художній рівень виступів» [6, 98].

У межах сценічної практики така форма тілесної взаємодії створює умови для глибокого творчого контакту, який виходить за межі механічної взаємодії й перетворюється на живий діалог тіл, що постійно генерує нові сенси в процесі виконання. Соматична узгодженість сприяє підвищенню ансамблевої єдності, дозволяє уникати розривів у ритміці й

драматургії танцювального твору та забезпечує цілісний естетичний вплив на глядача, у якого формується враження цілісного художнього висловлювання, що має високу емоційну, психологічну й культурну напругу. Таким чином, тілесна синхронізація виступає не лише технічним інструментом сценічного виконання, а й когнітивним і комунікативним механізмом, що забезпечує реалізацію ідей співдії, взаємної довіри та формування колективної свідомості у межах художнього процесу. Вона активізує процеси тілесного співналаштування, емпатійного відгуку та інтеракції між виконавцями, які в умовах синхронного руху формують єдине семіотичне поле, уможливаючи не тільки зчитування невербальної інформації, а й конструювання спільного простору сенсів. У такий спосіб тілесна синхронізація виконує функцію моделювання соціальних структур взаємодії, що набуває особливої ваги в умовах кризових соціокультурних ситуацій, зокрема війни.

Особливої актуальності тілесна взаємодія набуває в практиках контактної імпрровізації, де фізичний контакт – дотик, перенесення ваги, спільне утримання балансу – стає основним засобом структурування руху. Загалом, імпрровізація в хореографії є не лише методом створення руху, а й глибоким інструментом художнього самовираження, пізнання тіла та комунікації з простором, партнером і глядачем. Вона дозволяє танцівнику виходити за межі зафіксованої рухової структури, активізуючи інтуїцію, тілесну пам'ять і спонтанність. Саме у процесі імпрровізації відбувається мобілізація внутрішніх ресурсів особистості, що сприяє розвитку креативності, підвищенню рівня тілесної усвідомленості та здатності до саморегуляції. Імпрровізаційна практика також має значний терапевтичний потенціал. У тілесно-орієнтованих методиках вона застосовується для вивільнення репресованих емоцій, реконструкції тілесної цілісності й відновлення психофізичної рівноваги. «Імпрровізацію можна диференціювати на два «полюси» за рівнем інтегрованості танцівника у той чи інший різновид хореографії. Один «полюс» посідає імпрровізація як найвищий щабель володіння виконавською майстерністю, багатим творчим досвідом, розвинутою творчою уявою, творчою інтуїцією, відчуттям композиції художнього твору. Інший – імпрровізація вільної від канонів будь-якої системи рухових координат людини, що не послуговується естетико-художніми

стандартами, а дослухається виключно до свого внутрішнього «я» як у виконанні рухів та положеннях тіла у просторі, так і в змістовно-емоційному наповненні» [3, 465].

Контактна імпрровізація передбачає постійну присутність у моменті, чутливість до змін у тілі іншого та здатність до миттєвого реагування, що формує унікальний пласт міжособистісного діалогу, в якому взаємодія тіла і простору стає провідником емоцій, намірів та сенсів. «Як унікальна форма танцю, контактна імпрровізація створює передумови для ведення партнерами спонтанного тілесного діалогу на невербальному рівні в процесі гри з силами інерції, гравітації, використовуючи один одного як опору, знаходячи в доторканні підґрунтя для імпрровізації та натхнення для творчості» [4, 110]. Така форма імпрровізації активізує тілесну свідомість, сприяє інтеграції сенсомоторного досвіду і водночас формує специфічне поле довіри, де тілесність стає основою міжлюдських зв'язків. Тут хореографія репрезентує заздалегідь визначну змістом інформацію й генерує нову, яка полягає у динаміці спільного тілесного переживання. Таким чином, кожен акт тілесної взаємодії стає процесом постійної інтерпретації й переосмислення, де зміст руху народжується «тут і зараз».

Нині, в умовах воєнного стану, який триває в Україні четвертий рік поспіль, спостерігається значне підвищення рівня психоемоційного напруження в суспільстві, що зумовлює потребу в ефективних засобах психологічної підтримки. У цьому контексті особливої актуальності набуває танцювально-рухова терапія, в межах якої тілесна взаємодія виконує важливу терапевтичну функцію. Такий підхід сприяє глибокому емоційному розвантаженню, зниженню рівня тривожності, покращенню тілесної саморегуляції та відновленню внутрішньої цілісності особистості через активізацію невербальних форм комунікації та рухової експресії. Тому саме через тілесну експресію танець відтворює складну палітру людських переживань, включно з відлунням травматичного досвіду, зумовленого війною, водночас слугуючи засобом символічної рефлексії, опрацювання й трансформації соціального болю.

Із 2022 року в Україні реалізуються проекти психосоціальної підтримки, в межах яких запроваджуються тілесно-орієнтовані практики, зокрема танцювально-рухова терапія. Такі програми організовуються волонтерськими ініціативами та благодійними

фондами, серед яких — «Повернись живим», «Stabilization Support Services», «Територія життя» та інші. Вони спрямовані на роботу з внутрішньо переміщеними особами, ветеранами, жінками та дітьми, які зазнали травматичного досвіду війни. Показовим прикладом є Ужгород, де за ініціативи громадської організації «Волонтери Закарпаття» було започатковано танцювально-реабілітаційні заняття для військовослужбовців і членів їхніх родин. Соціальний проект під назвою «Поверни мене з війни» має на меті сприяння адаптації військових до умов мирного життя через хореографічні практики [7].

Одночасно танець стає потужним засобом мистецької рефлексії у суспільному просторі.

У Національному художньому музеї України було представлено мультимедійний проект «Танець у зоні війни?», ініційований перформером, режисером і хореографом Віктором Рубаном. Він зазначає: «Моя ідея — створити проект, який об'єднає багатьох митців, умовно 11, щоб представити нас, особливо тих, хто залишається працювати в Україні. Цей проект повинен показати не тільки труднощі, з якими ми стикаємося, але й несподівані ресурси та резерви, які ми знаходимо, і як танцювальні практики нам у цьому допомагають <...> велике значення має інтерактивність виставки. Як, наприклад, практика Христини Шишкарьової, яка розробила свій метод «тактичної хореографії» у взаємодії з військовими» [5].

Подібні ініціативи є актуальними в умовах воєнного стану та поширюються в різних регіонах України, що свідчить про зростання ролі хореографічних практик у системі психосоціальної реабілітації.

Поширення таких практик у різних регіонах України засвідчує не лише їх актуальність, а й ефективність: вони сприяють стабілізації емоційного стану й створюють безпечний простір для відновлення довіри, самоусвідомлення та повернення до соціальної активності. Важливу роль відіграє й відчуття колективної взаємодії, а саме — участь у спільному русі відновлює навички тілесної синхронізації, які у травмованих людей нерідко порушуються. До того ж, тілесна імпровізація в терапевтичному процесі дозволяє учасникам вільно виражати складні емоції, які важко артикулювати словами. «У процесі хореографічних вистав і вправ, учасники навчаються спілкуватися через рух та мову тіла, виражати почуття та емоції» [10, 235]. Хореографічні заняття змушують

учасників зосереджуватись на мелодії, пластиці тіла та партнерові, а це неабияка реабілітація.

Враховуючи викладене, участь професійних хореографів та сертифікованих танцювально-рухових терапевтів у таких проектах відкриває нові можливості для розвитку хореографії як соціально значущого інструменту відновлення. Варто акцентувати увагу, що спільна рухова дія стає способом емоційного самовираження й комунікації, що особливо важливо в роботі з людьми з високим рівнем психоемоційного напруження в сучасних реаліях. «Хореографія також виконує соціальну функцію платформи для вираження індивідуальності та самовираження. Вона стимулює творчість, сприяє розвитку особистісності та самоідентифікації. Хореографія надає можливість людям виразити свої почуття, емоції, бачення світу через рух і танець. Це може бути особливо важливо для молоді, яка шукає своє місце у суспільстві та вираження своєї індивідуальності» [1,151].

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі та переосмисленні тілесної взаємодії та контактної імпровізації не лише як хореографічних технік, а як форм тілесного мислення та засобу афективної комунікації, здатного відображати й трансформувати соціальні, культурні й травматичні досвіди. Уперше проаналізовано контактну імпровізацію як інструмент критичної тілесності у воєнному й поствоєнному контексті та виявлено терапевтичний потенціал тілесної взаємодії в умовах воєнного стану, зокрема її здатність сприяти емоційному розвантаженню, відновленню психофізичної рівноваги та створенню безпечного простору через танцювально-рухову терапію.

Висновки. Отже, в умовах соціальних криз соматична синхронізація, тілесна взаємодія та контактна імпровізація набувають нового значення, виходячи за межі суто естетичних і технічних категорій. Ці практики постають як повноцінні інструменти когнітивного, емоційного й соціального пізнання, відкриваючи нові горизонти для осмислення тіла як суб'єкта комунікації, рефлексії й трансформації. Дослідження тілесної взаємодії в хореографії засвідчує, що сучасна сценічна практика потребує не лише досконалого володіння технікою руху, а й глибокого розуміння соматичних, емпатійних й міжособистісних процесів, які формуються у просторі тілесної взаємодії.

Особливого значення у цьому контексті набуває соматична синхронізація – феномен, що поєднує естетичну злагоженість з глибинною когнітивною взаємодією. Її роль полягає не тільки в забезпеченні цілісності художнього твору, але й у формуванні простору колективної свідомості, де кожен учасник є не просто виконавцем, а й рівноправним носієм і творцем інформації. У практиках контактної імпровізації тілесна взаємодія розкривається як акт живого міжособистісного діалогу, що здійснюється через дотик, рух і спільне тілесне переживання, яке постійно змінюється в реальному часі. Така форма комунікації демонструє глибокий терапевтичний потенціал, особливо в умовах посттравматичного досвіду, зумовленого війною. Танцювально-рухова терапія та тілесно-орієнтовані практики стають важливими засобами психоемоційного відновлення, інтеграції травматичного досвіду та створення безпечного простору взаємодії. У цьому вимірі хореографія постає як поліфункціональний феномен, здатний виконувати художні, соціальні, комунікативні й терапевтичні завдання. Активізація волонтерських і професійних ініціатив у сфері тілесної реабілітації в Україні засвідчує актуальність і затребуваність хореографії як інструменту соціального служіння та культурної підтримки в умовах глибоких суспільних трансформацій. У такому контексті хореографія постає як квінтесенція художніх практик, що формують простір для колективного самовираження та взаєморозуміння.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що тілесна взаємодія в сучасній хореографії є не лише засобом виразності, а й формою мислення, механізмом комунікації та вагомою складовою психосоціального відновлення. Її потенціал потребує подальшого міждисциплінарного осмислення, яке охоплюватиме хореографічну теорію, соматику, феноменологію тіла, психологію та соціокультурні студії. Такий підхід дозволить глибше зрозуміти природу тілесного досвіду як джерела художнього висловлювання, інструменту емпатійного зв'язку та ресурсу відновлення в умовах сучасних викликів.

Література

1. Бобровник Ю. В., Неділько В. В. Психологічні аспекти виразності та творчості в хореографії сучасності. *Габітус*. Одеса, 2023. Вип. 50. С. 148–

152. DOI <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2023.50.26>.

2. Головей В., Цап'як М. Комунікативна природа танцю: семіотичний аспект. *Fine Arts and Cultural Studies*, 2024. Вип. 2. С. 121–128. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs2024-2-16>.

3. Грек В. А. Імпрровізація в хореографії: поліаспектність проявів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2019. № 2. С. 463–466.

4. Журавльова А. В. Контактна імпрровізація в контексті соціального танцю XXI століття: особливості відкритої танцювальної форми «джерм». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 108–112.

5. Качковська Я. Єдиний спосіб врятуватися – сприймати сьогодні як партнера до танцю: Віктор Рубан про виставку «Танець у зоні війни?» URL: <https://suspilne.media/culture/808157-ediniy-sposib-vratuvatisa-spriyhati-sogodenna-ak-partnera-do-tancu-viktor-ruban-pro-vistavku-tanec-u-zoni-vijni/> (дата звернення: 05.04.2025).

6. Павлюк Т. С. Соматичні практики у сучасній бальній хореографії. *Культура і сучасність*. 2018. № 1. С. 97–102.

7. Поверни мене з війни: як працює танцювальна терапія для ветеранів та їхніх родин. URL: <https://rubryka.com/article/poverny-mene-z-vijny/> (дата звернення: 05.05.2025).

8. Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку: навч.-метод. посіб. / упоряд.: О. Плахотнюк, Л. Андрощук, Т. Благова та ін. Львів : СПОЛОМ, 2016. 229 с.

9. Хоцяновська Л. Ф., Рехвіашвілі А. Ю. Методика виконання імпрровізації та контактної імпрровізації : навч. посіб. Київ : КНУКіМ, 2017. 104 с.

10. Царик Т. М., Марач О. М., Козачук О. Д., Музичне мистецтво та хореографія як засоби формування національної самоідентичності у молодого покоління України. *Інноваційна педагогіка*. Одеса, 2024. Вип. 72. С. 231–236. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/72.46>.

11. Чепалов О. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. *Танцювальні студії*. 2018. №1. С. 16–27. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140392>.

12. Яніна-Ледовська Є. В. Напрямки та тенденції розвитку контактної імпрровізації у контексті сучасної хореографії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2010. № 1. С. 247–249.

References

1. Bobrovnyk, Yu.V., & Nedilko V.V. (2023). Psychological Aspects of Expressiveness and Creativity in Contemporary Choreography. *Habitus*, 50, 148–152 [in Ukrainian].

2. Holovei, V., & Tsapiak, M. (2024). The Communicative Nature of Dance: Semiotic Aspect.

Fine Arts and Cultural Studies, 2, 121–128 [in Ukrainian].

3. Hrek, V.A. (2019). Improvisation in Choreography: Multifaceted Manifestations. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 463–466 [in Ukrainian].

4. Zhuravliova, A. V. (2021). Contact Improvisation in the Context of Social Dance of the 21st Century: Features of the Open Dance Form 'Jam'. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 108–112 [in Ukrainian].

5. Kachkovska, Ya. (n.d). The Only Way to Save Yourself Is to Perceive the Present as a Partner in Dance: Viktor Ruban on the Exhibition 'Dance in a War Zone?' Retrieved from <https://suspilne.media/culture/808157-edinij-sposib-vratuvatisa-sprijmati-sogodenna-ak-partnera-do-tancu-viktor-ruban-pro-vistavku-tanec-u-zoni-vijni/> [in Ukrainian].

6. Pavliuk, T.S. (2018). Somatic Practices in Modern Ballroom Choreography. *Culture and Modernity*, 1, 97–102 [in Ukrainian].

7. Bring Me Back from War: How Dance Therapy Works for Veterans and Their Families. Retrieved from: <https://rubryka.com/article/poverny-mene-z-vijny/> [in Ukrainian].

8. Plakhotniuk, O. (Ed.), Androshchuk, L., Blahova, T., et al. (2016). Modern Choreographic Art: Background, Trends, Development Prospects: Teaching and Methodological Manual. Lviv [in Ukrainian].

9. Khotsianovska, L. F., & Rekhviashvili, A. Yu. (2017). Methodology of Performing Improvisation and Contact Improvisation. Kyiv [in Ukrainian].

10. Tsaryk, T.M., Marach, O.M., & Kozachuk, O.D. (2024). Musical Art and Choreography as Means of Forming National Self-Identity in the Young Generation of Ukraine. *Innovative pedagogy*, 72, 231–236 [in Ukrainian].

11. Chepalov, O. (2018). Choreology as a Science: Cultural and Art History Aspects. *Dance studios*, 1, 16–27 [in Ukrainian].

12. Yanina-Ledovska, E. V. (2010). Directions and Trends in the Development of Contact Improvisation in the Context of Modern Choreography. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 247–249 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 20.06.2025

УДК 130.2:2-264:[793.31+792.83(477)]
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339026

Цитування:

Савченко Л. О. Втілення та пластично-художнє рішення архетипів як символічного образу в сучасних постановках народно-сценічного танцю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 344–348.

Савченко Лілія Олександрівна,
старший викладач кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0008-5927-9305>
savchenko.flover@gmail.com

Savchenko L. (2025). Embodiment and Plastic-Artistic Solution of Archetypes as a Symbolic Image in Modern Folk-Stage Dance Productions. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 344–348 [in Ukrainian].

ВТІЛЕННЯ ТА ПЛАСТИЧНО-ХУДОЖНЄ РІШЕННЯ АРХЕТИПІВ ЯК СИМВОЛІЧНОГО ОБРАЗУ В СУЧАСНИХ ПОСТАНОВКАХ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

Мета статті – виявити особливості архетипних образів та розглянути проблематику їх репрезентації в постановках народно-сценічної хореографії на сучасному етапі. **Методологія дослідження.** Застосовано метод наукового аналізу та синтезу, системний та типологічний метод, метод мистецтвознавчого аналізу та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто проблематику репрезентації архетипів у постановках народно-сценічної хореографії; уточнено поняття «архетипи» та «архетипні образи», а також їх типологізацію; проаналізовано особливості втілення та пластичні рішення архетипних образів природних (Земля, Вода, Вогонь, Вітер), космогонічних, солярних, зооморфних та орнітоморфних елементів. **Висновки.** Архетипні образи не лише займають значне місце в давніх міфологічних уявленнях різних народів, але й отримали об'ємне відображення в народно-сценічній хореографії – в різноманітних постановках, що належать до різних епох та національних шкіл хореографічного мистецтва. Це демонструє універсальність, значущість та масштабність поширення і багатогранності прояву архетипних образів у народно-сценічній хореографії. Міфологічні символи, що складають міфоструктуру будь-якого твору мистецтва загалом та народно-сценічної хореографії зокрема, є відображенням елементів первинного світобачення і світосприйняття, основоположними серед яких є архетипні образи, що пов'язані з первісними уявленнями та природними явищами. Їх використання в постановках народно-сценічної хореографії відбувається в процесі створення міфологем – основи формування нових символів. Сучасні хореографи-постановники відтворюють цілісне світовідчуття та світобачення різних народів світу крізь призму системи їх вірувань, національних традицій, обрядової культури засобами втілення архетипних образів. Окрім того, архетипи використовуються як рухові метафори, символи та образи для посилення досвіду руху і передачі досвіду простору реципієнту.

Ключові слова: народно-сценічний танець, архетип, архетипні образи, пластичне рішення, художній образ, міфологеми, природні елементи, рухи.

Savchenko Liliia, Senior Lecturer, Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management

Embodiment and Plastic-Artistic Solution of Archetypes as a Symbolic Image in Modern Folk-Stage Dance Productions

The purpose of the article is to identify the features of archetypal images and consider the issues of their representation in folk-stage choreography productions at the present stage. **Research methodology.** The method of scientific analysis and synthesis, the system and typological method, the method of art history analysis were applied. **Scientific novelty.** The issues of representation of archetypes in folk-stage choreography productions were considered; the concepts of 'archetypes' and 'archetypal images', as well as their typology, were clarified; the features of embodiment and plastic solutions of archetypal images of natural (Earth, Water, Fire, Wind), cosmogonic, solar, zoomorphic, and ornithomorphic elements were analysed. **Conclusions.** Archetypal images not only occupy a significant place in the ancient mythological representations of different peoples, but also received a voluminous reflection in folk and stage choreography – in various productions belonging to different eras and national schools of choreographic art. This demonstrates the universality, significance and scale of the spread and multifaceted manifestation of archetypal images in folk and stage choreography. Mythological symbols that make up the

mythostructure of any work of art in general and folk and stage choreography in particular are a reflection of the elements of the primary worldview and world perception, the fundamental among which are archetypal images associated with primitive representations and natural phenomena. Their use in productions of folk and stage choreography occurs in the process of creating mythologemes – the basis for the formation of new symbols. Modern choreographers-directors recreate the holistic worldview and worldview of different peoples of the world through the prism of their belief systems, national traditions, and ritual culture by means of embodying archetypal images. In addition, archetypes are used as movement metaphors, symbols, and images to enhance the experience of movement and convey the experience of space to the recipient.

Keywords: folk stage dance, archetype, archetypal images, plastic solution, artistic image, mythologemes, natural elements, movements.

Актуальність теми дослідження. Трансформаційні процеси, що на сучасному етапі розвитку суспільства відбуваються в усіх сферах його життєдіяльності та визначають особливості соціокультурного розвитку, позначені уніфікацією культури, що у свою чергу актуалізує дослідження архетипних образів, відтворення глибинних сенсів та локальних характеристик хореографічної лексики як невід'ємного елемента загальної культури. Народньо-сценічна хореографія характеризується здатністю виражати самобутність будь-якого суспільства, його минулого і сучасності, темпераменту, духу, ментальності та ін. завдяки архетипам – основам національної та етнічної самосвідомості, унікальним феноменам, що, вибираючи культурний код певного народу протягом багатьох століть, незважаючи на різноманітні культурно-історичні трансформації, не втрачають власного сенсового значення. Актуальність дослідження зумовлена важливістю розширення розуміння архетипних образів та їх репрезентації в народно-сценічній хореографії, що має важливе значення як в теоретичному аспекті (розкриття сутності світоглядного бачення балетмейстера-постановника), так і в практичному (використання певних архетипів для втілення постановки народно-сценічного танцю).

Аналіз досліджень і публікацій. Феномену архетипів в українському науковому вимірі присвячено багато уваги – його різноманітні аспекти аналізують О. Бідюк (трансформація архетипу в художньому тексті) [2], О. Куліш (іконічне вираження архетипів українського фольклору) [7], А. Овчаренко (особливостей використання архетипів у сучасному візуальному контенті соціальних медіа) [9] та ін. Л. Андросчук розглядає архетип Тіні та аналізує особливості його використання в українській хореографії в контексті посилення емоційної взаємодії з реципієнтом та вираження універсальної міжкультурної тематики, а також можливості використання Архетипу Тіні в сучасній хореографії у статті «Архетип Тіні в танцювальних традиціях

українського народу: свято Івана Купала» [1]. Проте у контексті народно-сценічної хореографії проблематику звернення до архетипових образів українські мистецтвознавці та культурологи практично не розглядали. Однією з небагатьох публікацій, в якій здійснено аналіз архетипів у хореографічних творах українського народно-сценічного танцю як елементів хореографічної культури (на прикладі хореографічної спадщини П. Вірського) є стаття Д. Карпенко «Архетипи в українській хореографічній культурі та народно-сценічних танцях» [3]. Аналізу особливостей втілення архетипів української культури і балетмейстерській спадщині П. Вірського присвячено статтю Л. Козинко [4] та ін.

Мета статті – виявити особливості архетипних образів та розглянути особливості їх репрезентації в постановках народно-сценічної хореографії на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Танець є результатом процесів, що були відібрані в процесі еволюції людини: дослідницька поведінка, відчуття ритму, символічні здібності та властивості розуму проводити тонкі відмінності [12, с. 4.]. Незалежно від культурних відмінностей, схожість імпульсів і досвіду лишається незмінною. У цьому контексті унікальними є архетипи, що використовуються в постановках народно-сценічної хореографії для посилення емоційного змісту танцю. К. Юнг ввів два терміни, що допомагають визначити цю універсальність почуттів і досвіду всередині людського роду: «колективне несвідоме», що належить до підсвідомих очікувань і переживань, які поділяються всіма представниками людської цивілізації через спільну біологію та «архетип», який більш конкретно стосується образів і сюжетних моделей, які виникають у всіх людських суспільствах [13, с. 67]. За К. Юнгом архетип – це «апріорні структурні форми інстинктивного фундаменту свідомості» [13, с. 294], що зумовлюють свідомість і мають властивість самовираження як культурні символи. Сучасні дослідники визначають архетипи як «наскрізні

символічні структури культури, що асоціюють певний тематичний матеріал свідомого та підсвідомого функціонування людських цінностей» [5]; «певне глибинне налаштування, що не піддається змінам і не усвідомлюється, але актуалізується в нових історичних ситуаціях та визначає уявлення про людину, її місце в світі, моральні ідеали та ціннісні налаштування, що задають візріці життєдіяльності, пройшовши крізь багатовікові шари історії та культурних трансформацій, зберігаючи значення і сенс в нормативно-ціннісному просторі сучасності» [9, с. 4].

Дослідники наголошують на тому, що архетипні образи, як «символічні репрезентації, що формують та впорядковують змістовно-сенсову складову основних архетипів» [9, с. 4], характерні для традиційної культури «відновлюються в сучасній культурі через культурні продукти, практики, художні твори» [9, с. 4]. Надзвичайно цікаву репрезентацію архетипні образи отримують в постановках народно-сценічної хореографії, що поєднує в собі класичний, народно-характерний танець і автентичні фольклорні джерела [8, с. 8]. Найбільш поширеною типологізацією архетипних образів є типологізація за масштабом впливу: «універсальні (Творця, Небесного батька, Мати-землі, Хаосу, Вогню, Води, Повітря, Землі, Дороги, Світла, Крові, Вісі колеса, Низу-верху, Війни-миру) та етнокультурні (уособлюють духовні цінності та світоглядні позиції, властиві лише конкретній етнічній групі або народу)» [9, с. 4].

Хореографічно виразні засоби є унікальними мікрочипами, що зберігають архетипи і транслиують культурну інформацію і тілесному вираженню крізь покоління. Власне саме поняття «хореографія» було введено в науковий обіг у 1700 р. для означення системи стенографії танцю, а згодом стало використовуватися як назва мистецтва в цілому. Незважаючи на те, що на сучасному етапі в хореографію, як комплексний вид мистецтва, включено різноманітні форми та компоненти, його основи на ранніх етапах становлення мали форму пластичних ритмів, засобами яких відбувалося чуттєве та розумове вираження. Пластичною реакцією на зовнішні обставини і навколишній світ виступають рухи і жести, що визначаються фізичними особливостями людського тіла, а також специфікою чуттєвого сприйняття. Ці унікальні пластичні інтонації в поєднанні утворюють художньо-естетичні основи хореографічного мистецтва. У

народно-сценічній хореографії кожен аспект формується відповідно до архетипів, що включає: пластику тіла (рухи, жести, міміка, пози), танцювальна лексика (традиційна, образна, природно-наслідувальна), просторову композицію танцю, музику, що має змістове значення, сценічне оформлення (костюм, освітлення, декорації, грим).

Оскільки архетипи існують і виникають на найглибшому рівні людської свідомості, вони мають потужну інстинктивну привабливість. У народно-сценічному танці архетипи - чи то історії, чи візуальні образи - є потенційно одними з найпотужніших інструментів, якими володіють хореограф і танцюрист для вираження складних ідей і почуттів. Деякі з найуспішніших постановок народно-сценічної хореографії викликають резонанс і лишаються популярними протягом років великою мірою завдяки архетипним образам - «фундаментальним та глибинним образам, що формують систему цінностей етносу, надзвичайно сильно впливає на людину і найбільш широко представлений у народному фольклорі, уявленнях, віруваннях та міфах» [9, с. 92].

Архетипи вирізняються простотою образів і при цьому їх надзвичайною потужністю завдяки складності і делікатності ідей, що охоплені єдиним резонансним баченням. У народно-сценічному танці простий жест, такий як підняття рук із центрального положення, може викликати ряд значень: піднесену молитву, богиню, що пропонує щедроти, прийняття тягаря, благання про загальне розуміння або будь-яку кількість складних і невизначених почуттів. Народно-сценічний танець є ідеальним засобом для вираження такої складності. Слова іноді надто точно визначають ідеї, але рух, сприйнятий візуально, може мати багато значень. У більшості випадків, особливо коли сенс глибоко відчувається, постановки народно-сценічної хореографії по-різному інтерпретуються різними глядачами. Таким чином, емоційна сила постановки походить саме від її здатності включати попередні почуття та ставлення реципієнта до досвіду танцю, який відбувається в даний момент. У цьому дивному перетині між універсальним і миттєвим кожен глядач має повноваження слідувати своїм власним відчуттям щодо того, що він бачить у постановці. Кожен з них читатиме архетипи по-різному. Прості архетипні історії мають настільки могутній потенціал в процесі репрезентації у постановках народно-сценічної хореографії, що їм навіть не потрібно досягати рівня

сюжету. Часом те, що іноді може здатися «сюжетом», перетворюється на «тему»: набір пов'язаних символів та ідей, які формують історію в русі [11].

Архетипами можуть бути візуальні образи, наприклад, такі як дерево життя, мандала та лабіринт; персонажі (мудрець, стара, змії та ін.); сюжетні моделі, такі як квест, небезпечний шлюб та ін. Існують також універсальні архетипи руху: руки, підняті в молитві чи закликанні; тіло, вигнуте навколо іншого тіла; руки, простягнуті в вільних обіймах та ін.

Танцювальні метафори створюють архетипні образи, які танцюристи використовують для мотивації власних рухів – рухаючись в контексті, заданому метафоричним образом, формується глибший зв'язок з самим рухом [14, с. 35]. Архетипні образи, що використовуються в постановках народно-сценічної хореографії можуть бути національними, етнічними або загальнолюдськими.

Серед останніх найбільш поширеними є природні елементи, або стихії – вода, вітер, вогонь, земля. За визначенням Платона, з них складаються і на них розкладаються складні тіла, тобто стихіями є прості, початкові субстанції, що, відповідно до езотеричних традицій всіх давніх цивілізацій, покладено в основу Космосу і людини. Вода, Вогонь, Земля і Вітер є дуже популярними архетипними тропами – кожен з них являє різні типи сил і динаміку персонажів постановки або дій, які вони виконують. Наприклад, Вода наділена багатьма міфологічними, сакральними сенсами – це священна стихія, наділена захисними силами та властивостями очищення, при цьому є як засобом зміцнення, так і загибелі, джерелом небезпеки та інструментом ворожіння. Для українців «семантичне поле міфологеми води безмежне» [10, с. 92], бо торкається питання «життя і смерті, космосу і хаосу» [10, с. 92], матері та дитини, неба і землі, краси та розуму, кохання та страждання, – «тобто про все, що бачить, чує і чим живе людина» [10, с. 92]. Найбільш традиційним пластичним вирішенням архетипу води є: хоровод, плавні рухи руками, «напливи» та «відпливи» що імітують хвилі (особливе враження справляють в ансамблевому виконанні). Архетип землі, що інтегрує «аграрно-виробничий, соціально-історичних та духовно-культурний атрибути національного життя» [3, с. 39] отримує вираження в багатьох постановках української народно-сценічної хореографії, репрезентуючи як буденні господарські дії в процесі землекористування,

так і елементи календарної обрядовості, а також зооморфні (кінь, бик та ін.) і антропоморфні (Земля-Мати) образи.

Серед орнітоморфних архетипних образів найбільшого виявлення у сучасній народно-сценічній хореографії отримали традиційні для українського фольклору жіночі образи лебідки, качки, голубки та чоловічі – образи яструба, жайворонка, голуба (власне символіка рухів крил названих птахів чітко репрезентована в постановках гопака). Пластичними елементами, що зближують образ птаха з образом людини є: характерне положення рук, що імітують крила птахів, жести (трипала кисть руки, що є знаком-символом птаха), імітування природних рухів конкретного птаха, наприклад, політ, приземлення, імітування поведінки з пташенятами, переступання з ноги на ногу, невисокі стрибки в глибокому присіді на двох ногах та ін. При цьому підскоки в глибокому присіді колом мають магічну функцію впливу на природу – стрибки вгору на носках моделюють світову вертикаль - у світ богів ще за часів поганської культури. Найбільш поширені фольклорні архетипи у всіх народів – космогонічні, зокрема солярні. Пластично-образне втілення таких архетипів як Сонце, Місяць, Космос, Зірки та ін. зазвичай виражається в композиції народно-сценічного танцю, напрямом руху та малюнком утворення фігур. Багато автентичних народних танців, рухи і кроки яких стали основою для народно-сценічної хореографії виступають унікальною кодовою системою стародавніх культур, засобами якої передаються основні рухові форми та структури, що є основою для морально-фізичного удосконалення людини [7, с. 302]. Дослідження семантики хореографічної лексики народно-сценічних танців дозволяє розкрити архаїчні універсалії людської культури, заковані в образах чуттєвих узагальнень.

Висновки. Архетипні образи не лише займають значне місце в давніх міфологічних уявленнях різних народів, але й отримали об'ємне відображення в народно-сценічній хореографії – в різноманітних постановках, що належать до різних епох та національних шкіл хореографічного мистецтва. Це демонструє універсальність, значущість та масштабність поширення і багатогранності прояву архетипних образів у народно-сценічній хореографії. Міфологічні символи, що складають міфоструктуру будь-якого твору мистецтва загалом та народно-сценічної хореографії зокрема, є відображенням елементів первинного світобачення і

світосприйняття, основоположними серед яких є архетипні образи, що пов'язані з первісними уявленнями та природними явищами. Їх використання в постановках народно-сценічної хореографії відбувається в процесі створення міфологем – основи формування нових символів. Сучасні хореографи-постановники відтворюють цілісне світовідчуття та світобачення різних народів світу крізь призму системи їх вірувань, національних традицій, обрядової культури засобами втілення архетипних образів. Окрім того, архетипи використовуються як рухові метафори, символи та образи для посилення досвіду руху і передачі досвіду простору реципієнту.

Література

1. Андрощук Л. М. Архетип Тіні в танцювальних традиціях українського народу: свято Івана Купала. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 66. С. 24–32.
2. Бідюк О. В. Архетип та його трансформації в художньому тексті як вияв психічної бінарності автора Філологічні трактати. 2009. Т. 1. № 3-4. С. 15–21.
3. Карпенко Д. В. Архетипи в українській хореографічній культурі та народно-сценічних танцях. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 4. С. 38–44.
4. Козинко Л. Л. Архетипи української культури в балетмейстерській спадщині Павлі Вірського. Танцювальні студії. 2023. Вип. 6. № 1. С. 8–19.
5. Кримський С. Б. Архетипи. Енциклопедія Сучасної України / редкол. І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. Т. 1. URL: <https://esu.com.ua/article-44787> (дата звернення: 13.03.2025).
6. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 367 с.
7. Куліш О. А. Мистецтвознавчий дискурс щодо виявлення архетипів у художній творчості (на прикладах власного проекту та експонатів). *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. Вип. 26. С. 50–59.
8. Лісовська Н. Ю. Теорія та методика народно-сценічного танцю. Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2021. 178 с.
9. Овчаренко А. В. Архетипи сучасного візуального контенту соціальних медіа : дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» / Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2024. 197 с.
10. Таланчук О. Українознавство. Усна народна творчість. Київ, 1998. 421 с.
11. Deagon A. Dancing the Eternal Image: Visual And Narrative Archetypes. 2020. URL: <https://people.uncw.edu/deagon/raqs/eternalimage.htm> (дата звернення : 15.03.2025).

<https://people.uncw.edu/deagon/raqs/eternalimage.htm> (дата звернення : 15.03.2025).

12. Hanna J. *Dance, Sex and Gender*. University of Chicago Press, 1988. 311 c.
13. Jung C. G. The archetypes and the collective unconscious. Princeton University Press. 1981. 470 p.
14. Samaritter R. The use of metaphors in dance movement therapy. *Body Movement Dance Psychother.* 2009. No. 4. P. 33–43.

References

1. Androshchuk, L. M. (2023). Archetype Shadow in the Dance Traditions of the Ukrainian People: The Holiday of Ivan Kupala. *Current Issues of the Humanities*, 66, 24–32 [in Ukrainian].
2. Bidiuk, O. V. (2009). Archetype and its Transformations in the Artistic Text as a Manifestation of the Author's Psychic Binary Philological Treatises. Vol. 1, No. 3–4, 15–21 [in Ukrainian].
3. Karpenko, D. V. (2023). Archetypes in Ukrainian Choreographic Culture and Folk Stage Dances. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 38–44 [in Ukrainian].
4. Kozynko, L. L. (2023). Archetypes of Ukrainian Culture in the Ballet Master's Heritage of Pavlo Virskyi. *Dance Studios*, 6(1), 8–19 [in Ukrainian].
5. Krymskyi, S. B. (2001). Archetypes. Encyclopaedia of Modern Ukraine. Vol. 1. Kyiv. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-44787> [in Ukrainian].
6. Krymskyi, S. B. (2008). Under the Signature of Sophia. Kyiv [in Ukrainian].
7. Kulish, O. A. (2015). Art Criticism Discourse on Identifying Archetypes in Artistic Creation (On Examples of Own Project and Exhibits). *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 26, 50–59 [in Ukrainian].
8. Lisovska, N. Yu. (2021). Theory and Methodology of Folk Stage Dance. Odesa [in Ukrainian].
9. Ovcharenko, A. V. (2024). Archetypes of Modern Visual Content of Social Media. *PhD Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
10. Talanchuk, O. (1998). Ukrainian Studies. Oral folk art. Kyiv [in Ukrainian].
11. Deagon, A. (2020). Dancing the Eternal Image: Visual And Narrative Archetypes. Retrieved from <https://people.uncw.edu/deagon/raqs/eternalimage.htm> [in English].
12. Hanna, J. (1988). *Dance, Sex and Gender*. University of Chicago Press [in English].
13. Jung, C. G. (1981). The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton University Press [in English].
14. Samaritter, R. (2009). The Use of Metaphors in Dance Movement Therapy. *Body Movement Dance Psychother*, 4, 33–43 [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.05.2025
Отримано після доопрацювання 05.06.2025
Прийнято до друку 12.06.2025

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.1 + 792.8 + 72.03(437.1)
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339027

Цитування:

Афоніна О. С. Архітектурні коди Брна в оркестровому творі Леоша Яначека «Симфоніета» і балеті Іржі Кіліана. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 349–355.

Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-1627-6362>
aolena7@gmail.com

Afonina O. (2025). Architectural Codes of Brno in Leos Janáček's Orchestral Work "Sinfonietta" and Jiří Kylián's Ballet. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 349–355 [in Ukrainian].

АРХІТЕКТУРНІ КОДИ БРНА В ОРКЕСТРОВОМУ ТВОРІ ЛЕОША ЯНАЧЕКА «СИМФОНІЕТА» І БАЛЕТІ ІРЖІ КІЛІАНА

Мета статті полягає у вивченні балету І. Кіліана «Симфоніета» на основі однойменного оркестрового твору Л. Яначека. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує методи музикознавчого, хореографічного та культурного аналізу. Частково використано стилістичний аналіз музичного тексту твору Л. Яначека «Симфоніета», де виявлені ознаки національної ідентичності та архітектурної образності. Здійснено хореографічний аналіз балету І. Кіліана, спрямований на виявлення паралелей між пластичною мовою танцю і формотворчими принципами музики. Іконологічний підхід (за Е. Панофським) здійснено для трактування символічного змісту художніх форм у зв'язку з культурно-історичним контекстом. Метод культурологічної інтерпретації дозволив розглядати твори як частину ширшого культурного простору чеського модернізму. **Наукова новизна** роботи полягає в аналізі балету І. Кіліана «Симфоніета» та однойменного оркестрового твору Л. Яначека. **Висновки.** Балет «Симфоніета» І. Кіліана у прочитанні через іконологічну призму виступає як 1) сценічна адаптація музики Л. Яначека, 2) символічна реконструкція культурного простору Брна початку ХХ століття. Музичні частини, що самі по собі є архітектурними кодами міста (Замок, Королівський монастир, Вулиця, Ратуша) знаходять у хореографії Кіліана метафоричне втілення, де кожен елемент руху, структура простору та взаємодія тіл розкривають архетипи міського середовища та національної історії. Святкова фанфара і висхідні стрибки у першій частині є образом простору свободи, нового повітря визволеної держави. Замок, як уособлення стабільності та традиції, набуває в жіночих партіях другої частини нового, динамічного прочитання, історія передає живий рух, поєднуючи минуле і сучасне. Королівський монастир є місцем духовного зосередження і його дух втілений у гармонічному, майже ритуальному танці пар, які ніби виростають із самої музики і давнини. Народна вулиця (четверта частина) наповнена енергією колективної радості, а хореографія і по формі, і по духу передає атмосферу національного свята. Заключна частина, пов'язана з образом ратуші, символізує не адміністративну владу, а цілісність громадського буття, що знаходить своє вираження у колі танцівників, образі гармонії і співжиття. Твір І. Кіліана не просто ілюструє музику Л. Яначека, він відкриває культурно-духовну суть міста Брна як символ чеської модерності, трансформуючи архітектурні форми у пластичні образи й підкреслюючи нерозривний зв'язок між простором, історією, національною свідомістю та мистецтвом.

Ключові слова: оркестровий твір, Леош Яначек «Симфоніета», балет, Іржі Кіліан, засоби музичної виразності, інтерпретація, архітектурні коди Брна, модернізм, фольклоризм, класична і сучасна хореографія.

Afonina Olena, Doctor in Art Studies, Professor of the Department of Musical Arts, National Academy of Culture and Arts Management

Architectural Codes of Brno in Leos Janáček's Orchestral Work "Sinfonietta" and Jiří Kylián's Ballet

The purpose of this article is to study Jiří Kylián's ballet Sinfonietta, based on the orchestral work of the same name by Leoš Janáček. **The methodology** of the research is grounded in an interdisciplinary approach, combining methods of musicological, choreographic, and cultural analysis. The study partially applies stylistic analysis of Janáček's Sinfonietta, identifying signs of national identity and architectural imagery. A choreographic analysis of Kylián's ballet reveals parallels between the plastic language of dance and the formative principles of music. The iconological method (after E. Panofsky) is used to interpret the symbolic meanings of artistic forms within their cultural

and historical context. A cultural interpretation method allows the works to be considered as part of the broader cultural space of Czech modernism. **The scientific novelty** of the work lies in the analysis of Kylián's ballet *Sinfonietta* alongside Janáček's orchestral composition of the same name. **Conclusions.** Kylián's *Sinfonietta*, interpreted through an iconological lens, functions both as 1) a stage adaptation of Janáček's music and 2) a symbolic reconstruction of Brno's cultural space at the beginning of the 20th century. The musical movements themselves serve as architectural codes of the city (Castle, Royal Monastery, Street, Town Hall), and in Kylián's choreography, they find a metaphorical embodiment. Each movement element, spatial structure, and bodily interaction expresses the archetypes of the urban environment and national history. The festive fanfare and upward leaps in the first movement represent a space of freedom, the new air of a liberated state. The Castle, symbolising stability and tradition, acquires a new dynamic reading in the female roles of the second movement – history is conveyed as a living motion that fuses past and present. The Royal Monastery, a place of spiritual focus, is reflected in the harmonic, almost ritualistic duet dances that seem to grow from the music and the depths of time. The Street (fourth movement) bursts with the energy of communal celebration; its choreography, both in form and spirit, captures the essence of a national festivity. The final movement, associated with the Town Hall, symbolises not administrative authority, but the integrity of civic life – expressed through the dancers' circle, as an image of harmony and coexistence.

Keywords: orchestral work, Leoš Janáček *Sinfonietta*, ballet, Jiří Kylián *Sinfonietta*, musical expressiveness, interpretation, architectural codes of Brno, modernism, folklorism.

Актуальність теми дослідження зумовлена недостатньою увагою в українському музикознавстві до творчості зарубіжних композиторів першої третини ХХ століття, зокрема представників чеської музичної школи. Оркестровий твір Л. Яначека «Симфоніета» залишається яскравим прикладом синтезу національного колориту та модерністських пошуків у музиці цього періоду. Ще менш вивченим є однойменний балет І. Кіліана, поставлений з музикою Л. Яначека. І балет, і оркестровий твір вирізняються глибоким осмисленням культурного контексту Чехії. Особливої актуальності набуває вивчення балету І. Кіліана крізь призму міждисциплінарного підходу, а саме виявлення паралелей між музично-хореографічною драматургією балету та музикою Яначека, яка включає назви архітектурних пам'яток міста Брна. Такий аспект практично не досліджений у музикознавстві, що й обумовлює наукову новизну та практичну цінність обраної теми.

Аналіз досліджень і публікацій. Окремі науковці досліджували оркестровий твір Л. Яначека «Симфоніета». Музичний теоретик і виконавець Джон К. Новак (John K. Novak) опікується питаннями музики першої чверті ХХ століття. Серед його інтересів опинилася творчість чеського композитора Л. Яначека і чеська пісенність. У своїй монографії «Симфонічні роботи Леоша Яначека» («The Symphonic Works of Leoš Janáček», 2016) Дж. К. Новак аналізує шість оркестрових творів Яначека, включаючи «Симфоніету». Дослідник зосереджується на походженні стилю композитора, мелодико-гармонічного розмаїття Яначека і програмних асоціацій, закладених у назвах частин. При аналізі творів критик спирається на методологію наративних кодів Ролана Барта [3].

Інший дослідник творчості Яначека – Харріс Ефтіміу – у статті «Про інструментовку басової і мелодичної ліній в “Симфоніеті” і “Младі” Леоша Яначека» («About the instrumentation of bass and melody line in Leoš Janáček's *Sinfonietta* and *Mládí*», 2013), розкриває специфіку і роль низьких струнних та мідних духових при виконанні мелодичної лінії [1]. Автор доводить, що оркестрові («Тарас Бульба» (1915-1918), «Балада Бланічна» (1919), «Симфоніета») і камерні твори Л. Яначека належать до найважливіших композицій першої половини ХХ століття завдяки органічній виразності.

У книзі Зденека Скоумала «Музика Леоша Яначека: мотиви, ритм, структура» («The Music of Leos Janáček: Motive, Rhythm, Structure», 2020) запропоновано теоретичне дослідження композицій композитора. Автор доводить залежність метроритму і формуванню композиційної цілісності [6]. З. Скоумал хронологічно вивчив композиції композитора і продемонстрував важливість поєднань у композитора традиційних тональних побудов, фольклору і новітніх технік, зі складними і постійно трансформованими мотивами і ритмами. Дуже цінним виявився супровідний веб-сайт [6] з представленими аудіоверсіями музичних творів Яначека.

Іншою сферою дослідження стали наукові роботи і публікації про балет «Симфоніета» видатного світового хореографа чеського походження Іржі Кіліана. У монографії, яка присвячена Іржі Кіліану, розглядається його різноманітна творчість з аналізом окремих творів, серед яких є «Симфоніета» [2, с. 40 – 41]. У виданні Народного театру в Празі «Іржі Кіліан» представлені життя і творчість хореографа крізь призму філософських концепцій і спогадів [5, с. 53, 56]. У бакалаврській роботі Зузани Добешової

проаналізовані вибрані хореографічні твори видатних чеських хореографів на музику Леоша Яначека. Дуже детально проведено паралелі між виставами [7].

Усі дослідження надають певні уявлення про хореографічну інтерпретацію оркестрового твору Яначека «Симфоніста», проте залишається невивченим питання зіставлення музики – хореографії – візуалізації.

Мета статті полягає у вивченні балету Іржі Кіліана «Симфоніста» на основі однойменного оркестрового твору Леоша Яначека і розкритті архітектурних кодів міста Брна.

Виклад основного матеріалу. Оркестровий твір Л. Яначека «Симфоніста» (1926) натхнений любов'ю композитора до історії міста Брна, де композитор провів більшу частину свого життя. Музичний цикл став присвятою улюбленому місту. Але поштовхом до появи «Симфоністи» було замовлення композитору від чеського спортивного клубу «Сокіл» написати святкову фанфарну музику. У подальшому цей твір став присвятою чехословацькій армії [4].

Ратуша). Можна визначити і символіку кожної частини твору. Allegretto (Fanfára) є урочистою фанфарою, що асоціюється з перемогою та величчю. Andante (Hrad) відображає історичну пам'ять міста. Moderato (Králové klášter) пов'язують із духовністю і традиціями міста. Allegretto (Ulice) наповнене динамікою міського життя. Andante con moto (Radnice) втілює образи адміністративного центру, осередку рішень і громадянського життя.

І композитори, і хореографи не оминали архітектурних споруд у своїй творчості. Тут Яначек не був першим. Так само і хореографи часто зверталися до архітектурних пам'яток. Використання архітектурних споруд у музично-хореографічній творчості превалює у формі символів, візуалізації або драматургічних елементах. Зокрема, у балеті французького хореографа Ролана Петі «Собор Паризької Богоматері» (1965, Моріс Жарр) у сценічному оформленні були присутні зображення архітектури середньовічного Парижа. Тобто візуальні та драматургічні компоненти доповнювали зміст і образи В. Гюго.

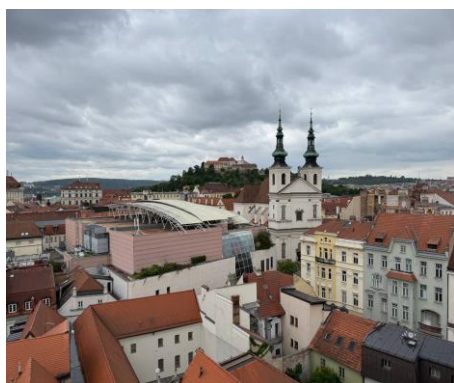


*Фото 1. Місто Брна
з особистого архіву автора статті*

Усі частини твору Яначека мають назви, пов'язані із містом: Allegretto (Fanfára); Andante (Hrad, Замок); Moderato (Králové klášter, Королівський Монастир); Allegretto (Ulice, Вулиця); Andante con moto (Radnice,



*Фото 2. Місто Брна
з особистого архіву автора статті*

У Л. Мінкуса в балеті «Баядерка» (1877) візуальні сцени храму відсилали уяву глядачів до архітектури Індії. У хореографічній адаптації опери Вагнера «Лоенгрін», у сценографії зображення середньовічних замків відправляли уяву до історії та легенд і мали символічно-візуальні ефекти. Архітектурні мотиви XVIII століття, пов'язані з Францією та Новим Орлеаном, присутні у постановка Кеннета Макміллана «Манон» (1974, Жюль Массне). У різних постановках «Трістан та Ізольда» використовувалися середньовічні замки та морські пейзажі. Але все ж таки архітектурні пам'ятки в балетах превалюють у сценографії, символічно підсилюють атмосферу й емоційне наповнення вистави, приміром, у сценографії опери А. Дворжака «Русалка». Сценічне оформлення балету з музикою українського композитора Юрія Шевченка «За двома зайцями» відправляють уяву глядачів до історії міста Києва з його відомими вулицями і пам'ятками.

Спробуємо розібратися у тому, як у хореографії І. Кіліана інтерпретується музика в русі, передається ритміка та енергія музики Л. Яначека через пластику тіла, на скільки символізм і образність є елементами хореографії. Тобто, цікаво в якому контексті використовує зміст «Симфоніети» І. Кіліан у своєму однойменному балеті (1980).

Балет «Симфоніета» відкривається святковими фанфарами. На сцені п'ять танцюристів через впевнені стрибки передають відчуття свободи і розкнутості. Вони поступово захоплюють сценічний простір у варіаціях арабесок, стрибках, зависань у просторі, піруетах і «перекатах» через коліна. Вони займають не лише весь сценічний простір, а й всі вертикальні площини простору: від рухів внизу, близько до сцени, до високих стрибків. Стрибки з початку повторюються по дузі через усю сцену, але поступово чоловіки збираються разом. Тоді їхні стрибки чергуються з приземленнями, ковзаннями. Після того, як вони зібралися разом у передній правій частині сцени, вони радісно тікають зі сцени з розкинутими руками [7, с. 57–59]. Символічно, що танець чоловіків під урочисті, насичені звуки труб і литавр, з остинатними ритмами ударних, визначають основну дію. Потужні, широкі рухи танцівників відповідають активному музичному руху, візуалізуючи музичні образи.

У другій частині балету І. Кіліан вводить жіночі партії, змінюючи хореографію і показуючи новий рівень пластичної взаємодії. Жінки стрімко з'являються на сцені, мов

вихор, і опиняються в руках чоловіків. Дві пари у шаленому темпі віддаються радості буття, їхні рухи пронизані енергією та легкістю. Домінантою цього епізоду є танцювальна мелодія, що відсилає до моравського фольклору, з частими змінами метру, що додає танцю динамічності непередбачуваності. Наче відлуння першої частини, у тканину музики вплітаються витримані фанфари труб, нагадуючи про урочистий початок [4].

Наступний епізод розгортається на основі швидкого остинато, і спочатку на сцені залишається лише одна пара. Її танець є напруженим діалогом, що поступово перетікає у більш ліричну взаємодію. Згодом приєднується друга пара, і сцена набуває ширшого емоційного розмаху. Фінал відзначається поетичною завершеністю: рухи уповільнюються, і танцівники замирають у витонченій скульптурній композиції, як символ гармонії, краси та миттєвості життя, застиглої у русі. Дві пари танцівників красиво завершують попередній танець і не зникають зі сцени, а залишаються. Раптово на сцену під звуки танцю вриваються ще дві пари танцівників і як швидко з'являються, так швидко зникають [4].

У розвитку другої частини розгортається танцювальна гра квартету, сповнена динамічного флірту та невимушених обмінів партнерами. Музика набуває веселого, танцювального характеру, а рухи танцівників стають стрімкими та енергійними. Музичний розвиток нагадує народне свято. Хореограф майстерно поєднує неокласичну пластику з народними елементами, вплітаючи в хореографію різні ритми і візерунки, власне, ілюструючи музику.

Згодом одна пара поступається місцем іншій: на сцені розгортається технічно вишуканий дует, де тіла танцівників плавно зливаються в суцільний потік. У постійному контакті, вони безперервно змінюють конфігурації, виконуючи витончені «підйоми», «перекиди» і ковзання. Вони ніби занурюються у саму музичну тканину, дозволяючи її ритмічним пульсаціям вести їх крізь простір. Коли друга пара приєднується до танцю, вони продовжують цей рух, повторюючи його, але з новими варіаціями та акцентами.

Хореограф використовує виразну пластику жестів: танцівники закривають очі, підкреслюючи чуттєвість і внутрішню ритміку танцю, що ніби відчувається на рівні інтуїції. Дві пари знову зустрічаються, об'єднуючись у

спільному танці. Як і на початку, вони разом заповнюють сцену, але тепер рухи набувають нової глибини. В один із моментів І. Кіліан застосовує особливий ефект – тіла танцівників стискаються у щільні форми, а потім розгортаються у витончені, майже скульптурні пози, що віддзеркалюють зміну музичних фраз.

Із наближенням фіналу темп поступово сповільнюється, світло приглушується. Четверо танцівників зустрічаються в центрі сцени, вибудовуючи з власних тіл вражаючі просторові конструкції, що трансформуються та розкриваються разом із музикою. Їхні рухи стають плавними, м'якшими – ніби розчиняючись у звучанні. Вони повільно опускаються на підлогу зі сплетенням фігур, що нагадують видіння у сні. На мить світло гасне, і, коли воно знову спалахує, на сцені з'являються ще дві пари. Танок продовжується, втілюючи знайомі мотиви, ніби відлуння або спогад, що знову оживає.

Третя частина музики Л. Яначека, «Moderato», знаходить оригінальне втілення у балеті І. Кіліана. Лірична тема струнних передає атмосферу, в якій дві пари танцівників виходять на сцену, ніби народжуючись із самої музики. Жінки м'яко запрошують партнерів до руху, і поступово танець розгортається, віддзеркалюючи зростаючу динаміку музичного розвитку. На тлі мінливого пейзажу, проєктованого за мотивами роботи Вальтера Ноббе, проступає лише вузька світлова смужка – як нічний промінь, що пробивається крізь темряву. Спершу пари танцюють у повній синхронії, ніби єдиний організм, але згодом по черзі виходять на передній план, поступово додаючи до композиції третю пару. Разом вони вибудовують у просторі майже архітектурні форми – ритмічні, гармонійні, ніби продовжуючи лінії мелодії в русі. Врешті-решт чоловіки делікатно відводять партнерок, змінюючи сценічний малюнок і підкреслюючи плавні переходи музики.

Хореограф зосереджується на музичному оптимізмі Л. Яначека, відтворюючи його у вільній, ненаративній неокласичній хореографії. Кожен рух базується на внутрішній логіці музичної партитури, підкоряючись її ритмічним і гармонічним змінам. Костюми, як і сценічний фон, переграють з живописом Ноббе. Збільшене зображення його олійного пейзажу передає просторову ілюзію, що поєднує абстракцію з реальністю. Цей краєвид не має конкретної географічної прив'язки. Він одночасно може

належати чеській рівнині, азіатським пагорбам чи африканським просторам, залишаючи місце для індивідуального сприйняття.

Танцівники одягнені у легкі трико й прямі штани для чоловіків, а жінки – у сукні з приталеним верхом і струмливими спідницями до середини ікри. Усі костюми виконані у світлих, пастельних тонах, що підсилюють відчуття легкості й ефірності. Світло, м'яке і блакитне, змінює свою інтенсивність відповідно до емоційного напруження музики, додаючи балету ще більшої виразності.

Музичний характер четвертої частини (Allegretto) пройнятий енергією народного свята. Його скерцозний ритм насичений мотивами моравських танців і звучанням труб, що нагадують традиційні святкові мелодії. Танцювальний рух розгортається у безперервному пульсуючому ритмі, що надає музиці живої динаміки. У цій частині Л. Яначек прославляє визволену Чехословаччину радісними трубними фанфарами, які наче перегукуються зі старовинними народними закличками до святкування.

Танець розпочинається з появи на сцені двох чоловіків у запальному ритмі. До них приєднуються дві дівчини. Їхній ансамбль красивий і витончений. Кожен рух танцівників віддзеркалює голоси інструментів. Кожен крок, пірует і стрибок ніби переграється з мелодією, втілюючи радісну енергію народного гуляння. Танцювальні рухи сповнені витончених візерунків, перекочувань і дзеркальних відображень, ніби єдиний музично-танцювальний потік.

Заклучна п'ята частина (Andante con moto) починається більш плавною хореографією, що розкриває ліричний характер музики. Спокійна тема у флейт відкриває композицію, ніби малюючи на горизонті образ двох чоловіків і чотирьох дівчат, які стоять в єдиному колі. Троє дівчат поступово залишають сцену, і народжується ліричне тріо, що розвивається на фоні швидких фігур у струнних. Танцювальні рухи набувають м'якої, плинної форми, нагадуючи хвилеподібні ковзання, що безперервно передають енергію від одного танцюриста до іншого. Після тематичної розробки першої теми на сцену повертаються фанфари з першої частини, збагачені кружляючими фігураціями у струнних і духових [4].

Фінал розпочинається у мінорній тональності (es moll), сповільненою, величною версією початкової мелодії. На сцені з'являється п'ятеро чоловіків, які дзеркально

повторюють танцювальні варіації з першої частини, ніби відлуння далекого святкування. У кульмінації танцювальні рухи стають більш експресивними: додаються стрибки, складні піруети, підйоми, що вражають стрімкістю народного свята [4].

Балет «Симфоніста» І. Кіліана є поєднанням піднесеної елегантності й народного духу. Хореографічні елементи органічно переплітаються з музичною партитурою Л. Яначека, надаючи цілісності картині народного свята, де голоси інструментів і рухи танцюристів зливаються в єдиному, захопливому танцювальному пориві. Загальний стиль балету І. Кіліана неокласичний з елементами контемпорарі. Хореограф відчув темп і динаміку кожної частини Симфоністи, хоча зв'язок з історичними пам'ятками Брна у постановці досить символічний. Тільки використання простору, сценографії та світлових ефектів асоціюються із простором площі міста.

Але при цьому ми згадуємо український фольклор, український характер з прагненням до волі і свободи, і танець, який є одним із найяскравіших кодів української народної хореографії є «гопак». Динаміка танцю, його віртуозність і характерний ритм надають сценічним творам енергії та підкреслюють національну ідентичність. Приміром, у балеті Євгена Станковича «Ніч перед Різдвом» гопак передає атмосферу народного свята та веселощів. Він стає частиною загальної композиції балету, показуючи яскраву культуру українського народу. У балеті Костянтина Данькевича «Лілея» (1976) гопак є елементом народної традиції, що контрастує з ліричними та драматичними сценами, відображаючи життєрадісність українців.

Повертаючись до балету І. Кіліана «Симфоніста», хочеться зазначити, що хореографія досить загально відповідає духу музики Л. Яначека. Звичайно, що в балеті не зчитуються образи Брна та його історичні місця. І постановку балету ми не можемо вважати своєрідним «танцювальним путівником» містом.

Балет І. Кіліана розширює сприйняття твору Л. Яначека «Симфоніста» і виводить його сприйняття на рівень узагальнення зв'язків з культурною традицією. Оскільки музика Л. Яначека насичена фольклорними мотивами, вона несе в собі багатий пласт національної культури, ритміки, мелодики та образності, що яскраво відображено у хореографії І. Кіліана. Хореограф вдало використав музику «Симфоністи» і провів

паралель між минулим і сучасним. Він переніс це у хореографію, поєднавши класику і контемпорері, наситив танець живою емоційністю і ритмічною виразністю. І. Кіліан актуалізував традиції розвитку інструментальної музики у танцювальних формах, поєднав традиційні елементи танцю з сучасними техніками, що характерно для його унікального стилю. Такі поєднання містять універсальність виконання і зрозумілість для глядача, оскільки фольклорні теми та мелодії інтуїтивно зрозумілі широкій аудиторії. Це допомагло хореографу встановити емоційний контакт із глядачем, навіть якщо сам танець є авангардним або абстрактним. З історії виникнення твору Л. Яначека, пам'ятаємо про його присвяту армії. У І. Кіліана в балеті ця музика зазвучала більш символічно у соціальному плані, але драматургічно вибудувала структуру і символіку танцювальних підтекстів.

Висновки. Балет «Симфоніста» І. Кіліана у прочитанні через іконологічну призму виступає як 1) сценічна адаптація музики Л. Яначека, 2) символічна реконструкція культурного простору Брна початку ХХ століття. Музичні частини, що самі по собі є архітектурними кодами міста (Замок, Королівський монастир, Вулиця, Ратуша) знаходять у хореографії Кіліана метафоричне втілення, де кожен елемент руху, структура простору та взаємодія тіл розкривають архетипи міського середовища та національної історії.

Святова фанфара і висхідні стрибки у першій частині є образом простору свободи, нового повітря визволеної держави. Замок, як уособлення стабільності та традиції, набуває в жіночих партіях другої частини нового, динамічного прочитання, історія передає живий рух, поєднуючи минуле і сучасне. Королівський монастир є місцем духовного зосередження і його дух втілений у гармонічному, майже ритуальному танці пар, які ніби виростають із самої музики і давнини. Народна вулиця (четверта частина) наповнена енергією колективної радості, а хореографія і по формі, і по духу передає атмосферу національного свята. Заклучна частина, пов'язана з образом ратуші, символізує не адміністративну владу, а цілісність громадського буття, що знаходить своє вираження у колі танцівників, образі гармонії і співжиття. Таким чином, твір І. Кіліана не просто ілюструє музику Л. Яначека, він відкриває культурно-духовну суть міста Брна як символ чеської модерності, трансформуючи

архітектурні форми у пластичні образи й підкреслюючи нерозривний зв'язок між простором, історією, національною свідомістю та мистецтвом. Це і є іконологічний рівень, розуміння балету як візуально-рухомої архітектури національного духу.

Література

1. Efthimiou, Charris. About the instrumentation of bass and melody line in Leoš Janáček's Sinfonietta and Mládí. *Musicologica Brunensia*. 2013, vol. 48, iss. 1, pp. 31–43.
2. Isabelle Lanzová, Dorota Gremlicová, Elvíra Němečková, Roman Vašek. *Různé břehy: Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Divadelní ústav, 2011. 301 s.
3. John K. Novak (2016) *The Symphonic Works of Leoš Janáček. From Folk Concepts to Original Style*, 2016. Monographs. 305 p.
4. Leoš Janáček. Sinfonietta. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=p77fnqXOzY&t=723s>.
5. Marie-Noël Rio: *Bon qu'à ça*, Les Éditions du Sonneur, Paris, 2016 (v českém překladu Michala Láznovského vydáno Národním divadlem v roce 2019 pod názvem Budižkněčemu). 62 s.
6. Zdeněk Skoumal *The Music of Leos Janáček: Motive, Rhythm, Structure*. University of Rochester Press, 2020. 302 p. URL: <https://zdenekskoumal.mwixsite.com/janacek> (дата звернення: 20.04.2025).
7. Zuzana Dobešová. *Vybrané choreografie významných českých choreografů na hudbu Leoše Janáčka*. UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA. Bakalářské prezenční studium. 2010 – 2013. 74 s.

References

1. Efthimiou, Ch. (2013). About the Instrumentation of Bass and Melody Line in Leoš Janáček's Sinfonietta and Mládí. *Musicologica Brunensia*, vol. 48, iss. 1, 31–43 [in English].
2. Lanzová, I., Gremlicová, D., Němečková, E., & Vašek, R. (2011). *Různé břehy: Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. *Divadelní ústav* [in Czech].
3. Novak, John K. (2016). *The Symphonic Works of Leoš Janáček. From Folk Concepts to Original Style* [in English].
4. Leoš Janáček. Sinfonietta. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=p77fnqXOzY&t=723s>.
5. Marie-Noël Rio: *Bon qu'à ça*, Les Éditions du Sonneur, Paris, 2016 (v českém překladu Michala Láznovského vydáno Národním divadlem v roce 2019 pod názvem Budižkněčemu) [in Czech].
6. Skoumal, Z. (2020). *The Music of Leos Janáček: Motive, Rhythm, Structure*. University of Rochester Press. Website: <https://zdenekskoumal.wixsite.com/janacek> [in English].
7. Dobešová, Z. (2010–2013). *Vybrané choreografie významných českých choreografů na hudbu Leoše Janáčka*. UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA. Bakalářské prezenční studium [in Czech].

Стаття надійшла до редакції 29.04.2025
Отримано після доопрацювання 30.05.2025
Прийнято до друку 06.06.2025

Цитування:

Бермес І. Л. Творчість Ярослава Лопатинського в музикознавчих студіях. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 356–362.

Bermes I. (2025). Yaroslav Lopatynskyi's Work in Musicological Studies. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 356–362 [in Ukrainian].

Бермес Ірина Лаврентіївна,

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого
мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного
університету ім. Івана Франка
<https://orcid.org/0000-0001-5752-9878>
irunabermes@ukr.net

ТВОРЧІСТЬ ЯРОСЛАВА ЛОПАТИНСЬКОГО В МУЗИКОЗНАВЧИХ СТУДІЯХ

Мета статті: систематизувати друковані матеріали про творчість Ярослава Лопатинського. **Методологія дослідження.** У статті використано такі методи: історизму – для висвітлення творчості композитора в контексті розвитку музичної культури Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX століття та культурних традицій, які склалися в цей період; аналітичний – для вивчення матеріалів і наукових розвідок українських учених про творчу спадщину митця; біографічний – для розкриття основних етапів життя та творчості Я. Лопатинського. **Наукова новизна** статті визначається зверненням до малодослідженої теми галицької музичної культури, зокрема з'ясування інтересу дослідників до творчості Я. Лопатинського як у першій третині XX ст., так і в наш час. У статті вперше систематизовано матеріали про творчість композитора. **Висновки.** До плеяди галицьких композиторів-аматорів, які успішно працювали на полі культури краю, поряд із П. Бажанським, Я. Ярославенком, М. Кумановським можемо віднести і Я. Лопатинського – лікаря за фахом, музиканта за покликанням. Митець творив у різних жанрах, усе ж найбільш яскраво проявив себе у камерно-вокальному, у генезисі тісно пов'язаного з народно-пісненими джерелами. Це зумовлено етнічними особливостями регіону, його традиціями, загальнокультурними тенденціями. Дослідницька зацікавленість до композиторської творчості Я. Лопатинського засвідчує неординарність його продуктивного мислення, вміння поєднати лікарську практику зі «сродною працею», яка допомогла розкритися природним здібностям, створити музичні твори на основі українського національного фольклору, з яким їх споріднює тематика, характерні художні образи, музичні інтонації. Це актуалізує необхідність створення інтегрованого дослідження, яке б узагальнило напрацьований корпус періодичних матеріалів, наукових розвідок, що розкривають різні аспекти творчості Я. Лопатинського.

Ключові слова: Я. Лопатинський, композитор-аматор, композиторська творчість, камерно-вокальні твори, музикознавчі дослідження.

Bermes Iryna, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Fine Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

Yaroslav Lopatynskyi's Work in Musicological Studies

The purpose of the article is to systematise printed materials about the work of Yaroslav Lopatynskyi. **Research methodology.** The following methods were used in the article: historicism – to highlight the composer's work in the context of the development of the musical culture of Eastern Galicia in the late 19th – first third of the 20th century and the cultural traditions that developed during this period; analytical – to study materials and scientific research by Ukrainian scientists about the artist's creative heritage; biographical – to reveal the main stages of the life and work of Yaroslav Lopatynskyi. **The scientific novelty** of the article is determined by its address to the little-studied topic of Galician musical culture, in particular, the clarification of researchers' interest in the work of Ya. Lopatynskyi both in the first third of the 20th century and in our time. The article systematises materials about the composer's work for the first time. **Conclusions.** Along with P. Bazhanskyi, Ya. Yaroslavenko, and M. Kumanovskyi, we can also include Ya. Lopatynskyi, a doctor by profession and a musician by vocation, to the galaxy of Galician amateur composers who successfully worked in the field of culture of the region. The artist created in various genres, but most clearly manifested himself in chamber and vocal, in the genesis of which is closely connected with folk song sources. This is due to the ethnic characteristics of the region, its traditions, and general cultural trends. Research interest in the composer's work of Ya. Lopatynskyi testifies to the uniqueness of his productive thinking, the ability to combine medical practice with “related work”, which helped to reveal natural abilities, to create musical works based on Ukrainian national folklore, with which they are related by subject matter, characteristic artistic images, and musical intonations. This actualises the need to create an integrated study that would summarise the accumulated corpus of periodical materials and scientific research that reveal various aspects of Ya. Lopatynskyi's work.

Keywords: Ya. Lopatynskyi, amateur composer, composer's work, chamber and vocal works, musicological research.

Актуальність теми дослідження. Для розвитку музичної культури Східної Галичини у першій третині ХХ ст. важливе значення мало поживлення творчої практики, репрезентованої як виконавською, здебільшого вокально-хоровою, так і композиторською діяльністю. Серед когорти галицьких майстрів цього періоду варто виокремити ім'я Ярослава Лопатинського (1871–1936) – композитора за покликом серця і лікаря за фахом.

Творча спадщина митця включає твори різних жанрів (дві опери – «Еней на мандрівці» та «Казка скал»; хор «Вставай, Україно!», кілька інструментальних творів для симфонічного оркестру та фортепіанних опусів). Найбільша частка серед композицій Я. Лопатинського належить солоспівам (понад 100), яким композитор надавав перевагу, оскільки в кінці ХІХ – початку ХХ століття цей жанр був вельми популярним у творчості галицьких майстрів. До того ж, вісім опер Я. Лопатинського вважаються втраченими, тож можемо припустити, що спадщина композитора ще й досі не встановлена і недостатньо вивчена. У цьому й полягає актуальність статті.

Мета статті – систематизувати друковані матеріали про творчість Ярослава Лопатинського.

Аналіз досліджень та публікацій. Дописи про життєтворчість композитора з'явилися у періодиці Східної Галичини та Буковини у 1906, 1912, 1936 роках. Це статті С. Людкевича, М. Левицького, Я. Ярославенка. Творчість композитора стисло аналізується в «Історії української музики» (1922) М. Грінченка, оперна творчість – у монографії Л. Архімович «Українська класична опера» (1957), праці Д. Антоновича «Триста років українського театру» (1925) та А. Рудницького – «Українська музика» (1963).

До 100-річчя від дня народження Я. Лопатинського було опубліковано статтю Б. Луканюка в журналі «Музика». У період незалежності України творчість митця була предметом уваги Р. Сов'яка, С. Василик, Г. Максим'юк, Л. Ваташука, І. Сікорської, А. Мухи, Г. Степанченко, Н. Толошняк і С. Маковійчук, Р. Мисько-Пасічник, П. Медведика та інших.

Виклад основного матеріалу. «Творчість композитора інспірована усвідомленням власної причетності до історичного процесу» [5, 225]. Підтвердженням вищезазначеного

була життєтворчість Я. Лопатинського, який, працюючи окружним лікарем, маючи добрі музичні здібності, відгукуючись на культурні запити автохтонів, komponував як задля самореалізації, так і самоствердження й ідентифікації українців в умовах бездержавності.

Як слушно зазначає Л. Кияновська, «мусимо... визнати, що поруч з визнаними метрами галицьку культуру творили і інші мистці, чиї імена часто незаслужено пропускались в історичних нарисах культури» [8, 172]. Серед імен о. П. Бажанського, Я. Вінцовського, М. Кумановського, Г. Топольницького, вчена називає і Я. Лопатинського.

Дослідники творчості українського композитора стверджують, що він «зумів підняти над тогочасним домашнім музикуванням і вивести жанр західноукраїнського романсу за його вузькі рамки» [12, 24]. У статті, присвяченій 100-річчю від народження митця, Б. Луканюк визначає її як «перехідний щабель між домашнім музикуванням і вокальною творчістю Д. Січинського і С. Людкевича» [там само].

Дописи про творчість Я. Лопатинського друкувалися як при житті, так і після смерті митця. Наприклад, одна з перших опублікованих рецензій у журналі «Світ» 1906 р. належить С. Людкевичу і стосується хорового твору «Вставай, Україно» (1905) [13, 426.]. Перший відгук був негативним: «Приглянувшись, однак, ближче самій композиції, пересвідчимося, п. д. Лопатинський і не думав одушевлятися текстом і змістом вірша, бо ні в однім шагу не добачиш ніякої зв'язі музики з текстом» [там само]. Зауважимо, що точна дата написання твору не встановлена, бо рукопис хорових партій датується 1910–1911 рр. і знаходиться в Інституті досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів ЛНБ ім. В. Стефаника. Втім, можемо припустити, що написаний твір був значно раніше, коли Я. Лопатинський багато komponував, незважаючи на те, що професійна лікарська практика в селі Гологори забирала майже весь час і потребувала великої уваги. Та й для творення музики бракувало професійної освіти та досвіду. Все ж постійна праця над удосконаленням композиторського письма, набуті практичні навички згодом знайшли відображення у творах Я. Лопатинського. З

часом і думка С. Людкевича про твори композитора-аматора суттєво змінюється і він з більшою прихильністю ставиться до них, зокрема до камерно-вокальних.

1912 року М. Левицький надрукував у часописі «Нова Буковина» допис під назвою «Прем'єра української опери в Чернівцях». Йшлося про комічну оперу «Еней на мандрівці», написаної для театру «Руська бесіда» на сюжет за мотивами «Енеїди» І. Котляревського (1906, лібрето М. Курцеби, рукопис). Автор констатував, що прем'єра пройшла успішно, однак відчувається поспіх у її підготовці [10, 8].

В «Історії української музики» (1922) М. Грінченко вмістив короткі відомості про творчість композитора. Дослідник підкреслював, що Я. Лопатинський «вславився як композитор вокальної музики» [7, 190]. Серед кращих солоспівів автор виокремив «Ах, кільки струн в душі звенить» (сл. О. Олеся); згадав музику до 3-актної комедії «Свекруха», незакінчену оперу «Оксана» та фантастичну оперу «Казка скал», лібрето до якої написав сам Лопатинський; стверджував, що комічна опера «Еней на мандрівці» ставилася в Чернівцях і низці галицьких міст [там само, 190–191].

У 20-х роках ХХ століття дослідники творчості Я. Лопатинського позиціонували митця, передусім, як оперного композитора. Так, Д. Антонович у дослідженні «Триста років українського театру» зазначав, що Я. Лопатинський – «другий видатний у Галичині оперовий композитор» після Д. Січинського [1, 183]. Далі історик театру підкреслював, що «заслуги Я. Лопатинського перед українською оперою не обмежуються тільки діяльністю композитора, бо для української оперової сцени Я. Лопатинський переклав лібрето опер “Жидівка” і “Cavalleria Rusticana”, а також бувши який час директором галицького театру “Руської бесіди”, багато поклав труду над виставами опер як українських, так і перекладених» [там само].

Найчастіше в полі зору музикознавців опинялася опера «Еней на мандрівці». Так, А. Рудницький в історично-критичному огляді «Триста років українського театру» негативно відгукувався про оперу. Він окреслив її як «оперету» з такою оцінкою: «Музика цієї оперети, яка йшла в галицькій і буковинській провінції, цілком «опереткова»; народно-пісенний матеріал використано в цілком непридатних для цього місцях (напр., троянці співають ... коломийку!)» [16, 140].

У тоталітарну добу життєтворчість Я. Лопатинського не викликала особливої уваги. Йдеться про поодинокі відомості у монографії Л. Архімович «Українська класична опера» (1957), розгорнуту статтю Б. Луканюка, надруковану в журналі «Музика» (1971) до 100-річчя від дня народження композитора, коротку довідку в УРЕ (1981, т. 6). Так Л. Архімович зазначала, що в ХІХ столітті в співогрі, яку плекали галицькі композитори М. Вербицький, І. Лаврівський, В. Матюк, «формувалися й кристалізувалися окремі складові частини оперного жанру у власному розумінні слова, який незабаром знайшов тут свій вияв у творчості А. Вахнянина, Д. Січинського, почасти Я. Лопатинського» [2, 119].

У період незалежності Української держави творча спадщина композитора викликає все більший інтерес науковців. Це статті біографічного характеру, хоча, зазначимо, в життєписі композитора ще й до сьогодні залишаються прогалини. Йдеться про публікації С. Василик «Ярослав Лопатинський: реконструкція біографії на архівних джерелах» (2014), Г. Максим'юк «Ярослав Лопатинський: життя між госпіталем і романсом» (2011), Г. Ваташука «Родом з Долини» (1990). Зокрема Г. Ваташук здійснив короткий огляд творчості Я. Лопатинського та вніс деякі уточнення щодо студіювання музики. Так, відомо, що в роки навчання на медичному факультеті Віденського університету Лопатинський брав приватні уроки у С. Майкапара, який мешкав у Відні у 1893–1898 рр. Автор статті наголошував, що студент-медик «удосконалював гру на фортепіано під керівництвом професора Лешетицького» [6, 21]. Справді, відомий польський піаніст, педагог і композитор Т. Лешетицький 1878 р., після 25-ти років професорування у Санкт-Петербурзькій консерваторії, повернувся до Відня і почав тут викладати. Тож цей факт міг мати місце. Тим більше, що у віденський період, покликаючись на Г. Ваташука, було скомпоновано «“Відгуки з України” та “Аркан” для духового оркестру, романси “Весна до нас рік річно повертає”, “Давня весна” (1887)» [там само]. На нашу думку, ця думка є помилковою, адже вищезазнані твори були написані в 16-річному віці, а Лопатинський навчався у Відні 7 років (1891–1898). Далі автор стверджує, що у віденський період «...виходять три збірки українських танців та романси на слова двоюрідного брата Льва Лопатинського – “Не

буду зривати тебе, білий квіте" (1895), "Студена вода" (1898))» [там само].

Музично-сценічні твори Я. Лопатинського були в полі зору музикознавиці І. Сікорської. У дисертаційному дослідженні «Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку» (1993) вчена вдалася до компаративного аналізу «Енеїди» М. Лисенка й «Енея на мандрівці» Я. Лопатинського (опери обох авторів було завершено 1911 р), акцентуючи на їхню драматургію. Дослідниця наголошує, що «М. Лисенко мав на меті створення добре випробуваного у власній творчості типу побутової лірико-комічної опери, спорідненої з традиціями національного музичного театру. "Еней на мандрівці" Я. Лопатинського зорієнтований на західноєвропейську оперету (фривольність, легковажність героїв, деяка поверховість у розкритті образів, панування аріозності та куплетної форми. Водночас, опера Я. Лопатинського тяжіла і до комічної опери західних зразків (відсутність розмовних діалогів, наскрізний розвиток дії, великі хорові фінали, буфонада тощо» [17, 11].

Найбільш розлогу характеристику опери «Еней на мандрівці» подано у 3 томі «Історії української музики». Автор розділу «Музично-театральна творчість» А. Муха підкреслював, що опера «відбиває впливи як української народної, так і західноєвропейської класичної оперети. Про це свідчить відгук на гастрольну виставу... 30 жовтня 1913 року в Ярославі, що зберігається в матеріалах листування з товариством «Руська бесіда» у ЦДІАУ у м. Львові. На думку автора відгуку, ця оперета мала своїм взірцем Оффенбаха (ймовірно, йдеться про «Прекрасну Єлену» – І. Б.), музика в ній легка, пройнята народними наспівами, виразно характеризує образи і ситуації...», хоча, на думку рецензента, «інсценізація здійснена невдало» [15, 167]. А. Муха наголошував на фрагментарності, що посилюється «однотипністю деяких ситуацій і відсутністю наскрізного образно-сценічного розвитку», що викликає «непереборне відчуття внутрішньої статичності й розтягненості» [там само]. Музикознавець акцентував на «спорідненість ідейно-сюжетних мотивів» «Енеїди» Лисенка і «Енея на мандрівці» Лопатинського, зокрема «козацького вольнолюбства (хори троянців), лірики кохання (Еней і Дідона), оспівування радощів буття (вальс Венери і вальс Ганни), гумору й соціальної сатири, уваги до жанрової побутовості» [там само].

Не оминула своєю увагою оперу «Еней на мандрівці» українського митця і театрознавиця

М. Гарбузюк вперше проаналізувавши її рукопис у статті «Початок професійної акторської діяльності Леся Курбаса: до проблеми датування», надрукованій у часописі «Просценіум» 2012 року.

Щодо камерно-вокальної спадщини митця, то їй присвячено більше уваги. У 1936 році, після смерті Я. Лопатинського, в газеті «Діло» та журналі «Назустріч» було вміщено статті-некрологи. В одній із них («Той, що кохався у легких піснях») Я. Ярославенко відзначав високий рівень скомпонованих вокальних творів та стверджував, що саме за його редакцією вони вийшли у світ: «...Лопатинський почав друкувати свої солоспіву під фортепіано років 30 тому. Тоді мав до сотні покладених на музику пісень, в основному на слова Вороного, Чернявського, Олеся, Черкасенка, Лесі Українки, Грабовського та Кримського» [20, 5]. Позитивно відгукувався про творчість Я. Лопатинського і В. Барвінський. Митець вважав композитора автором «дуже поширених, побіч Січинського, й цінних солоспівів (із найкращих – "Сам на березі лежу", "Хто дозвіл тобі дав", "Сон", "Хмари", "Горить моє серце" та популярної "В неділеньку вранці" й ін., фортепіанових та скрипкових мініатюр, хорів ("Вставай Україно" з оркестрою, "Псалом", комічної опери "Еней на мандрівці", фантастичної опери "Казка скал")» [3, 712]. У дописі «Ярослав Лопатинський» В. Барвінський висновував, що «тільки брак професійної музичної освіти завадив Лопатинському повністю творчо розкритися в інших жанрах» [4, 4]. А. Рудницький вважав, що солоспіву Я. Лопатинського «сентиментальні й може тому популярні між співаками і публікою» [16, 140].

У шеститомному виданні «Історія української музики», зокрема у третьому томі, розділі «Солоспіву», здійснено розгорнутий музикознавчий аналіз вокальних творів Я. Лопатинського музикознавицею Г. Степанченко. Дослідниця класифікує всі солоспіву композитора на лірико-споглядальні («Люблю тебе», «Озерце в степу», «Забудь мене», «Нічка темна і тиха була», «Не буду зривати тебе, білий квіте»); лірико-романтичні («Цвіт лотосу», «Горить моє серце», «Русалка»), в яких, на думку вченої, відчутні впливи Ф. Шуберта; лірико-психологічні («Сам на березі лежу» на сл. Г. Гейне); лірико-побутові («Як я був молодий», «Горішки»); лірико-соціальні («Сирітка», «Зелений гай, пахуче поле») [17, 230–231]. І. Сікорська

виокремлює в солоспівах Я. Лопатинського тенденцію «до поглиблення вислову, збагачення засобів художньої виразності» [там само, 231].

Камерно-вокальна творчість Я. Лопатинського проаналізована у статті з однойменною назвою авторства Н. Толошняк і С. Маковійчук, що побачила світ у 5 томі «Musica Galiciana» 2000 року. В 6 томі цього видання було надруковано статтю С. Маковійчук «Музична інтерпретація поезії “Молодої Музи” у вокальній творчості Я. Лопатинського» (2001).

М. Логойда у 1999-2001 рр. видала три збірки солоспівів Лопатинського. Глибоке проникнення у камерно-вокальну творчість композитора дало змогу визнати, що «для Я. Лопатинського пісні й солоспіви стали творчим матеріалом у композиторському вдосконаленні й необхідною потребою духовного самовираження. Творчий ріст у його камерних вокальних творах проявляється у більш складних за формою, змістом та логістикою композиціях» [11, 47.].

Нотографічний перелік рукописів та першодруків музичних творів Я. Лопатинського із фондів ЛННБ ім. В. Стефаника з метою введення їх до наукового обігу здійснила Н. Косаняк. Дослідниця здійснила короткий огляд літератури про Я. Лопатинського та наголосила на необхідності пошуку та опрацюванні автографів і видань творів композитора «з метою поповнення наукової бази джерел до історії музичної культури Галичини» [9, 612].

Український композитор залишив доволі велику спадщину, в якій найбільш ранніми рукописами, написаними у 16-річному віці, є солоспіви «Весна до нас рік річно повертає» (на слова Б. Лепкого) та «Давня весна» (на вірші Лесі Українки). Жанр солоспіву неспроста з'явився у творчості митця, адже в ньому відображалися характерні для його доби тенденції: звернення до внутрішнього світу людини, українського фольклору, що дозволило Я. Лопатинському максимально повно розкрити свою творчу індивідуальність. Значну роль в поширенні солоспівів Я. Лопатинського відіграло видавництво «Торбан», в якому впродовж трьох років (1922 – 1924) було опубліковано 27 вокальних творів композитора.

У дисертації Р. Сов'яка, присвяченій проблемам становлення та еволюції західноукраїнського романсу XIX – початку XX століть, зазначається, що кульмінацією

цього періоду була творчість Д. Січинського – митця, який визначив головний вектор розвитку тогочасного композиторського життя Галичини. Саме камерно-вокальна творчість Д. Січинського значною мірою вплинула на становлення Я. Лопатинського-композитора. Дослідник акцентував, що «“ліризація” музично-виразових засобів романсів Я. Лопатинського... сприяла яскравому вираженню пісенно-романсової структури окремих віршів Лесі Українки, О. Олеся. Показово, що посилення принципу образної індивідуалізації... найяскравіше проявилось в тих творах, поетичні першоджерела яких відрізнялися емоційною глибиною, ліричним підтекстом, поліжанровою основою» [18, 172]. Цей принцип реалізувався композиторами «паралельно з заломленням іншого художнього принципу – образного узагальнення через жанри ліричних і танцювальних пісень, пісні-вальсу, пісні-баркароли» [там само].

Р. Мисько-Пасічник стверджує, що пісні Я. Лопатинського «ще за життя автора виконували не тільки аматори, але й професійні співаки, в тому числі С. Крушельницька, О. Бандрівська, М. Сабат-Свірська, І. Синенька-Іваницька, Р. Прокопович-Орленко» [14, 61].

Петро Медведик вмістив розвідку «Лопатинський Ярослав» у 226 томі «Записок Наукового товариства ім. Т. Шевченка». Праці музикознавчої комісії (1993).

Щодо фортепіанних п'єс композитора, то він неохоче віддавав їх до друку, посиляючись на свій недостатній професіоналізм. Проте існує архівний документ, у якому йдеться, що у 1935 році саме завдяки своєму фаховому підходу Я. Лопатинський отримав диплом та почесне членство Віденського Союзу авторів.

Загалом, покликаючись на Л. Кияновську, можемо констатувати, що «романтичні тенденції, а відтак стремління “обережного оновлення” помітні у творчості українських композиторів-аматорів, що діють в останні десятиріччя XIX на початку XX сторіччя» [8, 126], серед яких, окрім В. Матюка, О. Нижанківського, Д. Січинського, Й. Кишакевича, Г. Топольницького, вчена називає і Я. Лопатинського.

Звичайно, вищевикладена інформація не може претендувати на вичерпність, оскільки життєтворчість галицьких композиторів, зокрема й Я. Лопатинського, в якій ще багато «білих плям», викликає щораз більше зацікавлення науковців.

Висновки. До плеяди галицьких композиторів-аматорів, які успішно працювали на полі культури краю, поряд із П. Бажанським, Я. Ярославенком, М. Кумановським, можемо віднести і Я. Лопатинського – лікаря за фахом, музиканта за покликанням. Митець творив у різних жанрах, усе ж найбільш яскраво проявив себе у камерно-вокальному, в генезисі тісно пов'язаного з народно-пісенними джерелами. Це зумовлено етнічними особливостями регіону, його традиціями, загальнокультурними тенденціями.

Дослідницька зацікавленість до композиторської творчості Я. Лопатинського засвідчує неординарність його продуктивного мислення, вміння поєднати лікарську практику зі «сродною працею», яка допомогла розкритися природним здібностям, створити музичні твори на основі українського національного фольклору, з яким їх споріднює тематика, характерні художні образи, музичні інтонації. Це актуалізує необхідність створення інтегрованого дослідження, яке б узагальнило напрацьований корпус періодичних матеріалів, наукових розвідок, що розкривають різні аспекти творчості Я. Лопатинського.

Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1925. 272 с.
2. Архімович Л. Українська класична опера. Київ : Держ. вид-во образ. м-ва і муз. л-ри, 1957. 312 с.
3. Барвінський В. Музика. *Історія української культури* / ред. І. Крип'якевич. Львів : Вид. Івана Тиктора, 1937. Зш. 15. С. 691–718.
4. Барвінський В. Ярослав Лопатинський. *Новий час*. 1936. № 14. С. 4.
5. Бермес І. Життєві доміанти Миколи Ластовецького. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2009. Вип. 15 (1). С. 225–232.
6. Ваташук Г. Родом з Долини. *Музика*. 1990. № 3. С. 21–22.
7. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 278 с.
8. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
9. Косаняк Н. Із композиторської творчості Ярослава Лопатинського: рукописи та першодруки із фондів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. *Записки Львівської національної бібліотеки України імені В. Стефаника*. 2017. Вип. 9 (25). С. 607–633.

10. Левицький М. Прем'єра української опери в Чернівцях. *Нова Буковина*. 1912. 16 червня. С. 8–9.

11. Логойда М. Еволюція композиторського письма у вокальній ліриці галицьких композиторів другої половини XIX – початку XX століття. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 27. С. 38–52.

12. Луканюк Б. Ярослав Лопатинський. *Музика*. 1971. № 5. С. 24–25.

13. Людкевич С. «Вставай, Україно!» : пісня на мішаний хор у супроводі оркестру або фортеп'яно / сл. С. Кричевського; муз. Я. Лопатинського. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. / упоряд. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 426.

14. Мисько-Пасічник Р. Ярослав Лопатинський. *Митці Львівщини. Календар ювілейних і пам'ятних дат на 2001 рік* / упоряд. Н. Письменна, М. Кривенко. Львів, 2001. С. 59–62.

15. Муха А. Музично-театральна творчість. *Історія української музики* : у 6 т. / редкол.: М. Загайкевич, А. Калениченко, Н. Ф. Семененко. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. С. 140–190.

16. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.

17. Сікорська І. Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. спец. : 17.00.03. Київ, 1993. 18 с.

18. Сов'як Р. Проблема становлення и развития западноукраинского романа XIX – начала XX вв.: дис. ...канд. искусств. Киев, 1984. 191 с.

19. Степанченко Г. Солоспів. *Історія української музики* : у 6 т. / редкол.: М. Загайкевич, А. Калениченко, Н. Ф. Семененко. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. С. 214–234.

20. Ярославенко Я. Той, що кохався у легких піснях. *Назустріч*. 1936. № 3. С. 5.

References

1. Antonovych, D. (1925). Three Hundred Years of Ukrainian Theatre (1619–1919). Praha [in Czech].
2. Arkhimovych, L. (1957). Ukrainian Classical Opera. Kyiv [in Ukrainian].
3. Barvinskyi, V. (1937). Music. *History of Ukrainian Culture*, 15, 691–718 [in Ukrainian].
4. Barvinskyi, V. (1936). Yaroslav Lopatynskyi. *New Time*, 14, 4 [in Ukrainian].
5. Bermes, I. (2009). Mykola Lastovetsky's Life Dominants. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 15 (1), 225–232 [in Ukrainian].
6. Vatachchuk, H. (1990). Originally from Dolyna. *Music*, 3, 21–22 [in Ukrainian].
7. Hrinchenko, M. (1922). History of Ukrainian Music. Kyiv [in Ukrainian].

8. Kyianovska, L. (2000). Stylistic Evolution of Galician Musical Culture in the 19th – 20th Centuries. Ternopil [in Ukrainian].
 9. Kosaniak, N. (2017). From the Composer's Work of Yaroslav Lopatynsky: Manuscripts and First Editions from the Collections of the V. Stefanyk Lviv National Scientific Library of Ukraine. *Notes of the V. Stefanyk Lviv National Scientific Library of Ukraine*, 9 (25), 607–633 [in Ukrainian].
 10. Levytskyi, M. (1912). Premiere of Ukrainian Opera in Chernivtsi. *New Bukovina*, 8–9 [in Ukrainian].
 11. Lohoida, M. (2013). The Evolution of Composer's Writing in the Vocal Lyric of Galician Composers of the Second Half of the 19th and Early 20th Centuries. *Scientific Collections of the M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music*, 27, 38–52 [in Ukrainian].
 12. Lukaniuk, B. (1971). Yaroslav Lopatynsky. *Music*, 5, 24–25 [in Ukrainian].
 13. Liudkevych, S. (2000). "Arise, Ukraine!": A Song for Mixed Choir Accompanied by Orchestra Or Piano / lyrics by S. Krychevsky; music by Ya. Lopatynsky. *Research, Articles, Reviews, Performances*, t. 2, 426 [in Ukrainian].
 14. Mysko-Pasichnyk, R. (2001). Yaroslav Lopatynsky. Artists of Lviv Region. Calendar of Anniversaries and Memorable Dates for 2001, 59–62 [in Ukrainian].
 15. Mukha, A. (1990). Musical and Theatrical Creativity. *History of Ukrainian Music*, 3, 140–190 [in Ukrainian].
 16. Rudnytskyi, A. (1963). Ukrainian Music: A Historical and Critical Review. Munich [in German].
 17. Sikorska, I. (1993). Ukrainian Comic Opera: Genesis, Development Trends. *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
 18. Soviak, R. (1984). The Problem of Formation and Development of Western Ukrainian Romance of the 19 – Early 20 Centuries. *Candidate's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
 19. Stepanchenko, H. (1990). Solos. *History of Ukrainian Music*, 3, 214–234 [in Ukrainian].
 20. Yaroslavenko, Ya. (1936). The One who Loved in Light Songs. *Towards*, 3, 5 [in Ukrainian].
- Стаття надійшла до редакції 09.05.2025*
Отримано після доопрацювання 11.06.2025
Прийнято до друку 18.06.2025

Цитування:

Булах Т. Б. Сучасна музика поклоніння у взаємодії поетичних структур, мелодико-гармонічної організації та богословської риторики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 363–368.

Bulakh T. (2025). Contemporary Worship Music in the Interaction of Poetic Structures, Melodic-Harmonic Organisation, and Theological Rhetoric. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 363–368 [in Ukrainian].

Булах Тетяна Борисівна,
кандидат мистецтвознавства, професор,
учений секретар ректорату
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0954-8422>
tetianakablova@gmail.com

СУЧАСНА МУЗИКА ПОКЛОНІННЯ У ВЗАЄМОДІЇ ПОЕТИЧНИХ СТРУКТУР, МЕЛОДИКО-ГАРМОНІЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА БОГОСЛОВСЬКОЇ РИТОРИКИ

Мета дослідження. Метою статті є виявлення та аналітичне осмислення естетико-функціональних принципів побудови мелодико-гармонічної структури у піснях сучасного християнського поклоніння, а також їхньої текстової організації в контексті богословської семантики та впливу на колективний релігійний досвід. **Методологічна база дослідження.** Теоретична база дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує аналітичні методи музикознавства (мелодико-гармонічний аналіз, формоутворення, вокальна лінія, ритмомелодика) з інструментарієм лінгвістичної стилістики та релігієзнавчого аналізу. Особливу увагу приділено функціональному зв'язку музичної структури з богословськими повідомленнями тексту, а також процесу сакралізації музичного матеріалу. **Наукова новизна.** У роботі запропоновано модель інтерпретації сучасної музики поклоніння як сакрального комунікативного явища, що спирається на поп-музичні шаблони, однак зберігає богословську глибину та стилістичну відмінність. Встановлено, що мелодичні лінії, гармонії у піснях типу «Океани», «10.000 причин», «Вся Земля хвала Тобі» тягнуть до використання гіпертрофованих інтонаційних центрів (особливо в приспіві) і функціональної репетиції ключових мотивів, що формують простір емоційної екстатичності, що спрямовано на інклюзивність музичної залученості до співу присутніх. У контексті теологічної семантики це сприяє більшому зануренню в стан молитви, створюючи музику як форму сповіді, поклоніння та християнської єдності. Виявлено, що, мовна організація текстів демонструє відхилення від колоковіального стилю на користь сакралізованого регістру. Залучення релігійної лексики, біблійних алюзій і метафоричної образності є наслідком функціонального вкорінення цих творів у богослужбовий простір. **Висновки.** Сучасна музика поклоніння функціонує як інтегративний феномен, що поєднує естетичну доступність із богословською глибиною. Її мелодичні та гармонічні структури створюють емоційно насичене, але інклюзивне середовище, де кожен учасник богослужіння може бути включеним у спільну молитву. Тексти ж залишаються маркованими як сакральні, що зберігає зв'язок з канонічною традицією. Таким чином, сучасна музика поклоніння не лише виконує роль художнього супроводу, а функціонує як автономний засіб релігійної комунікації, духовної соціалізації та культурної трансляції християнських смислів.

Ключові слова: сучасна музика поклоніння, мелодична структура, гармонічна послідовність, сакральна стилістика, богословський зміст, релігійна комунікація, музичне служіння.

Bulakh Tetiana, PhD in Arts, Professor, Academic Secretary of the Rectorate, Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts

Contemporary Worship Music in the Interaction of Poetic Structures, Melodic-Harmonic Organisation, and Theological Rhetoric

The purpose of the study is to identify and analytically interpret the aesthetic and functional principles underlying the melodic and harmonic structures in contemporary Christian worship songs, as well as their textual organisation within the context of theological semantics and their influence on collective religious experience.

Research methodology. The theoretical foundation of the research is based on an interdisciplinary approach that integrates methods of musicological analysis (melodic-harmonic analysis, form-building, vocal line, rhythmic-melodic patterns) with the tools of linguistic stylistics and religious studies. Particular attention is paid to the functional relationship between musical structure and theological messaging, as well as to the process of sacralisation of the musical material. **Scientific novelty.** The study proposes a model for interpreting contemporary worship music as a sacred communicative phenomenon that draws upon pop-music templates while preserving theological depth and

stylistic distinction. It is established that the melodic lines and harmonic progressions in songs such as 'Oceans', '10,000 Reasons', and 'All the Earth Will Sing Your Praises' tend to emphasise hyper-intentional intonational centres (especially in choruses) and functional repetition of key motifs, creating a space of emotional ecstasy aimed at inclusive participation in congregational singing. In the context of theological semantics, this contributes to a deeper immersion in a state of prayer, forming music as a medium of confession, worship, and Christian unity. The study also finds that the language of the lyrics deviates from colloquial style in favour of a sacralised register. The use of religious vocabulary, biblical allusions, and metaphorical imagery reflects the functional embedding of these songs within the liturgical space. **Conclusions.** Contemporary worship music functions as an integrative phenomenon, combining aesthetic accessibility with theological depth. Its melodic and harmonic structures generate an emotionally rich yet inclusive environment in which each worshipper may participate in communal prayer. The lyrics remain marked as sacred, thereby preserving a connection to canonical tradition. Thus, contemporary worship music serves not merely as an artistic accompaniment but as an autonomous medium of religious communication, spiritual socialisation, and cultural transmission of Christian meanings.

Keywords: contemporary worship music, melodic structure, harmonic progression, sacred stylistics, theological content, religious communication, musical ministry.

Вступ. У сучасному музикознавчому дискурсі дедалі більшої актуальності набуває вивчення новітніх форм сакральної музики, що виникають на перетині релігійної традиції та масової культури. Одним із найпоказовіших феноменів у цій площині є сучасна музика поклоніння (Contemporary Worship Music, CWM), зокрема її найбрендованіший сегмент — пісні прославлення (Contemporary Worship Songs, CWS). Цей тип музики, що виконує функцію літургійного супроводу в церквах євангельської орієнтації, водночас виявляє численні риси, запозичені зі світської популярної культури. Уже стало майже трюїзмом твердження, що новітні зразки християнської богослужбової музики запозичують естетичні, стилістичні та технологічні параметри із популярної музичної індустрії. Пісні поклоніння не лише є популярними у значенні широкої розповсюдженості, а й відображають структурні й звукові особливості популярної музики як естетичної категорії. Така гібридизація культурних кодів, з одного боку, інтерпретується апологетами як інструмент інкультурації й ефективної євангелізації («наші пісні звучать так, як музику слухають на радіо»), а з іншого — піддається критиці за підриив сакральної природи богослужіння та естетизацію віри.

Аналіз досліджень та публікацій. Наукові розвідки останніх десятиліть послідовно засвідчують глибокий взаємозв'язок між популярною музикою та сучасною християнською музикою поклоніння. У низці енциклопедичних і концептуальних праць феномен сучасної музики поклоніння розглядається як різновид «християнської популярної музики» (Christian Popular Music) — своєрідного коду культурної адаптації, що оперує жанровими моделями, запозиченими зі світського контексту [6; 9]. Особливий акцент у таких дослідженнях робиться на трансформації звучання: традиційні органі

фактури поступаються гітарним ансамблям, електроніці, барабанним секціям, що наближає богослужбову музику до естетики поп- та рок-сцени [5]. У вивченні сакралізації стосовно пісенного матеріалу, як складової богослужіння варто зазначити праці О.Зосім — автор аналізує використання різних музичних стилів, включно з популярними, у богослужбовій практиці [1;9;10]. Теоретико-літургійний вимір музики поглиблюється у роботі М. Кунцлера Літургія Церкви [2], де окреслюється структура літургійного простору як простору духовної комунікації, в якому музика виконує центральну функцію. Особливої уваги заслуговують праці, що зосереджуються на субкультурних формах християнської музики. А. McDowell, у низці публікацій досліджує феномен християнського хардкор-панку як новітньої форми музичного вираження віри поза традиційними церковними контекстами, розглядаючи цей стиль як форму «буття церквою» у межах альтернативної молодіжної культури [7]. Цінним джерелом для аналізу практичного виміру є також застосунок Скінія, що містить добірку сучасних релігійних пісень, поширених у християнських спільнотах України [3]. З огляду на стильову орієнтацію репертуару, збірник відображає тенденції до синтезу духовної тематики та елементів популярної музики.

Отже, вивчення сучасної музики поклоніння як феномену, що функціонує на межі сакрального й профанного, відкриває нові горизонти для музикознавчого аналізу. Залучення методології із суміжних галузей — соціології музики, релігієзнавства, культурології — дозволяє осмислити цей тип художньої практики та виконавської традиції не тільки з позицій естетичної об'єктивізації, а як складний індикатор трансформацій духовної культури в умовах глобалізації.

Виклад основного матеріалу. Сучасна музика поклоніння не є просто світською поп-

музикою, замаскованою під християнське послання. Попри очевидні паралелі у звучанні, інструментарії та сценічній практиці, лексичний і поетичний компоненти текстів пісень демонструють як глибоке вкорінення у поп-культурний контекст, так і вияв певної автономії від нього.

Як свідчить аналіз, проведений дослідником християнського богослужіння Лестером Руттом [8], текстова складова сучасної музики прославлення демонструє неоднорідний характер запозичень: в одних аспектах спостерігається пряме наслідування поп-культурних мовних шаблонів, в інших — лише формальна близькість, а в деяких — тяжіння до внутрішньоцерковних богословсько-літургійних змін, що не завжди прямо пов'язані з впливами масової культури.

Попри чітко виражену симетрію у формальній структурі сучасної музики поклоніння, що тяжіє до моделей поп-музики (куплет–приспів–міст), мовна організація текстів не демонструє такого ж рівня зближення з розмовним стилем. Колоквіальні (розмовно-побутові) елементи, хоча й присутні в текстах сучасної музики поклоніння, виявляються поміркованими та не радикальними. Це пояснюється тим, що дані твори функціонують у контексті християнської громади та мають текстуальне коріння у Святому Письмі, що вимагає певного рівня стилістичної сакралізації.

На фоні загального тренду до «усної орієнтації» письмових реєстрів мовної моделі — тенденції, яка, за спостереженням лінгвістів [4], стала особливо помітною у XX столітті, — сучасна музика поклоніння репрезентує лише часткове прийняття цього процесу. В сучасному письмі все частіше вживаються лексеми, граматичні конструкції та стилістичні маркери, характерні для усного мовлення: займенники першої особи, скорочення, еліпсис тощо. У текстах сучасної музики поклоніння ці мовні елементи присутні, але не досягають рівня повної усної інтерпретації, властивой світським поп-композиціям.

Детальне вивчення поетичних прийомів рими та метру, а також маркерів мови, які використовують лінгвісти для оцінки розмовного рівня текстів поп-пісень, показує, що тексти сучасної музики поклоніння розвивалися разом з іншими формами письмової мови, але не до тієї ж міри, що й типова поп-музика. Що стосується їх поетичних та синтаксичних характеристик, тексти сучасної музики поклоніння не відображають ані усталені підходи до виконання текстової частини гімнів, ані

виконання сучасної поп-пісні. Вони знаходяться десь між ними [6].

Очевидна різниця між старою гімнодією та найбільш використовуваними текстами сучасної музики поклоніння полягає у рівні регулярності рими та метру, хоча є кілька винятків у текстах сучасної музики поклоніння. Оскільки люди, що займаються розмовною мовою, зазвичай не висловлюються з високим рівнем рими та метру, як у старих гімнах, можна припустити, що ці гімни були відступом від розмовної мови свого часу. Натомість тексти сучасної музики поклоніння демонструють вищий рівень розмовності, маючи менше регулярних римованих схем та послідовно збережених метрів. Лише близько третини пісень сучасної музики поклоніння мають очевидні римовані схеми, причому більшість з них не використовують схеми АВАВ чи ААВВ, які є так поширеними в чотиривіршах старих гімнів. Той факт, що багато пісень сучасної музики поклоніння мають складні форми (тобто, вірші з приспівами або вірші з приспівами та бриджами), ускладнює римкування та метричну сталість, хоча римкування є дещо помітнішим, ніж регулярний метр у таких композиціях. Наприклад, у піснях як «Ти мій Бог» (автор: Hillsong Worship) або «Світло для світу» (автор: Matt Redman), автори часто використовують лише дві рими з чотирьох у вірші чи приспіві, а решта частин пісні має іншу римовану схему або не має рим зовсім.

Основними винятками з цього загального правила про строги риму та метр у текстах сучасної музики поклоніння є сучасні адаптації старих гімнів, які з'являються в списках сучасної музики поклоніння: «Коли я роздумую над дивовижним хрестом» (автор: Ісаак Ваттс, адаптація: Matt Redman — «The Wonderful Cross»), «Чудова благодать» (автор: Джон Ньютон, адаптація: Chris Tomlin — «My Chains Are Gone») та «Як великий ти» (автор: Карл Боберг, адаптація: Stuart K. Hine). У кожному випадку оригінальні версії мають чіткі римовані схеми та метри. Точно так само нещодавно написаний гімн «В Христі одному» (автор: Stuart Townend) має послідовні рими та метри.

Винятковість цих старих гімнів можна побачити, порівнюючи дві оригінальні версії/строфи з новими приспівами, доданими до них. «Коли я роздумую над дивовижним хрестом» та «Чудова благодать» обидва отримали нові приспіви від сучасних авторів пісень. В обох випадках поетична природа нових приспівів не має такої ж послідовності, як у оригінальних версіях.

Таким чином, лексична поміркованість сучасної музики поклоніння постає як результат синтезу між нормативністю богослужбового тексту та необхідністю комунікативної доступності для сучасного слухача.

Тексти пісень сучасної музики поклоніння уникають характерних ознак розмовної мови, притаманних поп-музиці. Окрім кількох винятків, таких як колоквіалізми у пісні «Наш Бог Всемогутній», тексти сучасної музики поклоніння, як правило, мають більш формальний стиль. Це видно з того, що вони не використовують нестандартну граматику (наприклад, подвійні заперечення або девіаційні написання) і вживають стандартні форми дієслів замість часто використовуваних скорочень або розмовних форм дієслів, характерних для популярних текстових оборотів. У той час як останні часто використовують розмовний, неформальний тон, тексти сучасної музики поклоніння намагаються зберігати більш урочистий стиль, що відповідає очікуванням у поклонінні. Такий контраст допомагає пояснити, чому ця музика активно використовується та швидко здобула популярність серед різних християнських спільнот. Уникаючи повного прийняття неформальності поп-культури, ці пісні займають середину між розвитком культури і вимогами поклоніння. Вони зберігають відчуття поважності та урочистості, які деякі віряни очікують у святих обставинах, одночасно залишаючись доступними та емоційно виразними, що резонує з сучасними практиками поклоніння. З цього похідним може бути твердження, що саме тексти сучасної музики поклоніння можна розглядати як відображення перехрестя між еволюцією християнського благочестя та поп-культурою. Вони включають елементи популярних музичних стилів, але в значній мірі уникають повного використання колоквіалізмів, характерних для світської поп-музики. Замість цього вони пропонують версію сучасної мови, яка є достатньо неформальною, щоб бути доступною для широкої аудиторії, але водночас зберігає певну формальність і поважність, необхідну для поклоніння.

У сучасній музиці поклоніння, яка є суттєвою складовою євангельського богослужіння, спостерігається глибоке переплетення між текстовими та мелодичними аспектами, що створює унікальний простір для поклоніння, де духовна значущість та музична доступність гармонійно поєднуються. Оскільки пісні поклоніння традиційно виконуються на зібраннях християнських громад, важливим є не лише те, як вони

звучать, а й як їх сприймають та інтерпретують віруючі. Враховуючи контекст популярної музики, сучасні пісні прославлення використовують її елементи, зберігаючи при цьому духовну глибину, що допомагає їм знаходити широкий відгук серед віруючих різних деномінацій. Цей процес, в свою чергу, є важливим фактором популярності сучасних пісень поклоніння в релігійному середовищі – музична форма і текстова складова перебувають у тісному взаємозв'язку, доповнюючи одне одного та створюючи специфічну атмосферу для релігійного досвіду. Ці пісні, виконувані під час богослужінь, несуть у собі як музичну виразність, так й служать важливим елементом богословської практики, оскільки музика сприяє духовному піднесенню, а тексти — глибокому осмисленню віри. При цьому музична форма є плодом адаптації популярних музичних елементів до специфічних потреб поклоніння, і це стає основним фактором, який визначає їх ефективність у різноманітних християнських деномінаціях.

Текстова складова пісень поклоніння відзначається прагненням до максимальної доступності та зрозумілості для слухача, що дозволяє спростити акт поклоніння і зробити його більш інтуїтивно зрозумілим для ширших аудиторій. У піснях, таких як «Який Великий Наш Бог» або «10.000 Причин (Слав душа, Господа)», можна спостерігати простоту мови та певну однозначність у вираженні основних християнських ідеалів — поклоніння, вдячності і прославлення Бога. Більшість пісень поклоніння не вдаються до складних метафор або теологічних концепцій, які б вимагали глибокого осмислення або теологічних знань. Вони скоріше орієнтовані на безпосереднє вираження духовних переживань. Це виявляється в таких піснях, як «Святий Бог» або «Величний Бог», де вирази на зразок «Ти великий» чи «Ти святий» роблять акцент на величі і святині Бога, дозволяючи тим самим поклонятися не тільки через музику, але й через простоту слів.

Важливим аспектом є зв'язок між текстом і музикою, який утворює особливу форму поклоніння. Мелодійна складова пісень поклоніння має велику роль у підсиленні значення слів, адже часто сама музика допомагає посилити емоційне сприйняття тексту. Пісня «Аллілуя», наприклад, хоча й відзначається відносною музичною простотою, проте через її мелодійну лінію та гармонії сприяє емоційному піднесенню, що є необхідним для колективного переживання акту поклоніння. Мелодійна побудова цієї пісні дозволяє досягти глибокого синтезу між

словами і музикою, забезпечуючи їй потужний емоційний вплив на слухачів.

Мелодії пісень поклоніння зазвичай характеризуються простотою, проте їхня структура є ретельно продуманою з огляду на ефективність виконавської практики та емоційний вплив. Наприклад, пісня «10.000 Причин» є яскравим прикладом пісні, побудованої на основі чіткої і послідовної гармонійної структури. Основна акордова послідовність цієї пісні — I-IV-V — є класичним рішенням, яке зустрічається в багатьох популярних піснях і створює відчуття стабільності. Але важливою є не лише сама послідовність акордів, а й те, як вона змінюється в межах кожного куплету та приспіву, підсилюючи ключові моменти тексту.

Особливість цієї пісні полягає в тому, що гармонійна послідовність застосовується для підкреслення певних емоційних контекстів. Наприклад, на моменті, де текст «Слав душа моя, Господа» переходить в акорд V, відбувається підвищення емоційної напруги, що супроводжується відповідним розвитком мелодії — від спокійного, розміреного руху до більш напруженого та збудженого. Тобто гармонія працює не лише для формування базової структури пісні, але й для підсилення емоційних коливань, що виражаються через текст.

У пісні «Океани» можна спостерігати дещо іншу структуру мелодії і гармонії, яка підходить для створення більш просторової та атмосферної звукової картини. Мелодійна лінія цієї пісні в основному розвивається з використанням великих інтервалів, що допомагає створити відчуття відстані, величчя та нескінченності, перериваннях, коротких мелодичних фразах та мотивах. Акордова послідовність в «Океанах» більш часто змінюється через перехід до акордів VI та IV, що надає пісні більш розширеного звучання і додає динаміки в порівнянні з «10.000 Причин». Це також сприяє розгортанню емоційної динаміки пісні, де її кульмінаційні моменти підсилюються через зміну гармонії — використання акордів із відхиленням до тембрально нижчих тональностей створює відчуття занурення та поглиблення в тему віри і звернення до Бога.

Техніка зміни акордових послідовностей у пісні «Вся Земля Хвала Тобі» створює чітку ритмічну і гармонічну структуру, яка підсилює молитву і подяку. У цій пісні гармонійна послідовність зазвичай базується на I-IV-I-V, що є універсальним і традиційним вибором для створення певного емоційного зв'язку між виконавцем і слухачем. Використання

акцентованих акордів на сильних долях дозволяє слухачам відчувати стабільність, а також дає можливість зосередитись на тексті. Важливо, що ці гармонічні моменти не є статичними — з кожним переходом у новий акорд, музичний контекст підсилюється або змінюється таким чином, що відображає зміни у настрої або інтенсифікацію молитви.

Одним з найбільш важливих аспектів мелодійної та гармонічної побудови пісень поклоніння є використання динамічних змін для підсилення текстових мотивів. У пісні «Океани», наприклад, музичний розвиток здебільшого зосереджений на плавному поступовому наростанні емоційної напруги. Пісня починається спокійно, з невеликим оркестровим супроводом і поступово, набирає більшу динамічність. Поступовий перехід через гармонії до більш насичених звучань дозволяє слухачеві відчути духовну глибину тексту, що відбиває невидимий зв'язок між віруючим і Богом. Динаміка в «10.000 Причин» також виконує важливу роль. Пісня починається з м'яким і відносно тихим звучанням, з поступовим наростанням в інтенсивності в міру розвитку кожного куплету, переходячи до кульмінації в приспіві. Використання акордів, як I-IV-V, у поєднанні з простими і лінійними мелодійними рисами дозволяє уникнути складності у виконанні і зосередити увагу слухачів на тексті. Гармонії стають більшими та динамічнішими в приспіві, що створює сильне емоційне піднесення. Такий підхід дозволяє створити ефект єдності та емоційного вибуху, що свідчить про набуття духовного досвіду під час поклоніння.

Висновки. Аналізуючи мелодичні та гармонічні структури пісень поклоніння, можна зробити висновок, що простота мелодії та акордових послідовностей є необхідною умовою для забезпечення доступності пісень для широкої аудиторії. Водночас ці музичні рішення допомагають підсилити емоційну виразність тексту, створюючи атмосферу для поклоніння. Простота гармонії, її поступові зміни і адаптація до духовної теми дозволяють максимально ефективно підкреслювати зміст тексту і сприяти глибокому переживанню віри, що є основою релігійного досвіду у сучасній музиці поклоніння.

Що важливо для дослідження сучасної музики поклоніння, так це те, що вона не є простою «копією» популярної музики, а адаптацією її форм до специфічних вимог релігійного поклоніння. Мелодії можуть мати деякі елементи, які властиві популярній музиці, такі як повторюваність мотивів чи ритмічні структури, що є типовими для поп-

пісень, але вони завжди залишаються служителями духовного змісту. Музика поклоніння в цьому контексті стає не просто фоном для релігійного досвіду, а важливою складовою духовного життя громади. Зв'язок між текстом і музикою дозволяє кожному учаснику поклоніння зосередитися на вираженні віри через музику. У цьому контексті мелодійна складова сучасних пісень поклоніння не є лише доповненням до тексту, а важливим елементом, що підтримує духовне відчуття.

Отже, сучасна музика поклоніння є результатом вдалої адаптації популярних музичних елементів до специфічних потреб релігійного поклоніння. Вона дозволяє ефективно виражати як духовні переживання, так і забезпечувати емоційне піднесення через доступні мелодії та прості тексти. Завдяки цьому, сучасні пісні поклоніння стали важливим елементом в сучасному християнському культі, роблячи акт поклоніння доступним, емоційно виразним і духовно глибоким.

Література

1. Зосім, О.Л. Стиллові особливості сучасного літургійного репертуару Римсько-католицької церкви в Україні. У: Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Вип. XVIII. 2007. С. 227–235.
2. Кунцлер, М. Літургія Церкви. пер. з нім. Львів: Свічадо, 2001. 616 с.
3. Скинйя. Пісенник. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.dansdev.skiniasongs&hl=uk&pli=1>
4. Biber, Douglas, and Bethany Gray. "The Competing Demands of Popularization vs. Economy: Written Language in the Age of Mass Literacy." In *The Oxford Handbook of the History of English*, edited by Terttu Nevalainen and Elizabeth Closs Traugott, Oxford: Oxford University Press. 2012. P. 314–28.
5. Hamilton, M.S. *The Triumph of the Praise Songs: How Guitars Beat Out the Organ in the Worship Wars*. Christianity Today. 1999. Vol. 43(8). P. 29–35.
6. Ingalls, M.M., Mall, A., Nekola, A.E. *Christian Popular Music, USA*. Y: The Canterbury Dictionary of Hymnology. Ed. J.R. Watson, E. Hornby. Norwich: Canterbury Press, 2013. URL: <http://www.hymnology.co.uk/c/christian-popular-music,-usa> (дата звернення: 01.05.2025).
7. McDowell, A. «Christian But Not Religious»: Being Church as Christian Hardcore Punk. *Sociology of Religion*, 79(1), 2017. P. 58–77.
8. Ruth, L. Some Similarities and Differences Between Historic Evangelical Hymns and Contemporary Worship Songs. *The Artistic Theologian*. 2015. Vol. 3. P. 68–86.
9. Scheer, G. *Shout to the Lord: Praise and Worship from Jesus People to Gen X*. Y: New Songs of Celebration Render: Congregational Song in the Twenty-First Century. Ed. C.M. Hawn. Chicago: GIA Publications, 2013. P. 175–206.
10. Zosim, O. Popular Music in Contemporary Church Chants. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9(2). P. 227–235. doi: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i2.2508>.
11. Zosim, O. The Historical Typology of Sacred Music of the Christian Tradition. *Journal of History Culture and Art Research*. 2019. Vol. 8(4). P. 135–143.

References

1. Zosim, O.L. (2007). Stylistic Features of the Contemporary Liturgical Repertoire of the Roman Catholic Church in Ukraine. *Actual Problems of History, Theory, and Practice of Artistic Culture*, XVIII, 227–235 [in Ukrainian].
2. Kunzler, M. (2001). *Liturgy of the Church*. Transl. from German. Lviv [in Ukrainian]
3. Skynia. (n.d.). Hymnal. Electronic Resource. Retrieved from <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.dansdev.skiniasongs&hl=uk&pli=1> [in Ukrainian].
4. Biber, D., & Gray, B. (2012). The Competing Demands of Popularisation vs. Economy: Written Language in the Age of Mass Literacy. In *The Oxford Handbook of the History of English*. Eds. T. Nevalainen & E.C. Traugott. Oxford, 314–328 [in English].
5. Hamilton, M.S. (1999). The Triumph of the Praise Songs: How Guitars Beat out the Organ in the Worship Wars. *Christianity Today*, 43(8), 29–35 [in English].
6. Ingalls, M.M., Mall, A., & Nekola, A.E. (2013). *Christian Popular Music, USA*. In *The Canterbury Dictionary of Hymnology*. Eds. J.R. Watson & E. Hornby. Norwich. Retrieved from <http://www.hymnology.co.uk/c/christian-popular-music,-usa> [in English].
7. McDowell, A. (2017). 'Christian but not Religious': Being Church as Christian Hardcore Punk. *Sociology of Religion*, 79(1), 58–77 [in English].
8. Ruth, L. (2015). Some Similarities and Differences between Historic Evangelical Hymns and Contemporary Worship Songs. *The Artistic Theologian*, 3, 68–86 [in English].
9. Scheer, G. (2013). Shout to the Lord: Praise and Worship from Jesus People to Gen X. In *New Songs of Celebration Render: Congregational Song in the Twenty-First Century*. Ed. C.M. Hawn. Chicago, 175–206 [in English].
10. Zosim, O. (2020). Popular Music in Contemporary Church Chants. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(2), 227–235. doi: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i2.2508> [in English].
11. Zosim, O. (2019). The Historical Typology of Sacred Music of the Christian Tradition. *Journal of History Culture and Art Research*, 8(4), 135–143 [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.05.2025
Отримано після доопрацювання 03.06.2025
Прийнято до друку 10.06.2025

Цитування:

Вежневць І. Л. Опера для дітей #FOLON: символи і знаки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 369–378.

Vezhnevets I. (2025). Opera for Children "#FOLON": Symbols and Signs. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 369–378 [in Ukrainian].

Вежневць Ірина Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0972-1977>
i.vezhnevets@gmail.com

ОПЕРА ДЛЯ ДІТЕЙ #FOLON: СИМВОЛИ І ЗНАКИ

Мета статті – дослідити новітні підходи до інтерпретації сучасної опери для дітей, драматургічні та стилістичні особливості; формування особистості та роль музичного театру як інструменту соціалізації, на прикладі опери #FOLON італійського композитора Н. Кампогранде. **Методологія дослідження** спирається на міждисциплінарний підхід, що охоплює аспекти музикознавства, культурології в царині сучасного музичного театру. Використано загальнонаукові та спеціальні методи: описовий; інтерпретаційний; компаративний; методи цілісного та музикознавчого аналізу. **Наукова новизна** висвітлено основні підходи до інтерпретації сучасної опери для дітей молодшого віку, композиторські і режисерські рішення. Охарактеризовано драматургічні та стилістичні особливості опери #FOLON у контексті західноєвропейської оперної культури ХХІ століття. **Висновки.** Аналіз філософської, музикознавчої, мистецтвознавчої літератури дає підстави стверджувати, що жанр опери для дітей пов'язаний з поняттями: «синтез мистецтв», «нарратив», «інтермедіальність», «інтертекстуальність». Опера #FOLON композитора Н. Кампогранде є повноцінним семіотичним простором, що відповідає універсальній текстовій категорії інтертекстуальності, яка наряду із специфічними характеристиками своєї знакової системи передає «образну» інформацію. Інтермедіальність ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв, як утворення цілісного поліхудожнього простору: поєднання мистецьких форм і текстів, що передають значення за допомогою візуальних, вербальних та слухових засобів є ідеальним методом художнього і інтелектуального розвитку, соціалізації для дітей, що спрямований на загальну доступність елітарного оперного мистецтва.

Ключові слова: сучасний музичний театр, опера для дітей, нарратив, інтермедіальність, інтертекстуальність, символи, знаки, синтез мистецтв, музикознавство, культурологія, Ж.-М. Фолон, Н. Кампогранде.

Vezhnevets Iryna, PhD in Arts, Senior Lecturer at the Department of Modern Art Music, National Academy of Culture and Arts Management

Opera for Children “#FOLON”: Symbols and Signs

The purpose of the article is to explore the latest approaches to the interpretation of modern opera for children, dramaturgical and stylistic features; personality formation and the role of musical theater as a tool of socialization, using the example of the opera "#FOLON" by the Italian composer N. Campogrande. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach, covering aspects of musicology and cultural studies in the field of modern musical theater. General scientific and special methods were used: descriptive; interpretative; comparative; methods of holistic and musicological analysis. **Scientific novelty.** The main approaches in the interpretation of modern opera for young children, composer's and director's decisions are highlighted. The dramaturgical and stylistic features of the opera "#FOLON" are characterized in the context of Western European opera culture of the 21st century. **Conclusions.** The analysis of philosophical, musicological, and art-historical literature gives grounds to assert that the genre of opera for children is associated with the concepts of: “synthesis of arts”, “narrative”, “intermediality”, and “intertextuality”. The opera "#FOLON" by composer N. Campogrande is a full-fledged semiotic space that corresponds to the universal textual category of intertextuality, which, along with the specific characteristics of its sign system, conveys "figurative" information. Intermediality is based on the interaction of artistic codes of different types of art, as the formation of a holistic polyartistic space: a combination of art forms and texts that convey meaning through visual, verbal and auditory means and can be an ideal means of artistic and intellectual development and socialization for children, aimed at making elite opera art universally accessible.

Keywords: contemporary musical theater, opera for children, narrative, intermediality, intertextuality, symbols, signs, synthesis of arts, musicology, cultural studies, J.-M. Folon, N. Campogrande.

*I was just trying to make my own dreams come
true in the hope that others would join them.
Jean-Michel Folon*

Актуальність теми дослідження. Полістилістика художньої культури початку третього тисячоліття висвітлює одну з актуальних проблем сучасного музичного театру – розширення жанрового діапазону, і як одну з важливих – заглиблення у проблему створення загальнодоступного і зрозумілого музичного театру для дітей, яка з одного боку відкриває безліч можливостей для створення абсолютно інноваційного продукту, з іншого – піднімає ще більше філософських питань які стосуються дитячого сприйняття, етичного виховання, формування особистості та ролі театру як інструменту соціалізації. Це також пошуки сюжетних тем, які мусять бути цікавими, зрозумілими, емоційно насиченими і корисними для інтелектуального зросту, ще й направленими на вирішення педагогічних проблем: яким чином можна уникнути маніпулювання дитячою свідомістю, психологічного тиску, «педалювання» тем, які не відповідають віковій категорії і психіці дитини, намагання нав'язати стандартні рішення, які лишають свободи вибору, творчого мислення? Актуальність теми обумовлена як тенденціями сучасного музикознавства, так і оперною практикою сьогодення.

Оперні твори для дітей з'явилися у композиторській практиці різних національних шкіл у XX ст., цей процес активізується у другій половині століття, і завжди вони містять виховну складову не залежно від жанрів: «опера вистава», «радіо-опера», «теле-опера», «опера-перформанс», повна палітра жанрів мюзиклів тощо. Важливість цього напрямку наголошено і підтримано театральними фестивалями і виставами провідних оперних театрів Європи. Згадаємо заходи Великої Британії: Лондонський фестиваль опери об'єднав артистів з провідних оперних компаній Великої Британії (Віндзорський фестиваль) «Магія опери: знайомство дітей з чарівним світом опери» і інноваційні рішення знайомих всім персонажів у вистави «Гензель і Гретель» в Royal Ballet & Opera, сьогодні (червень 2025 р.) «Laidlaw Opera Trust» оголосив про партнерство з English Touring Opera для: «підтримки амбітного поширення своєї відомої «Learning & Participation programme». Кейт Робертс, генеральний директор Laidlaw Opera Trust, наголосила: «Ми раді підтримати інноваційну

роботу English Touring Opera в галузі освіти. Мистецька освіта в державних школах має вирішальне значення для створення різноманітного складу талановитих співаків, композиторів та оповідачів для опери та музичного театру майбутнього. Доведено, що музика значно покращує добробут учнів, підвищуючи самооцінку та надаючи можливість для творчого самовираження. Програми відкривають двері для дітей та молоді, щоби вони могли відчувати радість, складність та людяність опери» [6]. В Італії існує дуже амбітний проєкт «Чудові вистави для дітей та родини» театру La Scala, який адаптує класичні опери і створює нові вистави спеціально для дітей. У Польщі функціонує освітня програма Польської національної опери, яка пропонує дітям можливість відчувати музику та взяти участь у розвиваючих іграх, щоб залучити нове покоління до світу опери та дати можливість повною мірою насолодитись ним.

В Україні Державний дитячий музичний театр (таку назву театр мав до 1998 р.) засновано у червні 1982 року Постановою Ради Міністрів УРСР, директором театру було призначено І. В. Дорошенка. В 1985 р. відбулося офіційне відкриття першого в Україні оперного театру для дітей. Сьогодні це єдиний професійний театр – Київська опера (Київський муніципальний академічний театр опери та балету, директор театру є П. Ф. Качанов), який крім просвітницької діяльності веде пошук талановитої молоді, дітей шкільного віку, обдарованої яскравими вокальними, хореографічними, артистичними здібностями для участі у виставах-мюзиклах театру. Це поодинокий випадок, коли керівництво театру свідомо йде на ризик, відомо, участь дітей у виставах поточного репертуару, це велика відповідальність не тільки за дітей у театральному просторі, а і за якість вистави. У виставі беруть участь кращі, і їх не так багато. Поєднувати шкільний навчальний процес з репетиційним театральним складно. Виходити на сцену разом з майстрами оперного мистецтва цікаво, але потребує міцної психологічної витримки, здоров'я та завжди позитивного настрою. Тим не менш «Можна стверджувати, що саме універсальність оперних сюжетів робить цю форму мистецтва ідеальним засобом для ознайомлення аудиторії будь-якого віку з мовами та культурою, відмінними від їхньої власної» [6]. Київська опера унікальна, зорієнтована «...на сміливі експерименти та пошуки. У репертуарі мають бути сучасні

постановки, модерні й класичні опери, балети, рок-опери, мюзикли, для малечі, молоді, дорослих і вистави для родинного перегляду. Мета Київської опери – стати у найближчому майбутньому «Українським Бродвеем», тобто явищем і місцем, де можна побачити все найновіше, найпрогресивніше, найцікавіше, найнеочікуваніше» [3]. В передмові до чудової збірки «Opéras pour enfants» [8], яка, доречі, є у вільному доступі, Cloude-Heunri Joubert написав: «Але що таке опера? Це, перш за все, просто «твір». Це слово використовується у Франції з середини XVII століття. Спочатку воно засвідчене у значенні «чудова річ, шедевр», потім «щось важкодосяжне». Під час гри в карти, на початку правління Людовика XIV, створити оперу означало «виграти все, що можна зіграти». Не будемо йти далі; ось що таке *опера для дітей*: чудова річ, важкодосяжна, з якою виграють на всіх рівнях... Отже, давайте грати!».

Авторку, маючи досвід роботи в якості солістки Оперного театру для дітей та юнацтва (також попередня назва Київської опери), зацікавив приклад сучасної опери для дітей італійського композитора Ніколи Кампогранде #FOLON, який запропонував як чудову тему оперного твору, так і неочікувані, креативні рішення в сталому оперному жанрі.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика опери для дітей в різних аспектах (Н. Андрієвська, В. Вовкун, Н. Ізуграфова, Н. Мозгальова тощо), історіографія (С. Голубенко, Г. Карась, О. Сакало), критичні відгуки на прем'єрні вистави оперних творів українських і зарубіжних композиторів (О. Кобець, Г. Конькова) аналіз в роботах дослідників (О. Кузьміна, О. Кушнірук, С. Муравіцька, О. Погребняк, Д. Романец, Є. Ручьєвська, С. Стасюк, М. Черкашина-Губаренко), теорія і практика естетичного виховання засобами музичного мистецтва (І. Беркович, П. Козицький, А. Коломієць, М. Леонтович, М. Лисенко, Я. Степовий, Ю. Щуровський, Б. Яворський) естетичному вихованні школярів у дослідницьких працях (І. Барановської, Є. Карпенко, Л. Мартинюк, О. Печерської та ін.).

Мета статті – дослідити новітні підходи до інтерпретації сучасної опери для дітей, драматургічні та стилістичні особливості; формування особистості та роль музичного театру як інструменту соціалізації, на прикладі опери #FOLON італійського композитора Н. Кампогранде.

Виклад основного матеріалу дослідження. *Знайомство автора з творчістю бельгійського митця Жаном-Мішелем Фолоном відбулось* завдяки Opera Royal de Wallonie-Liège (м. Льєж, Франція), яка здійснила замовлення та постановку опери сучасного італійського композитора Нікола Кампогранде «#Фолон» (фр.#FOLON) на лібрето П'єро Бодрато. Здивувало попередження афіші: «опера вистава розрахована на дітей від 6 років», але як можна поєднати музичну виставу для дітей і постать відомого митця Фалона? Інтригу посилив анонс «Скульптури Жан-Мішеля Фолона в центрі Брюсселя з 1 березня до 31 травня 2024 року. З ними можна перетнутися на Королівській площі, у сквері Малий Саблон, на Горі мистецтв, в Галерії Св. Юбера тощо». Зустріч зі скульпторами Фолона відбулась, здивувала і довго емоційно не відпускала: «Скульптури Фолона характеризуються своєю фронтальністю, спираються на первісне мистецтво, від Кіклад до етрусків, від африканських масок до індіанських тотемів. Здебільшого зосереджені на людях, втілюють теми, які раніше розглядалися графічно, і таким чином проєктують Всесвіт художника в природне середовище: пейзажі, сади, парки» [7], тому було прийнято рішення обов'язково відвідати оперу. Здавалося, що створення дитячої вистави про митця-філософа — це дуже невдала ідея приречена на провал. Але 12 жовтня 2024 року в театрі Альфієрі (іт. Teatro Vittorio Alfieri) з успіхом, що викликало сумніви, вже відбулась італійська прем'єра опери «#Фолон». Яким чином творчість Жана Мішеля Фолона всесвітньо відомого художника і скульптора може зацікавити дітей?

Початок стрімкої кар'єри художника відбувся в Америці у 60-х. Незвичні, метафоричні, але без сумніву чудові, щирі, цілком зрозумілі обкладинки і ілюстрації для журналів «Esquire», «Horizon» та «The New Yorker», змогли зацікавити, заінтригувати, привернути шалену увагу читачів. Знайомі з дитинства знаки, іноді цілі ланцюжки символів Фолона утворюють візуальний синтаксис, що дозволяє дитині чи дорослому, європейцю чи азіату читати їх «без перекладу» та розуміти зміст без сторонньої допомоги. В той час, не зважаючи на цей успіх, мало хто міг би припустити, що дуже скоро роботи Фолона будуть займати кращі місця у престижних музеях та галереях світу. Знаменитий стиль ілюстратора Фолона — один з надвідомчих у світі. Його ілюстрації прикрашають книги

Франца Кафки і Рея Бредбері, Альбера Камю і Гійома Аполлінера, Жана де Ла Фонтена і Хорхе Луїса Борхеса, Гі де Мопассана і Герберта Уеллса, Жака Превера і Бориса Віана тощо, міжнародні організації запрошували художника для створення ілюстрації для Greenpeace і Amnesty International, ілюстрації до Декларації прав людини і Організації Об'єднаних Націй (1988), і саме Фолон зробив аббревіатуру до двохсотліття Французької революції (1989). Його знаки і символи завжди читабельні незалежно від віку, освіти та культури людини.



Фото 1. Ж. М. Фолон
Джерело: *Fundation Folon*

Української аудиторії Жан-Мішель Фолон більше знайомий як кіноактор, режисер, сценарист і, раптом, опера для дітей молодшого віку з його ім'ям? А у пам'яті роїлися уривки фільмів з його участю: «Падіння тіла» (1973) Мішеля Полака, де він грав в ансамблі з Руфусом, Мішелем Пікколі, Патріком Девером, Марте Келлер, Міу-Міу, Марлен Жобер; «Лілі, покохай мене» (1975); «Такий як я не повинен померти» (1976) «L'ami ou ni» (1981) та інші, які висвітлювали зовсім не дитячі теми. У 1970-х роках Фолон приваблювало кіномистецтво, серед його друзів були Яннік Беллон, Патрік Девер, Кріс Маркер, Міу-Міу, Ів Монтан, Ален Рене, Руфус, Федеріко Фелліні тощо.

В ці роки Фолон серйозно захопився зйомкою фільмів: «Ми народилися з кіно. Це новітнє мистецтво. Музика, танець, живопис, скульптура, архітектура — стародавні мистецтва. Кіно — це мистецтво, народжене століттям, сукупність усіх його виражальних засобів. Це мистецтво, яке впливає на всіх нас», — зізнався Фолон Полю Оже в 1982 році. Розвиток природних акторських здібностей Фолон ґрунтувався і відточувався під час спілкування з акторами і завдяки міцній дружбі з Марленом Жобером, Крісом Маркером, Міу-Міу і особливо Патріком

Девером, які надихали його на творче зростання. Він випробував свої сили в акторській майстерності, однак відмовився від традиційного кіно, завдяки анімації і телебаченню знайшов інше застосування своїм здібностям, і йому вдалося вплинути на уяву мільйонів людей, які бачили його роботи, художні образи на телеканалі Antenne 2 французького телебачення (1976—1983). Проте він продовжував створювати кіноафіші і був *першим європейським художником*, який створив афіші до фільмів Вуді Аллена. В 1960-ті та 1970-ті роки зробив безліч постерів до французьких і іноземних фільмів, в яких інколи, доречі, грав епізодичні ролі.

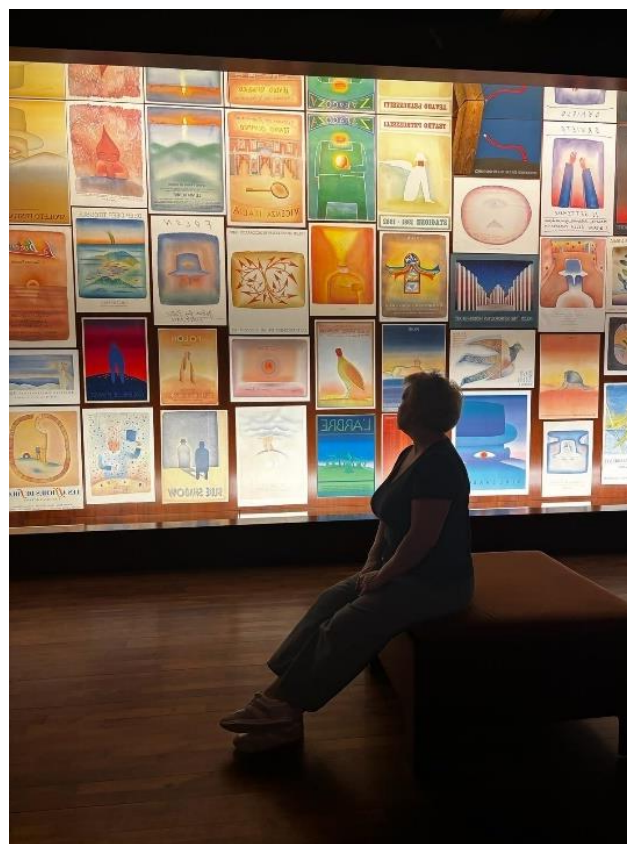


Фото 2. *Fundation Folon*, плакати Фолона
Джерело: з особистого архіву І. Вежневця

Плакати Фолон легко відрізнити від інших завдяки акварельному градієнту, за допомогою якого він був здатний передати практично будь який психологічний стан від зіткнення з нереальним (афіша фільму Тарковського «Сталкер») і до наївної романтичності («Пурпурна троянда Каїру» Вуді Аллена). З роками стиль митця значно змінився. Якщо у 1960-х його плакати були іронічними, але похмурими, то у 90-тих він почав використовувати світлі тони, а художні образи наблизились до границь абстракції.



Фото 3. Ж.М. Фолон, декорації.
Джерело: *Fundation Folon*

Проте не всі знають, що Жан-Мішель Фолон присвятив своє життя і значну частину своєї творчості питанням, пов'язаним із громадянськими обов'язками, боротьбі з несправедливістю та зловживаннями. Митець розглядав можливість подолання несправедливості та людських страждань, і ніколи не піддавався спокусі зречення або відчуження, він завжди вірив у Людину. Відданий художник, Фолон цікавиться місцем людини в їх оточенні, а його улюблені герої еволюціонують у дегуманізованому, механізованому та лабіринтовому Всесвіті. Він бере участь у серйозних політичних і соціальних заходах: війна, ядерна енергетика, насильство і тоталітаризм займають значну частину його творчості і є темами, які він завжди зображує з безжальною іронією.

І знов повстає питання, як розповісти про постать митця Фолона дизайнера, художника, плакатиста, скульптора, сценографа, вітражиста і режисера дитям молодшого віку? Цю задачу було довірено вирішити сучасному італійському композитору, який багато уваги приділяє створенню музики для дітей та юнацтва, музичній педагогіці, видавничій діяльності, спрямованій на виховання загальної культури особистості. Композитору, якій справедливо вбачає в цьому одне з найбільш стратегічно важливих завдань для митця на сучасному етапі.

Композитор Нікола Кампогранде народився в Італії (м. Турін, 1969), і на сьогодні вважається одним із найвизначних сучасних італійських композиторів. А його остання книга *«Подорож до центру оркестру»*. Таємне життя класичної музики між диригентами та солістами, репетиціями та інструментами, катастрофами та

геніальними вчинками (2023) швидко розлетілась по світу і стала бестселером.



Фото 4. Композитор Ніколо Кампогранде
Джерело: *campogrande.it*

Після навчання у консерваторіях Мілана та Парижа Кампогранде створює і розвиває свій особистий, доволі оригінальний стиль, що поєднує класичні та сучасні традиції, але має експериментальний характер, а плідна творча робота — значні результати. Його твори виконували: диригенти Роберто Аббадо і Ріккардо Шайлі, віолончелісти Маріо Брунелло (Італія) і Готьє Капусон (Франція), піаністка Ліля Зільберштейн (Німеччина), філармонічний оркестр театру La Scala *«Filarmonica della Scala»*, Національний симфонічний оркестр *«Orchestre national d'Île-de-France»*, литовський Національний симфонічний оркестр (LNSO), один із вишуканих і відоміших європейських оркестрів, квартет образотворчих мистецтв *«Quartetto del Teatro alla Scala»* тощо.

Концерти творів композитора завжди мають елементи шоу. Як наприклад, «Концерт для публіки з оркестром» (2015) з ремаркою «Три уявні мови», в якому глядач бере участь як соліст, грає на цукерках та казу, і навіть, співає з оркестром. Звуки які спонтанно випромінює аудиторія — є важливою складовою концерту. Ідея концерту в трьох частинах, полягає у використанні трьох уявних мов, які створює публіка. Останнє виконання твору відбулось 1 червня 2024 в Аахені (Німеччина), у приміщенні міської церкви Св. Ніколауса, за участі симфонічного оркестру Аахена під орудою Йорі Кломпа. Щоб зрозуміти популярність твору потрібно додати, що він з успіхом мандрує країнами Європи. Тільки в останні роки: Белфаст, Ольстер Хол (Ірландія, 2021), Париж, Філармонія (Франція, 2022), Штутгарт, Оперний театр (Німеччина, 2022), Ювяскюля (Фінляндія, 2023) і завжди і всюди отримує

схвальні, емоційні відгуки публіки, а музиканти цінують свіжість, доступність і життєрадісність музики Кампогранде, її здатність делікатно, легко і ненав'язливо залучати слухачів, створювати атмосферу співтворчості.

На початку червня 2025 року відбулась світова прем'єра твору «Звільнити всіх» Кампогранде в Милані, концерту для струнного квартету з оркестром у виконанні Meta4 string quartet і Symphony Orchestra of Milan під орудою іспанського диригента Жозепа Вісента (кат. *Josep Vicent Pérez Ripoll*).

Чому композитор з цілком вдалою кар'єрою зацікавився дитячою оперою?

Захоплення Н. Кампогранде музичним театром спонукало до створення саме опер для дітей: «*De bello gallico*», #FOLON, «Італійська опера», «Ніч Святого Миколая», «Два солов'я», «Машини», «Lego», «Планери». Ще у 2014 році «Італійський журнал» в США писав про композитора: «Нікола Кампогранде є одним із найперспективніших італійських композиторів, крім того, відомий на міжнародному рівні, його [музику] все більше і більше замовляють провідні театри. Цей успіх прийшов, незважаючи на те, що він не був частиною усталеної авангардної музичної сцени. Кампогранде належить до тих, хто зробив вибір [на користь] повної композиційної свободи, звільнившись від обов'язку стилістично нагадувати великих майстрів. Він залишився вірним загальноприйнятій концепції: композитор повинен писати ту музику, яка йому подобається». («Італійський журнал», США, березень 2015). Про його оперу для дітей «Ніч Святого Миколая» оперний критик Еральдо Мартуччі написав: «Кампогранде створив оперу, присвячену дітям, виключно через її стислість (одноактність, яка триває одну годину, що не є новинкою в театральних звичаях), але яка насправді розвивається з дотриманням канонічної структури арій, дуєтів, ансамблевих номерів і хорів, є навіть деякі розмовні моменти в стилі «*Singspiel*». Усі надзвичайно приємні та майстерно сконструйовані моменти віддають данину славній італійській традиції (елегантно розкидані відлуння «Турандот» і «*Cavalleria rusticana*»), але з мовою та інструментами, вставленими в різноманітну сучасну звукову панораму, з підкресленою роллю перкусії (Еральдо Мартуччі, «OperaClick», 31 січня 2022 р).

Музика Н. Кампогранде записана на більш ніж 35 компакт-дисках, лунає у найпрестижніших концертних залах Європи, таких як: Королівський Альберт-Хол і Вігмор-Хол у Лондоні, Театр Ла Скала, Королівська опера Валлонії в Льежі, Зал Р. Вернера в Цинциннаті (Werner Recital Hall, USA), у філармонії Парижа, Auditorium Santa Cecilia-Parco della Musica в Римі, «Рудольфіум» у Празі тощо. Нікола Кампогранде художній керівник фестивалю MITO SettembreMusica (2016 — 2023), був ведучим італійського RAI Radio3 і продюсером телепрограми «Contrappunti» на каналі Classica HD.

Культурно-просвітницька діяльність композитора висвітлена на сторінках газети «*Il Corriere della Sera*» та книгах присвячених класичній музиці: «Стережись своїх вух. Як слухати класичну музику та жити щасливо» (2015), яка має сім видань; «100 творів класичної музики, які потрібно послухати раз у житті» (2018) — видано тричі; «Розуміти класичну музику, мислячи як композитори» (2020); «Музика — рецепти приготування». Двадцять платівок, які переписують історію музики (2020); видано цікавий і дуже змістовний шкільний підручник «Перш за все музика!» (іт. «*Prima la musica!*», 2022). Тому цілком зрозуміло чому оперу для дітей було замовлено саме Ніколо Кампогранде.

Опера #FOLON (2017). До початку оперної вистави яка продовжується всього 50 хвилин, відбувається інтенсивна «прелюдія» — це «репетиція вистави» за активної участі публіки. Традиційно, як все в світі музики, вона починається з репетиції: «будь яке диво потрібно ретельно підготувати», і це добре продумана і підготовлена перша частина «занурення початківців» в класичне мистецтво. В помпезному Королівському театрі збудованому за проєктом архітектора Огюста Дюкера (Auguste Dukers) 1820 року, у чарівному світі оперної музики відбувається невимущена сімейна зустріч публіки різного віку, яка нічого не підозрює, з художнім світом Жана-Мішеля Фолона та його чудових акварелей.

Репетиція в опері «#Фолон» — це яскраве шоу, невід'ємна складова загального процесу вистави і безмежної дитячої насолоди від колективної творчої гри на фоні чудової оркестрової музики. Саме під час таких «репетицій» діти, що прийшли в театр, перетворюються на справжніх головних героїв опери.



Фото 5. Опера Н. Кампогранде #FOLON
Джерело: campogrande.it

Композитору вдалось створити музику для дітей, в якій поєднуються різноманітні мелодії: але завжди легкі та свіжі, не складні у виконанні за рахунок ритмізованої мови, що поєднує ємні і одночасно прозорі речення. Саме тому вони легко запам'ятовуються і зрозумілі всім: і оповідачам, і слухачам. Бернадет Бейн наголошує: «Музика Нікола Кампогранде повністю бере участь у світі поезії завдяки яскравим перкусіям трьох різновидів, щоб розвернути моменти задуму, а також квінтетам струнних, дерев'яних та мідних...» (Бернадетт Бейн, «Crescendo Magazine», 10 березня 2018 року).

Музика Кампогранде демонструє майстерність оркестровки, багату на мінливі гармонічні та інструментальні кольори, привабливі мелодичні хроматизми, ритмічні візерунки насичені сучасними, доволі популярними прийомами, які іноді також використовуються як лейтмотив, щоб окреслити гостроту ситуацій і психологічних станів героїв. Різнманітність мелодій здатна виразити різні дитячі настрої, які проявляються в процесі пізнання світу – шлях до дорослішання, перші почуття, бурхливі злети першого кохання і сумні, болючі глибини перших ревностей.

Ще одна абсолютно ідеальна ідея композитора полягає в ілюстрації вистави за творами Жана-Мішеля Фолона. За дією лібрето П'єро Бодрато клас підлітків вирушає відвідати художню виставку творів Ж.-М. Фолона, але нажалі, їх захоплюють тільки відтінки кольорів і повторювані знаки і символи художника.



Фото 6. Опера Н. Кампогранде #FOLON
Джерело: campogrande.it

Персонажі опери поводяться як всі сучасні діти. Вони дуже залежні від своїх смартфонів і соціальних мереж, тому на виставці прагнуть робити тільки селфі (але ж це заборонено!), ніж дивитися на картини. Саме тоді відбувається щось фантастичне, зовсім несподіване: хлопчик Жан Пті Блю зникає, поглинутий картиною. Пошук хлопчика веде за ключовим словом обраної теми, до накопичення асоціативних образів, що спрямовують до розуміння глибин філософії художника Фолона, чутливого до долі найслабших, великого миротворця, борця за громадянські права, до поваги і відповідального ставлення до природи.

До речі, Жан-Мішель Фолон брав участь у плакатній кампанії для дуже важливої для нього справи – візуалізації *Конвенції прав дитини*. Це теми, яким художник присвятив значну частину свого життя і творчості, які й зараз залишаються надзвичайно актуальними. Підспудно, за дитячою грою, відбувається

пошук ядра ідеї опери, пошук відповідей на складні запитання, осмислення важливості ідей та значимості впливу творчості митця на сучасне середовище.



Фото 7. Фінал опери. Композитор і виконавці.
Джерело: *campogrande.it*

Декорації і костюми виконавців створені за ескізами Фернана Руїса не вибагливі, відповідають кольорової палітри акварелей Фолона, сценічні декорації створені за акварельними плакатами художника. Кольорові перуки з косами, на перший погляд здаються невдалими, карикатурними, більше схожими на зачіски персонажів сучасних «пласких» мультфільмів, придатними, хіба що, для вистав розрахованих на малюків. Але і тут є своя ідея – відповідна до *філософії творчості художника* Фолона. Крім того, захоплення мультиплікацією зробило його популярним у Франції, Бельгії та Італії. Хори опери сповнені цитат і глобальних тем творчості Фолона, скоріше, доступних для роздумів більш зрілої аудиторії. Таким чином, вистава перестає бути адресованою виключно «для дітей і підлітків» і охоплює більш широку аудиторію.

Текст опери, який дуже вдало, було перекладено французькою мовою Марією Делого, сповнений алюзій які легко зрозуміти. Наприклад, філософське твердження Рене Декарта, фундаментальний елемент західного раціоналізму Нового часу: «Я мислю, отже, я є!», в дитячому хорі звучить як: «Selfie donc je suis!» (укр. «Селфі [тому що] я є!»). Або образ Кармен і її знаменитої, легко впізнаваної «Хабанери» згадується в пісні, яку Кампогранде назвав «Prends garde à toi!» (укр. «Обережно!»), це алюзії на дві легко впізнавані теми з партитури Ж. Бізе. Композитор використовує широкий спектр інструментів від класичних до найсучасніших, щоб виразити складний внутрішній світ дітей, нам не завжди зрозумілий, темний і інколи

злий, а часом абсолютно невинний – дітей «покоління міленіалів», що направили всю увагу медіасвіту в соціальні мережі Facebook, Telegram та Instagram.

Головні виконавці опери чудові, для стислості згадаємо лише Наташу Ковальську в ролі юної героїні Оранжини, П'єра Дере в ролі її хлопця Жана Пті Блю та Жюлі Бейлі в ролі Марієтт, найкращої подруги Оранжини, яка відчуває себе зрадженою в дружбі та прагненні до утворення молодої пари. Важливим фактором для виконавців провідних партій стає: створення образів підлітків без «гри в малих дітей», щирість, захопленість та залученість у процес спілкування, непідробний інтерес до всього навколишнього, акторська пластика тіла і емоційні реакції обличчя, які неодмінно мусять відповідати віку персонажів. Головним акторським надзавданням стає не тільки занурення у філософію художника, заради якої створено оперу, а й вимога завжди пам'ятати, що це не казкові герої, це просто сучасні діти (всім відомо, грати поряд з дітьми і тваринами дуже складно, вони в будь якій ситуації завжди органічні). Але як зауважує професор А. Афоніна: «Звичайно, театр з його презентацією подій є ілюзією. Неможливо тільки театральними виставами навчати нове покоління, але мистецтво може репрезентувати ситуації, сюжети чи мотиви, які слід використовувати для виховання Ж.М. Фолон критичного мислення. Зрештою, змусити реципієнта зупинитися й замислитися над наслідками своїх вчинків» [1; 116]



Фото 7. Ж.М. Фолон, *пакат*
Джерело: з особистого архіву І. Вежневцев

Так оперна вистава зовсім не звичним шляхом презентує дітям світ Універсального Митця, яким був бельгійський художник

Ж. М. Фолон: аквареліст, скульптор, гравер, поет, актор кіно, режисер – творча Людина Світу.



Фото 8. Ж.М. Фолон.
Джерело: Foundation Folon

Його головний скульптурний герой без виражених рис обличчя, у блакитному капелюсі та мішкуватому пальто, акварельні пейзажі й образи, що знаходяться на півдорозі між мрією та фантазією, прагненням до подорожив в невідомі, але прекрасні куточки світу – є складовими глибоко поетично витонченого, але активного та далекоглядного образу Вільної Людини, яка прагне до свободи, подолання кордонів, мрійника, що завжди готовий до пригод та подорожей.

Опера «Фолон» чудове поєднання філософії і наративів Ж.-М. Фолон: «дійсно, гібридність опери – її поєднання мистецьких форм, митців і текстів, що передають значення за допомогою візуальних, вербальних та слухових засобів – може бути ідеальним засобом для дітей, щоб відчувати розповідь історії» [5]. Йдеться не про гру словами чи назвами, а гру з формою та функцією, Фолон запрошує глядача повернутися до своєї дитячої уяви та вийти за рамки реальності, по-іншому поглянути на найнезначніші об'єкти. «Нам цікаві подібності та відмінності між візуальною та вербальною видами репрезентації. Вченим було встановлено, що зорова інформація, наприклад геометричні об'єкти (приміром, скульптури, балетні пози), накопичується у просторових положеннях. Словесна інформація зберігається у лінійному порядку. У разі графічного зображення критичним є порушення просторових

характеристик. У разі вербального представлення, коли замість малюнків фігур у тих же позиціях містяться слова, переважає лінійна конфігурація. Тому для виховного процесу важливими є всі види репрезентації, оскільки вони сприяють накопиченню загального у гармонічній цілісності» [2; 80]. Всі теми, знаки, символи виражають різні ступені свободи або шляхи до неї. Для Фолона, — це те, що отримує птах, покидаючи клітку, але це також нескінченна велич відкритих горизонтів, човен, який торує море, люди, які намагаються вести «діалог з вітром» під час польоту. Кожна його робота – це заклик до свободи особистості: свободи думки і фізичної свободи. Символи Фолон зрозумілі як малюнки дітей підсилені тонкістю техніки акварелі. Символічний факт, в червні 2023 року в Одесі відбулась виставка «Вінтаж. Французький плакат» із фондів #WEartMuseum, в якій було представлено 6 плакатів Ж.-М. Фолон.

Композитор і автор лібрето створивши цілу галерею образів показали, що духовні орієнтири не залежать ні від часу та місця, ні від соціального стану, ні від національної приналежності, ні від віросповідання. Вони загальнолюдські. Персонажам притаманні моральні цінності: співчуття, вміння прощати, жертвовність, вірність обов'язку, чистота совісті, сила духу, повага і дбайливе ставлення до природи тощо. Філософія Фолон вчить системному мисленню, виявляє проблеми, які потрібно вирішувати як для себе, так і для суспільства, пропонує по-новому поглянути на проблему пізнання навколишнього світу, розуміння і цінування свободи мислення, особистої свободи.

Наукова новизна полягає у висвітленні новітніх підходів до інтерпретації сучасної опери для дітей, композиторські і режисерські рішення. Охарактеризовано драматургічні та стилістичні особливості опери #FOLON у контексті західноєвропейської оперної культури XXI століття.

Висновок Аналіз філософської, музикознавчої, мистецтвознавчої літератури дає підстави стверджувати, що жанр «опери для дітей» пов'язаний з поняттями: «синтез мистецтв», «наратив», «інтермедіальність», інтертекстуальність. Опера #FOLON композитора Н. Кампогранде є повноцінним семіотичним простором, що відповідає універсальній текстовій категорії інтертекстуальності, яка наряду із специфічними характеристиками своєї знакової системи передає «образну»

інформацію. Інтермедіальність ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв, як утворення цілісного поліхудожнього простору: поєднання мистецьких форм і текстів, що передають значення за допомогою візуальних, вербальних та слухових засобів є ідеальним методом художнього і інтелектуального розвитку, соціалізації для дітей, що спрямований на загальну доступність елітарного оперного мистецтва.

Література

1. Афоніна О. Музично-театральні вистави в парадоксах і рефлексіях: монографія. Суми : Цьома С. П., 2025. 162 с.
2. Афоніна О. С., Карпов В. В. Мистецькі практики в сучасній культурі. Культура і сучасність : альманах. 2023. № 2. С. 76–81.
3. Київська опера [вебсайт] URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/history/> (дата звернення: травень 2025).
4. Романец Д. О. Музична драматургія дитячих опер українських композиторів кінця XX – XXI століть: дис. ... доктора філософії: 025. Київ, 2021. 203 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3520> (дата звернення: травень 2025).
5. Claire Booth (2025) Exploring opera as a children's cultural product is perhaps mostly a question of gatekeeping and access. «Opera Now» [вебсайт]. URL: <https://www.gramophone.co.uk/opera-now/> (дата звернення: травень 2025).
6. Land Law Opera Trust «News & Events» [вебсайт]. URL: <https://www.laidlawopera.org/> (дата звернення: червень 2025).
7. Piano R., Angelroth S., Barelier R., Jean-Michel Folon Sculpture. Editions: Fonds Mercator, 2021. 208 p.
8. Rosoor C., Thauré J.-M. Opéras pour enfants. Paris: Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1993. 189 p. URL: <https://catalogue.philharmoniedeparis.fr/AloesSynchro/stockage/operas-pour-enfants.pdf> (дата звернення: травень 2025).

References

1. Afonina O. (2025) Musical and theatrical performances in paradoxes and reflections: monograph. Sumy: FOP Tsoma S. P., 2025. 162 p. [in Ukrainian]
2. Afonina O. S., (2023) Karpov V. V. Artistic practices in modern culture. Culture and modernity: almanac. 2023. No. 2. pp. 76–81. [in Ukrainian]
3. Kyiv Opera [website] URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/history/> [in Ukrainian]
4. Romanets D. O. Musical dramaturgy of children's operas by Ukrainian composers of the late 20th – 21st centuries: dissertation ... Doctor of Philosophy: 025. Kyiv, 2021. 203 p. Retrieved from: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3520> [in Ukrainian]
5. Claire Booth (2025) Exploring opera as a children's cultural product is perhaps mostly a question of gatekeeping and access. «Opera Now» [website]. Retrieved from: <https://www.gramophone.co.uk/opera-now/> [in English].
6. Land Law Opera Trust, «News & Events», [website]. Retrieved from: https://www-laidlawopera-org.translate.goog/news-and-events?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pt [in English].
7. Piano R., Angelroth S., Barelier R., Jean-Michel Folon Sculpture. Editeur : Editions Fonds Mercator, 2021. 208 p. [en Français].
8. Rosoor C., Thauré J.-M. (1993) Opéras pour enfants. Paris: Institut de pédagogie musicale et chorégraphique. 189 p. Retrieved from: <https://catalogue.philharmoniedeparis.fr/AloesSynchro/stockage/operas-pour-enfants.pdf> [en Français].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 19.06.2025

УДК 78.071.2:784.4:78.087.2:004.932
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339031

Цитування:

Дьяченко В. В. Квітка Цісик: синтез української музичної традиції та технологій звукозапису в альбомі «Два кольори». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 379–384.

Diachenko V. (2025). Kvitka Cisyk: Synthesis of Ukrainian Musical Tradition and Recording Technologies in the Album "Two Colours". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 379–384 [in Ukrainian].

Дьяченко Володимир Валерійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного продакшну
та звукорежисури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-1053-7755>
ResearcherID: P-8756-2018
vdiachenko@dakkkim.edu.ua

КВІТКА ЦІСИК: СИНТЕЗ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ТА ТЕХНОЛОГІЙ ЗВУКОЗАПISУ В АЛЬБОМІ «ДВА КОЛЬОРИ»

Мета дослідження — проаналізувати естетичну, технологічну й культурну складові альбому «Two Colors» як втілення художнього синтезу українського фольклору й західних звукорежисерських стандартів. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні музикознавчого, звукотехнічного, інтерпретаційного та культурологічного підходів. Застосовано елементи критичного слухового аналізу фонограми, вивчення параметрів міксування, дослідження інтерв'ю, технічної документації, біографічних джерел і дискурсу української музичної діаспори. **Наукова новизна** полягає у системному аналізі альбому співачки К. Цісик «Two Colors» з позицій інтегрованої звукорежисерської, мистецтвознавчої та культурологічної аналітики, що вперше розкриває синергію студійної технології, фольклорної автентики та художньої комунікації. **Висновки.** Альбом «Two Colors» Квітки Цісик демонструє інтеграцію української пісенної традиції в західний студійний формат. Виконання композиції «Два кольори» поєднує академічну вокальну школу з елементами білоголосся, що формує автентичне й емоційно насичене звучання. Аранжування, здійснене Джеком Кортнером, ґрунтується на симфонічному мисленні, яке дозволяє адаптувати фольклор до оркестрового звучання без втрати національної специфіки. Творче використання звукових технологій (аналогових та цифрових) в процесах запису та міксування альбому забезпечило масштабність, характерний тональний баланс, технічну якість, теплоту й структурну цілісність звучання, естетичне забарвлення та підкреслений емоційний відгук від прослуховування фонокомпозиції музичного твору. Унікальна художня комунікація сімейства Цісик разом із найкращими сесійними музикантами створило світовий прецедент творчої співпраці та отриманого творчого результату. Отже альбом співачки К. Цісик «Two Colors» є прикладом технічно майстерного студійного продукту та водночас культурного артефакту, що повертає українську пісенну традицію до сучасного музичного простору.

Ключові слова: Квітка Цісик, «Два кольори», звукорежисура, звукозапис, виробництво музики, міксування, українська музика, фольклор, звукові технології, Едвард Ракович, Джек Кортнер, «Clinton Recording Studios».

Diachenko Volodymyr, PhD in Arts, Associate Professor of the Department of Music Production and Sound Directing, National Academy of Culture and Arts Management

Kvitka Cisyk: Synthesis of Ukrainian Musical Tradition and Recording Technologies in the Album 'Two Colours'

The purpose of the article is to analyse the aesthetic, technological, and cultural components of the album 'Two Colours' as an embodiment of the artistic synthesis of Ukrainian folklore and Western sound design standards. **The research methodology** is based on a combination of musicological, sound engineering, interpretive, and cultural approaches. The elements of critical auditory analysis of the phonogram, study of mixing parameters, interviews, technical documentation, biographical sources, and discourse of the Ukrainian musical diaspora are used. **The scientific novelty** lies in the systematic analysis of the album 'Two Colours' by singer K. Cisyk from the standpoint of integrated sound engineering, art history, and cultural analysis, which for the first time reveals the synergy of studio technology, folklore authenticity, and artistic communication. **Conclusions.** The album 'Two Colours' by Kvitka Cisyk demonstrates the integration of the Ukrainian song tradition into the Western studio format. The performance of the composition 'Two Colours' combines the academic vocal school with elements of white voice, which forms an

authentic and emotionally rich sound. The arrangement by Jack Kortner is based on symphonic thinking, which allows adapting folklore to orchestral sound without losing national specificity. The creative use of sound technologies (analogue and digital) in the recording and mixing of the album ensured the scale, characteristic tonal balance, technical quality, warmth and structural integrity of the sound, aesthetic colouring, and an emphasised emotional response from listening to the soundtrack of the musical work. The unique artistic communication of the Cisyk family together with the best session musicians has set a global precedent for creative collaboration and the creative result. Thus, the album 'Two Colours' by singer K. Cisyk is an example of a technically skilful studio product and at the same time a cultural artefact that brings the Ukrainian song tradition back to the modern musical space.

Keywords: Kvitka Cisyk, 'Dva Koliory', 'Two Colours', sound directing, sound recording, recorded music production, mixing, Ukrainian music, folklore, sound technology, Edward Rakowicz, Jack Kortner, 'Clinton Recording Studios'.

Актуальність теми дослідження. У сучасному глобалізованому світі питання національної ідентичності та збереження культурної спадщини є особливо важливими. У цьому контексті українська музична спадщина потребує глибокого переосмислення. Постать Квітки Цісик відіграє ключову роль у цьому процесі, оскільки її творчість є унікальним прикладом збереження та трансляції української ідентичності через музику в умовах функціонування в інокультурному професійному середовищі. Аналіз створення та звукорежисури музичного альбому співачки «Два кольори» («Two Colors», 1989) демонструє шляхи інтеграції національної традиції у світовий мистецький простір, актуалізацію питання впливу звукових технологій на збереження та поширення українських музичних традицій. Зазначений альбом є яскравим прикладом комплексного синтезу: поєднання творчих концепцій, мистецтвознавчого пошуку, композиторського задуму, продюсерського, виконавського та звукорежисерського рішень. Це важливий аспект для розуміння процесів фіксації та збереження культурної спадщини. Отже, актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю всебічного вивчення творчості Квітки Цісик за допомогою нових методів мистецтвознавчого, історіографічного, музикознавчого та фонокомпозиційного (творчо-технологічного) аналізу, а також переосмислення впливу звукових технологій на формування та збереження української музичної спадщини.

Аналіз досліджень і публікацій. У дослідженні використано широкий спектр джерел, які можна умовно класифікувати на кілька тематичних напрямів: біографічні, культурологічні, музикознавчі, технічні, інтерв'юальні та діаспорознавчі.

Біографічний напрям охоплює праці, присвячені життю й творчості К. Цісик. Насамперед, це узагальнене біографічне дослідження І. Коляди, Ю. Коляди та

П. Юрчишина [8], де подано комплексну характеристику музичного шляху співачки, її участі в американській студійній індустрії та діяльності в українській діаспорі. У книзі Р. Горака [2] постать виконавиці розглядається через історію її роду, акцентується духовна й патріотична місія її творчості, зокрема інтерпретація пісні «Журавлі» як реквієму для української спільноти. Стаття Т. Зень [4] репрезентує медіапубліцистику пластового середовища та підкреслює значення Квітки як голосу України в Америці.

У контексті дослідження української ментальності у творчості співачки ключову роль відіграє доповідь М. Стадницької [11], в якій наголошено на визначальному впливі національно-культурного середовища української діаспори, пластового руху та родинного виховання на формування творчого світогляду Квітки Цісик. Авторка підкреслює, що створення альбомів українських пісень стало для співачки свідомим актом культурної місії — реалізацією професійного потенціалу задля просування української пісні на світовий рівень.

Музикознавчий напрям представлений працями І. Полякової [10] та О. Фабрики-Процької [12], які висвітлюють фольклорні витоки вокальної манери співачки, вплив лемківського та карпатського мелосу, особливості інтонаційної організації та тембрової палітри в її інтерпретації українського народного пісенного матеріалу. До цього блоку відносимо також дослідження І. Бермеса [1], присвячене лемківському фольклору у фольклористичних студіях, що забезпечує аналітичний контекст для інтерпретації співу К. Цісик.

У технічному аспекті використано джерела, які деталізують умови та обладнання Clinton Recording Studios, де було записано альбом «Two Colors». Серед них матеріали спогадів та світлина від музикантів (facebook), які брали участь в записах в ті часи, та власників студії звукозапису, в яких міститься історія студії та її технічні характеристики,

наприклад інформація про пульт Neve 8078. Стаття з порталу MixOnline автора S. Jones про історію компанії Studer [16] розкриває властивості та хронологію виникнення цифрових рекордерів Mitsubishi X-800 та Studer D820, які були серед перших в індустрії, що дозволяє зіставити офіційну хронологію виникнення технологій цифрового звукозапису та їх використання під час звукозапису альбому К. Цісик.

Також були залучені в якості джерел емпіричних даних такі інтернет сторінки, як: «Discogs» [13] надає інформацію про релізи альбому «Two Colors», включно з формами носіїв, лейблами та користувацькими оцінками; офіційний сайт співачки [14], який містить архівні дані про структуру альбому, команду музикантів та естетичну концепцію запису.

Інтерв'ю Квітки Цісик [3] становить важливе джерело для реконструкції особистої мотивації співачки, її самоусвідомлення як представниці української культури, а також оцінки рівня технічної якості українських записів. У ньому висловлюється прагнення зберегти українську пісню в професійному форматі, що спонукало її до створення альбомів «Kvitka: Songs of Ukraine» та «Two Colors».

У межах діаспорознавчої перспективи вагомим є дослідження Г. Карась [7], яка обґрунтовує концепт української музичної діаспори як окремої соціокультурної системи. У цьому контексті творчість Квітки Цісик розглядається як репрезентативна модель збереження ідентичності та трансляції культурного коду українців у новому комунікативному середовищі.

Таким чином, аналіз літератури охоплює як біографічні, естетичні, так і технічні аспекти досліджуваного явища, дозволяючи здійснити комплексне міждисциплінарне вивчення феномена альбому Квітки Цісик «Два кольори».

Мета дослідження. Метою дослідження є всебічне вивчення альбому Квітки Цісик «Two Colors» як прикладу інтерпретації української музичної спадщини в контексті західного студійного звукозапису, а також аналітичні підходи до естетичних концепцій, виконавської манери, композиторського рішення, а також технічних аспектів звукозапису та міксування. Особлива увага приділяється поєднанню автентичного фольклору з цифровими звуковими технологіями у студійному середовищі, що дозволяє простежити механізми збереження та

трансляції української культурної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Пісня «Два кольори», створена в 1964 році композитором Олександром Білашем на вірші Дмитра Павличка, швидко набула статусу національного символу української естрадної пісенності. Її глибока символіка втілює архетипічну дихотомію українського буття: життя і смерть, радість і смуток, кохання й страждання. Вперше виконана Анатолієм Мокренком, ця пісня згодом увійшла до репертуару багатьох українських артистів. Проте версія Квітки Цісик, записана у 1989 році, стала культовою, особливо для української діаспори, і зрештою отримала загальнонаціональне визнання в самій Україні.

Квітка Цісик у своєму інтерпретаційному підході об'єднала традиційну вокальну естетику, досвід виконання на мікрофон (сесійні техніки співу) з мистецькими звуковими технологіями студійної звукорежисури. Її виконавська манера є синтезом академічного колоратурного сопрано, опанованого під час навчання у Mannes School of Music (Нью-Йорк), із прийомами українського білоголосся, властивого лемківському та карпатському фольклору. У вокалі Цісик поєднуються гнучкі мелізми, м'яка кантилена, стримане вібрато й прозорість звучання, що характерне для «рекламного студійного вокалу». При цьому вона зберігає фольклорну ідентичність — стиль, який корелює з традиціями українського бароко та романсової пісні. Як сама співачка наголошувала в інтерв'ю, її метою було «зберегти українську душу», уникаючи американізації музичного матеріалу [3].

Альбом «Two Colors», випущений у 1989 році, став втіленням цього прагнення. Він задумувався як присвята «духу української душі, чий крила ніколи не зламуються» та став першим українським альбомом, повністю записаним у цифровому форматі. Проект мав сімейний характер: сестра Марія Цісик, професійна піаністка, виконувала сольні партії та допомагала з репертуаром; мати Іванна Цісик забезпечувала лінгвістичну автентичність, стежачи за вимовою та дикцією; продюсером, звукорежисером і власником студії Clinton Recording Studios виступив чоловік Квітки — Едвард Ракович [2; 8; 14]. Важливо зазначити, що Clinton Recording Studios, заснована Едом Раковичем у 1983 році, була на той час однією з провідних студій США, в якій працювали багато відомих зірок американського шоу-бізнесу.

Аранжування, зокрема композиції «Два кольори», здійснив Джек Кортнер — перший чоловік Квітки, композитор і аранжувальник, відомий у джазовій та симфонічній традиціях. Його підхід базувався на симфонізації українських мелодій із цілеспрямованим уникненням американських стильових штампів. У версії Цісик «Два кольори» зберігає традиційну куплетно-приспівну структуру з трьома куплетами й рефреном після кожного, що відповідає канону українського романсу та естради. Композиція починається з вступу, де акустична гітара з реверберацією розміщена за вокалом у панорамі, створюючи просторовий ефект, а мінімально оброблений вокал Цісик розміщується на передньому плані, формуючи ефект камерної близькості. Перед кожним куплетом вводяться інструментальні вставки, у приспіві звучання підсилюється струнними та перкусією, кульмінаційно розкриваючи тему твору. Завершенням є кода, що поступово затухає, утверджуючи емоційний спокій і символічну завершеність.

Запис тривав сім ночей навесні 1989 року, додаткові вокальні доріжки та інструментальні накладення здійснювались протягом ще одинадцяти студійних сесій. Інструментальний склад альбому включав: струнні (скрипки, альти, віолончелі), фортепіано (Марія Цісик, Кен Ашер, Пет Ребілот), арфу (Маргарет Росс), перкусію (Сьюзен Еванс), синтезатор (Джеймі Лоуренс), акустичний бас (Джон Біл), кларнет (Едді Деніелс), гітару (Стюарт Шарф), а також хорові та сольні вокальні партії, записані наживо. Такий підхід забезпечив професійне звучання оркестровки, синергію звучання, глибину фактури й емоційну автентичність запису [8; 14].

Звуковий дизайн альбому «Two Colors» вирізняється своєю інноваційністю для кінця 1980-х років. Альбом був записаний у цифровому форматі, про що свідчить код «SPARS Code DDA», що вказує на цифровий запис, цифрове мікшування та аналогове відтворення (через випуск на касеті та CD) [13]. Це було передовою технологією у 1989 році, що дозволила досягти високої чистоти та динамічного діапазону звучання. Ймовірно, для запису використовувалися цифрові магнітофони Mitsubishi X-800 32 Track Machine та Studer D820, що забезпечували багату багатодоріжкову записувальну можливість. Мікшерний пульт Neve 8078, встановлений у студії Clinton Recording Studios на початку 1980-х, був основним інструментом для обробки та мікшування звуку, відомий

своєю теплотою та якістю. Ед Ракович застосовував специфічні прийоми мікшування: наприклад, вступ пісні «Два Кольори» включає гітару з реверберацією у невеликому приміщенні, позиціоновану за голосом, тоді як вокал знаходиться на передньому плані з невеликою попередньою затримкою (50-70 мс) та реверберацією типу «plate» або «room» (0.5-0.7 с), що створює ефект інтимності та водночас додає простору та об'єму. Акустичні характеристики фонограми, такі як гучність -15.41 LUFS, діапазон гучності 12.48 LU та максимальний піковий рівень -0.15 dBTP, підтверджують високу якість запису та професійне мікшування, що дозволило зберегти динамічний діапазон і чистоту звучання голосу Квітки та всіх інструментів. Чистий, ніжний тембр вокалу Квітки Цісик, який звукорежисер майстерно підкреслив у міксі, корелює з карпатським і лемківським фольклором та українським бароко. Тональний баланс міксу є збалансованим, із виразним акцентом на середні частоти для вокалу та низькі — для струнних і бас-гітари, що формує гармонійне й насичене звучання; при цьому вся фонокомпозиція зберігає характерний для цього напряму музики того періоду спектральний відтінок, переважно зосереджений у середньочастотному діапазоні, що створює відчуття тепла, близькості та природності звучання, підсилюючи суб'єктивну гучність звучання та емоційне занурення слухача в художній зміст твору [16].

Наукова новизна. Наукова новизна дослідження полягає в комплексному міждисциплінарному аналізі пісні «Два кольори» у виконанні Квітки Цісик як прикладу унікального поєднання української фольклорної традиції, західної студійної культури та родинної художньої комунікації, яка реалізувалась у тісній взаємодії виконавиці з членами її родини (мати Іванна Цісик, сестра Марія Цісик, чоловік Едвард Ракович). Унікальна родинна ініціатива реалізована у співпраці з понад тридцятьма висококласними сесійними музикантами, що дозволило поєднати камерну автентичність з симфонічною масштабністю та професійною студійною якістю. Дослідження також вперше пропонує творчо-технологічний аналіз фонограми «Два кольори», з урахуванням естетичної концепції, мистецтвознавчого, історіографічного, музикознавчого та фонокомпозиційного підходів, а також огляду студійного обладнання Clinton Recording Studios, параметрів мікшування та впливу аналогово-цифрового звукозапису та

мікшування на фонокомпозицію. Таким чином, наукова новизна полягає у висвітленні феномену «Two Colors» як культурного артефакту, що репрезентує високий ступінь технологічної інтеграції, збереження етнічної автентики та унікальний досвід креативної художньої комунікації.

Висновки. Альбом Квітки Цісик «Two Colors» є знаковим прикладом інтеграції української фольклорної спадщини в західний студійний контекст, де традиційна інтонаційність поєднується з високими стандартами звукозапису. У виконанні пісні «Два кольори» спостерігається синтез академічної вокальної школи (колоратурне сопрано) з елементами народного білоголосся, що, у свою чергу, зумовлює автентичність звучання й емоційну глибину. Водночас збереження куплетно-приспівної форми й символіки оригінального тексту підсилює художню цілісність композиції та її вплив на слухача.

Аранжування Джека Кортнера базується на симфонічному мисленні, що дозволило адаптувати фольклорний матеріал до оркестрового формату без втрати національного колориту. Важливим чинником стала участь у проєкті членів родини Цісик, що забезпечило унікальну форму художньої комунікації: Квітка — виконавиця, Іванна — мовна коректорка, Марія — піаністка й музична радниця, Едвард Ракович — продюсер і звукорежисер. Саме ця внутрішня синергія стала основою естетичної цілісності й концептуальної єдності альбому.

Разом із цим, реалізація проєкту потребувала широкого кола професійних сесійних виконавців (понад 30 музикантів), чия участь у записі забезпечила оркестрову масштабність, темброве багатство й технічну точність. Запис вокалу та оркестру в реальному часі сприяв досягненню ефекту живого виконання, що надає альбому особливої виразності.

Звуковий дизайн альбому поєднує цифрові технології звукозапису із класичним аналоговим мікшуванням, що забезпечує збалансовану комбінацію технічної якості та теплоти звучання. Завдяки використанню реверберації та інших методів обробки, було досягнуто характерного для західного ринку рівня мікшування, цілісності звучання фонокомпозиції, її емоційного забарвлення та художньої цінності музичного твору.

Отже, «Two Colors» став не лише прикладом технічно досконалого альбому, а й культурним артефактом, що виконав функцію

символічного повернення української пісні до національного й глобального музичного простору. Його значення полягає у демонстрації того, що фольклорна традиція, реалізована засобами сучасних технологій і професійної співпраці, здатна зберігати ідентичність та водночас конкурувати в міжнародному культурному середовищі.

Література

1. Бермес І. Українська пісенна спадщина: лемківські пісні у фольклористичних студіях. *Вісник КНУКиМ. Мистецтвознавство*. 2021. № 25. С. 34–42.
2. Горак Р. Журавлі відлетіли : есеї про Квітку Цісик та її рід. Львів : Априорі, 2018. 400 с.
3. Горностай О. Інтерв'ю Квітки Цісик частина 1 [Відеозапис]. Нью-Йорк, 1992. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PWIRT374Rac> (дата звернення: 04.05.2025).
4. Зень Т. Квітка Цісик: Золотий голос України в Америці. 100 кроків. Пластовий Шлях. 2013. № 1–2. URL: <https://100krokiv.info/2017/04/kvitka-tsisyk-zolotyj-holos-ukrajiny-v-amerytsi/> (дата звернення: 04.05.2025).
5. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 328 с.
6. Зосім О. Л. Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини XVI – початку XXI століття: дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2018. 503 с.
7. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часописі XX століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
8. Коляда І., Коляда Ю., Юрчишин П. Квітка Цісик. Харків : Фоліо, 2019. 121 с. (Знамениті українці).
9. Корній Л. Історія української музики Частина друга (Друга половина XVIII ст.). Київ-Харків-Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. 388 с.
10. Полякова І. О. Українська ментальність феномену співачки Квітки Цісик в українсько-американському вимірі. *Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. симпозиуму (м. Івано-Франківськ, 14 трав. 2021 р.). Івано-Франківськ : Редакц.-вид. від. Ун-ту Короля Данила, 2021. С. 188–192.
11. Стадницька М. В. Українська ментальність у становленні творчого шляху виконавської діяльності Квітки Цісик. У: *Культурно-мистецьке середовище : Творчість і технології* : зб. матеріалів XV Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 19 жовт. 2023 р. Київ, 2023. С. 30.
12. Фабрика-Процька О. Популяризація лемківського пісенного фольклору у виконавській практиці митців України й зарубіжжя. *Українська*

культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне. 2023. № 44. С. 105–109.

13. Discogs: Kvitka Cisyk – Two Colors. URL: <https://www.discogs.com/release/18738610-Kvitka-Cisyk-Two-Colors> (дата звернення: 04.05.2025).

14. Kvitka's Music – The Official Kvitka Cisyk Website. URL: <https://kvitkacisyk.com/kvitkas-music/> (дата звернення: 04.05.2025).

15. MixOnline: Clinton Recording Closes 10th Avenue Studios. URL: <https://www.mixonline.com/technology/clinton-recording-closes-10th-avenue-studios-378917> (дата звернення: 04.05.2025).

16. MixOnline: Studer at 70. URL: <https://www.mixonline.com/recording/studer-at-70> (дата звернення: 04.05.2025).

References

1. Bermes, I. (2021). Ukrainian Song Heritage: Lemko Songs in Folklore Studies. *KNUKiM Bulletin. Series 'Art History'*, 25, 34–42 [in Ukrainian].

2. Horak, R. (2018). *Cranes Have Flown Away: Essays on Kvitka Cisyk and her Family*. Lviv [in Ukrainian].

3. Ermine, O. (1992). Interview with Kvitka Cisyk. Part 1. YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=PWIRT374Rac> [in Ukrainian].

4. Zen, T. (2013). Kvitka Cisyk: Golden Voice of Ukraine in America. *100 steps. Plast Way*, 1–2. Retrieved from: <https://100krokviv.info/2017/04/kvitka-tsisyk-zolotyj-holos-ukrajiny-v-amerytsi/> [in Ukrainian].

5. Zosim, O. L. (2017). *East Slavic Spiritual Song: Sacred Dimension*. Kyiv [in Ukrainian].

6. Zosim, O. L. (2018). *The Sacred Dimension of East Slavic Spiritual Song in the Second Half of the XVI – Early XXI Century*. PhD thesis. National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv [in Ukrainian].

7. Karas, H. (2012). *Musical Culture of the Ukrainian Diaspora in the World Press of the XX Century*. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

8. Koliada, I., Koliada, Y., & Yurchyshyn, P. (2019). *Kvitka Cisyk*. Kharkiv [in Ukrainian].

9. Kornii, L. (1998). *History of Ukrainian Music. Part Two (Second Half of the XVIII Century)*. Kyiv–Kharkiv–New York [in Ukrainian].

10. Poliakova, I. O. (2021). Ukrainian Mentality of the Phenomenon of the Singer Kvitka Cisyk in the Ukrainian-American Dimension. In *Ukrainian scientific-practical symposium 'Conceptual problems of development of such a humanitarian and practical science'* (Ivano-Frankivsk, 14 May 2021) (pp. 188–192) [in Ukrainian].

11. Stadnytska, M. V. (2023). Ukrainian Mentality in the Formation of Kvitka Cisyk's Creative Path as a Performer. In: *Cultural and Artistic Environment: Creativity and Technology: Collection of Materials from the XV All-Ukrainian Scientific and Practical Conference* (Kyiv, 19 October 2023) (p. 30) [in Ukrainian].

12. Fabryka-Prottska, O. (2023). Popularisation of Lemko Song Folklore in the Performance Practice of Artists from Ukraine and Abroad. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 44, 105–109 [in Ukrainian].

13. Discogs. (n.d.). *Kvitka Cisyk – Two Colours*. Retrieved from <https://www.discogs.com/master/911595-Kvitka-Cisyk-Two-Colors>; <https://www.discogs.com/release/18738610-Kvitka-Cisyk-Two-Colors> [in English].

14. Official website of Kvitka Cisyk. (n.d.). Kvitka's music. Retrieved from <https://kvitkacisyk.com/kvitkas-music/> [in English]

15. MixOnline. (2010). Clinton Recording closes 10th Avenue Studios. Retrieved from <https://www.mixonline.com/technology/clinton-recording-closes-10th-avenue-studios-378917> [in English]

16. MixOnline. (2018). Studer at 70. Retrieved from <https://www.mixonline.com/recording/studer-at-70> [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2025
Отримано після доопрацювання 13.06.2025
Прийнято до друку 23.06.2025

Цитування:

Заєць Н. В. Жанрово-стильова специфіка концерту для клавесина М. де Фаллі в річищі духовно-естетичних шукань епохи Ренасім'єнто. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 385–389.

Заєць Наталія В'ячеславівна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0002-8799-150X>
natalyzaiets@gmail.com

Zayats N. (2025). Genre-Stylistic Specificity of M. De Falla's Harpsyconcert in the Context of Spiritual-Aesthetic Searches of the Renaissance Era. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 385–389 [in Ukrainian].

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТУ ДЛЯ КЛАВЕСИНА М. ДЕ ФАЛЛІ В РІЧИЩІ ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНИХ ШУКАНЬ ЕПОХИ РЕНАСІМ'ЄНТО

Мета дослідження – виявлення поетико-інтонаційної унікальності Концерту для клавесину М. де Фаллі в контексті духовно-релігійних та естетичних настанов іспанської культури і музики епохи Ренасім'єнто. **Методологія роботи** базується на поєднанні засад жанрово-стильового, інтонаційного, аналітико-музикознавчого та історико-культурологічного методів дослідження. **Наукова новизна статті** визначена тим, що в ній вперше до українського музикознавчого обігу вводяться матеріали щодо жанрово-стильової, національної та духовно-сислової специфіки Концерту для клавесину М. де Фаллі. **Висновки.** Концерт для клавесина (фортепіано), флейти, гобоя, кларнета, скрипки і віолончелі М. де Фаллі був закінчений в 1926 році. Поетико-інтонаційна специфіка твору сформована, з одного боку, на основі відродження іспанських національних традицій, показових для духовно-естетичних та релігійних настанов Ренасім'єнто. Сказане проявилось в жанрово-інтонаційній сутності провідного тематизму твору, в основу якого покладено духовне вальянсіко Хуана Вакеса, а також середньовічний гімн «Pange Lingua Gloriosi». З іншого боку, М. де Фалль апелює в цьому творі до традицій барокового концерту та ансамблевого музикування, що став предметом відродження на початку ХХ століття, позначивши тим самим неокласичне жанрово-стильове спрямування аналізованої композиції, яку можна розглядати як зразок «духовного інструментального концерту».

Ключові слова: фортепіанна творчість М. де Фаллі, іспанська музика, епоха Ренасім'єнто, концерт для клавесина, жанр, стиль, романтизм, неокласицизм.

Zayats Natalia, Candidate of Art History, Lecturer at the Department of Special Piano, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Genre-Stylistic Specificity of M. De Falla's Harpsyconcert in the Context of Spiritual-Aesthetic Searches of the Renaissance Era

The purpose of the study is to identify the poetic and intonational uniqueness of the Concerto for Harpsichord by M. de Falla in the context of spiritual, religious and aesthetic guidelines of Spanish culture and music of the Renaissance era. **The methodology** of the work is based on a combination of the principles of genre-stylistic, intonational, analytical-musicological, and historical-culturological research methods. **The scientific novelty** of the article is determined by the fact that it introduces materials on the genre-stylistic, national, and spiritual-semantic specificity of the Concerto for Harpsichord by M. de Falla into Ukrainian musicological circulation for the first time. **Conclusions.** Concerto for harpsichord (piano), flute, oboe, clarinet, violin and cello by M. de Falla was completed in 1926. The poetic and intonational specificity of the work was formed, on the one hand, on the basis of the revival of Spanish national traditions, indicative of the spiritual, aesthetic and religious guidelines of the Renaissance. The above was manifested in the genre and intonational essence of the leading thematics of the work, which is based on the spiritual valiancico of Juan Vázquez, as well as the medieval hymn 'Pange Lingua Gloriosi'. On the other hand, M. de Falla appeals in this work to the traditions of the baroque concert and ensemble music making, which became the subject of a revival at the beginning of the 20th century, thereby indicating the neoclassical genre and style direction of the analysed composition, which can be considered as an example of a 'spiritual instrumental concert'.

Keywords: piano works of M. de Falla, Spanish music, Renaissance era, harpsichord concerto, genre, style, romanticism, neoclassicism.

Актуальність теми дослідження. Мануель де Фалья – одна з найяскравіших постатей іспанської музики епохи Ренасім'єнто. Прагнення до виявлення глибинної духовної сутності іспанської культури та національного «образу світу» в його творчості набуло особливого значення. Водночас, зазначена спрямованість до віднайдення інтонаційних першоджерел іспанської музичної культури сусідила в його свідомості з блискучою обізнаністю щодо духовно-естетичних шукань європейської культури в цілому, про що свідчать його численні контакти з найвидатнішими представниками музичного світу того часу.

Згідно зі спостереженнями І. Кряжевої, саме «завдяки цьому синтезу його [М. де Фальї] музика представила абсолютно новий образ національного, який не мав нічого спільного із загальноприйнятими в той час стереотипами і кліше. Розтиражований в європейському мистецтві другої половини XIX століття образ Іспанії, відображав, в основному, зовнішню, досить поверхневу екзотику, яка мало цікавила М. де Фалью. У сфері його уваги – щось споконвічне, сутнісне, що іноді лякає своєю позачасовою глибиною і масштабністю. Мистецтво Фальї відсторонюється від кліше і приходять до архетипів. І в цьому він проявляє себе як художник XX століття, якого можна порівняти з такими композиторами, як І. Стравінський, Б. Барток, П. Хіндеміт» [цит. за: 5, 135].

Яскрава та багатожанрова спадщина М. де Фальї була предметом захоплення не тільки його сучасників. Його твори і нині є затребуваними в сучасній сценічній та вокально-інструментальній практиці, про що свідчать, наприклад, вельми резонансні постановки його балетів на сценах українських театрів [див. про це докладніше: 2]. Сказане виявляє багатогранність творчості видатного іспанського митця, що і нині викликає великий інтерес та зацікавленість як музикознавців, так і виконавців. Сказане є співвідносним й з «буттям» Клавесинного концерту М. де Фальї, що входить до репертуару видатних інструменталістів сьогодення.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському музикознавстві творча постать М. де Фальї поки не стала предметом фундаментальних монографічних досліджень і узагальнень. Окремі жанрово-стильові аспекти його спадщини є предметом наукових розвідок І. Вежневця [3], О. Виставкіної [4], С. Афанасьєва [2]. Більш детальну інформацію щодо творчості цього автора знаходимо в зарубіжній бібліографії, зокрема, в

монографіях N. L. Harper [8], С. Hess [9; 10], в статті М. Christoforidis в перекладі [6], а також на сайті, присвяченому його життю та творчості [12]. Проте, значна частина спадку М. де Фальї, в тому числі й Концерт для клавесина, що являє собою один з найцікавіших зразків «духовного клавірного концерту», і нині потребує досліджень і узагальнень музикологічного та культурологічного порядку.

Мета дослідження – виявлення поетико-інтонаційної унікальності Концерту для клавесину М. де Фальї в контексті духовно-релігійних та естетичних настанов іспанської культури і музики епохи Ренасім'єнто.

Виклад основного матеріалу. М. де Фалья як один з представників ідеології Ренасім'єнто, як вже зазначалося, тяжів до органічного синтезу традицій іспанської національної культури та багатовікового надбання європейської музично-історичної традиції. Жанрово-стильова та програмно-образна специфіка творчого доробку композитора яскраво засвідчує такого роду спрямованість діяльності композитора, в якій численні «іспанські» опуси («Чотири іспанські п'єси», «Бетіка», «Балаганчик майстра Педро», «Ночі в садах Іспанії» та ін.) створювалися паралельно з композиціями та публіцистичними роботами, що засвідчують його інтерес до інших культур («Данина поваги Клоду Дебюссі», «Пам'яті Поля Дюка», статті – «Клод Дебюссі та Іспанія», «Сучасна французька музика», «Нотатки про Ріхарда Вагнера» тощо).

Глибинність відтворення національної якості в музиці М. де Фальї суттєво доповнювалася його релігійними переконаннями [див. більш детально про це: 8, 145-160], що визначали не тільки характерні риси його особистості, але й сприймалися як найважливіша духовна складова іспанського національного образу світу в цілому, закарбованого на багатовікових релігійних традиціях. Сказане визначає й особливості співвідношення духовного та світського начал в іспанській музичній та культурно-історичній традиції, що тяжіють до нероздільності.

Одним з найяскравіших зразків фортепіанної спадщини М. де Фальї, що символізує жанрово-стильову еволюцію його творчості, а також її духовно-етичне спрямування є Концерт для клавесина (фортепіано), флейти, гобоя, кларнета, скрипки і віолончелі, закінчений в 1926 році.

Ідея створення подібного опусу була сгенерована творчим спілкуванням митця з Вандою Ландовською та її особистим

проханням, хоча творчий інтерес М. де Фальї до тембральності клавесину проявився і в його попередніх творах, в тому числі, наприклад, в «Балаганчику майстра Педро». Зближує названі твори й показове для творчості композитора прагнення до вишуканої камерності музичного вираження, співвідносної й з естетичними настановами неокласицизму.

Разом з тим, у авторській Передмові до цього твору М. де Фальї вказує на можливість заміни клавесина фортепіано. Своєрідність музичного матеріалу твору обумовлюють й вказівки композитора щодо особливостей його звучання в межах вказаного камерного ансамблю: «Клавесин повинен бути звучним, наскільки це можливо. Він повинен знаходитися попереду, перед духовими і струнними, які займають другий і третій ряди. Нюанси, зазначені в партіях струнних і духових, повинні бути збалансовані зі звучністю клавесина – не покривати її, зберігши всі зазначені відтінки звучання і виразності. Клавесин повинен, навпаки, підвищувати на один градус ступінь нюансів, використовуючи в більшій частині твору всю повноту звучання інструменту» [7, 1].

Такого роду підхід фактично породжує оригінальний симбіоз виразних можливостей клавесину та фортепіано, що, згідно, з авторським задумом, можуть замінювати один одного. До такого висновку «призводить і більш близьке знайомство з партією соло інструменту: в ній не так вже й багато специфічно клавесинного – типових фактурних побудов, орнаментатії тощо. З іншого боку, тут чимало епізодів чисто фортепіанного повнозвуччя. Стислість клавесинного звучання, його особлива гострота і чіткість часто пом'якшуються протяжними акордами струнних» [цит. за: 5, 151-152], а також тембральністю дерев'яних духових інструментів.

Все це, по-перше, значно віддаляє партію соліста в даному Концерті від «клавесинної ортодоксії» (І. Мартинов), по-друге, скоріше орієнтує виконавця і слухача на феномен «поліклавірності», що сформувався в європейській музиці на початку ХХ століття [1]. Такий оновлений підхід у трактуванні клавесину та його виконавських можливостей, ймовірно, став однією з причин розбіжностей між В. Ландовською і М. де Фальї. Саме тому цей твір так і не увійшов до постійного репертуару знаменитої виконавиці.

Зазначена темброва специфіка даного Концерту, особливості його камерного «подання» зумовили й орієнтацію М. де Фальї

на типологічні ознаки барокового концерту та відповідні форми інструментального музикування. В цьому плані він є співвідносним з аналогічними неокласицистськими опусами П. Хіндемита, С. Прокоф'єва та ін., що успадковують типологічні ознаки тричастинного барокового ансамблевого концерту, репрезентованого в творчості А. Вівальді, Й. С. Баха та їх сучасників. Водночас, особливості тематизму та відповідної клавесинної техніки в творі М. де Фальї єднають в собі показові інтонаційні якості іспанського, італійського, французького та німецького клавесинного мистецтва, засвідчуючи тим самим органіку засвоєння композитором загальноєвропейського культурно-історичного і музичного досвіду на тлі збереження національних традицій.

Згідно зі спостереженнями дослідників творчості М. де Фальї [див.: 8-10], тематичною основою Концерту для клавесина та камерного ансамблю М. де Фальї послужили дві оригінальні іспанські теми. Інтонації першої з них – «De los Alamos vengo, madre» («Я родом з осикових дерев») – пронизують всі три частини твору. Її первісний варіант, представлений в зібранні Ф. Педреля, відомий як вальянсіко Хуана Васкеса (1510-1560).

Інтонаційна специфіка даної пісні, так само як і його поетична основа, демонструють показове для іспанської культури та музики «пограниччя» реального і міфічного, архетипового і буденного, співвіднесеність людської духовної сутності та світу природи, зокрема, з символікою осики – «тремтячої тополі». Остання у християнській традиції асоціювалася з Ісусом Христом і Його хресними стражданнями, і, водночас, вважалася проклятим деревом, що прийняло страшну смерть Юди. Така смислова «подвійність» з часом закріпила за осикою символіку сорому, трепету не тільки в їх фізичному, але і в духовному розумінні.

Іншою важливою темою Клавесинного концерту М. де Фальї, є цитата католицького співочого обіходу «Pange Lingua Gloriosi» («Возвеличимо велелевно славний бій»), історія якого сходить ще до раннього Середньовіччя, будучи представленою як в галльській, так і в мосарабській богослужбових традиціях [див.: 13]. Цей гімн, заснований на поетичних текстах Венанція Фортуната і Фоми Аквінського, присвячено прославлянню Святих Дарів, тобто Тіла і Крові Христової. Саме тому він був широко затребуваним в католицькій практиці як у Страсний тиждень, так і ритуаліці свята Corpus

Christy, високо шанованого саме в Іспанії. Біографи М. де Фальї відзначали, що сам композитор неодноразово був учасником подібних релігійних акцій [8, 145-160]. Своєрідним відгоміним цих глибоких вражень митця можна вважати його ремарку наприкінці другої частини Концерту для клавесину – «In Festo Corpus Christi».

Історія іспанської музики засвідчує, що наспів «Pange Lingua Gloriosi» був неймовірно популярним у багатьох авторів XVI–XVII ст. і, перш за все, у іспанських музикантів (Т. Л. де Вікторія, А. де Кабесон, Х. Кабанільєс та ін.). Предметом цитування при цьому був не тільки увесь наспів як єдине духовно-композиційне ціле, але й його складові, зокрема, третій рядок («Sanguinisque pretiosi» – g-a-c1-h-a-g-a-g), що концентрує в собі ідею жертви Христа, «Хресного Древа», символічно зображеного в інтонаційній послідовності звуків, пов'язаної з риторикою «теми хреста». До цих інтонацій неодноразово звертався Й. С. Бах, Жоскен Дебре, Я. Фробергер, Й. Гайдн, В. А. Моцарт (початок фіналу симфонії № 41), Ф. Мендельсон (початок «Реформаційної симфонії») та ін.

Відзначимо, що до зазначеної частини піснеспіву апелює і М. де Фалья в другій частині аналізованого клавесинного концерту. З урахуванням образно-текстової символіки цитованих в творі композитора джерел виникає цікава аналогія між згадуваним раніше наспівом «De los alanos vengo madre» Хуана Васкеса, орієнтованим на символіко-архетипові аналогії-співвіднесення «тремтячою осики» і трепету людської душі, і домінуючого образу-ідеї «Pange Lingua», пов'язаною з «перемогою Хреста», «Хресного Древа» (тієї ж «осики»), «Жертви Христової» як джерела духовного порятунку, оспіваного в величних віршах Венанція Фортуната. Так, завдяки символіці двох цитованих в аналізованому Концерті наспівів М. де Фалья фактично вибудовував парадигму духовного шляху людини (іспанця), зосереджену між «древом земним» та «Древом Хресним».

Тема вальянсіко Хуана Васкеса становить тематичну основу першої частини Клавесинного концерту М. де Фальї (вільно трактована сонатна форма). Carol A. Hess вбачає її інтонації в обох темах цієї композиції [9, 237]. Прийоми барокового концертування визначають жвавість, імпульсивність цієї частини циклу, в якій опора на діатоніку теми-першоджерела і ладово-тональний принцип звуковисотної організації музичного матеріалу вступає у взаємодію з політональними співзвуччями.

Друга частина, що відрізняється особливого роду урочистістю, вибудовується на взаємодоповненні-варіюванні теми вальянсіко і «Pange Lingua». Згідно зі спостереженнями І. Кряжевої, «ця частина, що занурює в атмосферу релігійного містичного споглядання, виходить за рамки ігрового начала, властивого крайнім частинам, створюючи тим самим внутрішній контраст, поглиблюючи і індивідуалізуючи загальну концепцію Концерту» [цит. за: 5, 204–205].

Особливого роду духовна архаїка цієї частини підкреслена не тільки позначеними темами-цитатами, їх динамічним виділенням, але і досить частим апелюванням до монодії та гетерофонії, що відчутно перш за все в клавесинній партії (ц. 4, 8). Її багатозвучні «вертикалі» створюють відчуття особливого роду урочистості того, що відбувається – сцени ходи – «Хресного ходу» як одного з кульмінаційних моментів релігійного свята.

Фінальна частина Концерту, витримана в дусі традицій клавірної спадщини Д. Скарлатті, демонструє не тільки повернення тональності першої частини D-dur, а й властивої їй динаміки руху-моторності, гри, що співвідносяться з іспанською танцювальною традицією, відтвореною в метричній суміщеності 3/4 і 6/8, в суттєвій ролі «ударно»-стаккатних штрихів в партіях всіх учасників ансамблю, в фігураційно-стрибковому типі музичного матеріалу. У фіналі, на відміну від попередніх розділів Концерту, відсутні прямі цитати-запозичення, проте протягом всієї цієї частини, неодноразово зустрічається «круговий» мелодійний зворот, показовий для каденційного завершення мелодії вальянсіко Хуана Васкеса.

Отже, специфіка тематизму аналізованого Концерту для клавесину, програмних авторських коментарів-ремарок, інструментального складу твору із супутньою йому образно-смыслову символікою, суттєвою і для іспанського світобачення в цілому, і для духовно-естетичних позицій М. де Фальї, дозволяє розглядати його як своєрідний «духовний інструментальний концерт».

У числі аналогів можна назвати один з ранніх творів Ф. Ліста – фортепіанний концерт «De profundis» (Psaume instrumental), створений ним на основі покайного 130-го псалму [11] в період активного духовного спілкування молодого композитора з абатом Ламенне. Даний твір не було закінчено і тому він може розглядатися скоріше в загальному контексті духовно-творчої еволюції Ф. Ліста.

Твір М. де Фальї виявляє не тільки зразок зрілого стилю композитора, його духовного світобачення, але і специфіку музично-художньої фіксації іспанської якості «через систему чисто музичних метафор і алюзій, які відсилають слухача до різних епох, традицій і явищ, а в сукупності утворюють певний «очищений» і об'єктивний образ національного» [цит. за: 5, 157].

Висновки. Концерт для клавесина (фортепіано), флейти, гобоя, кларнета, скрипки і віолончелі М. де Фальї був закінчений в 1926 році. Поетико-інтонаційна специфіка твору сформована, з одного боку, на основі відродження іспанських національних традицій, показових для духовно-естетичних та релігійних настанов Ренасім'єнто. Сказане проявилось в жанрово-інтонаційній сутності провідного тематизму твору, в основу якого покладено духовне вальянсіко Хуана Вакеса, а також середньовічний гімн «Pange Lingua Gloriosi». З іншого боку, М. де Фальї апелює в цьому творі до традицій барокового концерту та ансамблевого музикування, що став предметом відродження на початку ХХ століття, позначивши тим самим неокласичне жанрово-стильове спрямування аналізованої композиції, яку можна розглядати як зразок «духовного інструментального концерту».

Література

1. Андросова Д. В. Від модерного до постмодерного дискурсу фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: виконавська специфіка: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ, 2015. 32 с.
2. Афанасьєв С. Творчість Мануеля де Фальї на балетній сцені України. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2018. Вип. 14. С. 89-96.
3. Вежневський І. Л. Вокальний цикл Мануеля де Фальї *Trois Melodie*: інтертекстуальний аналіз. *Вісник НАКККиМ*. 2024. № 2. С. 220–226.
4. Виставкіна О. Вокальний цикл «Сім іспанських народних пісень» Мануеля де Фальї у контексті перетину фольклору та професійної традиції. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 64. С. 33–40.
5. Заєць Н.В. Жанрово-стильові аспекти фортепіанної творчості І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї у відтворенні іспанської національної ідеї: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2018. 195 с.
6. Christoforidis M. Manuel de Falla, Debussy and la vida breve. *Musicology Australia*. 1995. Vol. XVIII. P. 3–12.

7. Falla M. de. *Concerto per clavicembalo*. Paris : ed. Max Eschig, 1928. 42 s.
8. Harper Nancy Lee. Manuel de Falla: His Life and Music. Oxford: Scarecrow press, 2005. 473 p.
9. Hess Carol A. Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898 – 1936. Chicago: Chicago University Press, 2001. 347 p.
10. Hess Carol A. *Sacred Passions. The Life and Music of Manuel de Falla*. New York : Oxford University Press, 2005. 368 p.
11. Liszt F. *De profundis (Psaume instrumental)*: Klavierauszug Joseph Acs. Edition Joseph Acs, 1989. 78 s.
12. Manuel de Falla. URL: <https://www.manueldefalla.com/es/1876-1946> (дата звернення: 18.03.2025).
13. Pange Lingua. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Pange_Lingua (дата звернення: 24.04. 2018).

References

1. Androsova, D. V. (2015). From Modern to Postmodern Discourse of Piano Art of the 20th and Early 21st Centuries: Performance Specifics. *Extended Abstract of Doctor's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Afanasiev, S. (2018). The Work of Manuel de Falla on the Ballet Stage of Ukraine. *Artistic Culture. Actual Problems*, 14, 89–96 [in Ukrainian].
3. Vezhnevets, I. L. (2024). Manuel de Falla's Vocal Cycle *Trois Melodie*: Intertextual Analysis. *Visnyk NAKKKiM*, 2, 220–226 [in Ukrainian].
4. Vystavkina, O. (2006). Vocal Cycle 'Seven Spanish Folk Songs' by Manuel de Falla in the Context of the Intersection of Folklore and Professional Tradition. *Naukovyi visnyk NMAU im. P.I. Chaykovskoho*, 64, 33–40 [in Ukrainian].
5. Zayets, N. V. (2018). Genre and Stylistic Aspects of the Piano Work of I. Albéniz, E. Granados, M. De Falla in Reproduction of Spanish National Idea. *Extended Abstract of Doctor's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].
6. Christoforidis, M. (1995). Manuel de Falla, Debussy and la vida breve. *Musicology Australia*, XVIII, 3–12 [in Spanish].
7. Falla, M. de (1928). *Concerto per clavicembalo*. Paris: ed. Max Eschig [in Italian].
8. Harper, Nancy Lee. (2005). Manuel de Falla: His Life and Music. Oxford [in English].
9. Hess, Carol A. (2001). Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898–1936. Chicago [in English].
10. Hess, Carol A. (2005). *Sacred Passions. The Life and Music of Manuel de Falla*. New York [in English].
11. Liszt, F. (1989). *De profundis (Psaume instrumental)*: Klavierauszug Joseph Acs. Edition Joseph Acs [in Spanish].
12. Manuel de Falla. (2025). Retrieved from <http://www.manueldefalla.com/es/1876-1946> [in English].
13. Pange Lingua. (n.d.). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Pange_Lingua [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.05.2025
Отримано після доопрацювання 03.06.2025
Прийнято до друку 10.06.2025

Цитування:

Заря С. В. Від естрадних вокальних конкурсів до медіаформатів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 390–395.

Zarya S. (2025). From Estrada Vocal Contests to Media Formats. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 390–395 [in Ukrainian].

Заря Світлана Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв.
докторантка Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-8047-7068>
s.zarya@kmaestm.edu.ua

ВІД ЕСТРАДНИХ ВОКАЛЬНИХ КОНКУРСІВ ДО МЕДІАФОРМАТІВ

Мета роботи – дослідити еволюцію українського естрадного вокалу крізь трансформації національних і міжнародних вокальних конкурсів, а також ключових медіаформатів протягом останніх десятиліть. **Методологія дослідження** базується на історико-культурологічному підході та системному аналізі, для глибшого розуміння трансформації національних і міжнародних вокальних конкурсів. **Наукова новизна** роботи полягає що вперше простежується еволюція українського естрадного вокалу в контексті вітчизняних фестивалів до сучасної інтеграції у телевізійні реаліті-шоу, комплексно аналізуючи при цьому вплив цих конкурсів та медіаформатів на формування критеріїв професіоналізму та механізмів появи нових зірок на українській естрадній сцені. **Висновки.** В статті доводиться, що естрадні вокальні конкурси відіграли фундаментальну роль у становленні та розвитку української естрадної вокальної школи. На початкових етапах, національні фестивалі, такі як «Червона Рута», «Пісенний Вернісаж» та «Конкурс імені Володимира Івасюка», були основними платформами для виявлення талантів, формування професійних стандартів та популяризації україномовної пісні. Вони не лише відкривали нові імена, а й сприяли розвитку української музичної індустрії. З появою та розвитком телебачення, а згодом і глобальних медіаформатів, таких як «Євробачення», «Голос країни» та «Х-Фактор», відбулася трансформація як самих конкурсів, так і шляхів розвитку естрадних вокалістів. Ці міжнародні проєкти перетворили вокальні змагання на масштабні телевізійні реаліті-шоу, де важливим став не лише вокальний талант, а й харизма, здатність працювати з камерою, емоційна подача та історія учасника. Еволюція медіаформатів суттєво змінила механізми появи нових зірок та взаємодії артистів з аудиторією. Ця трансформація підкреслює гнучкість та здатність української естради до постійного оновлення, залишаючись при цьому важливим елементом національної культури.

Ключові слова: Естрадний вокал, вокальні конкурси, медіаформати, соціокультурні трансформації, українська музика, шоу-бізнес.

Zarya Svitlana, Candidate of Art History, Associate Professor, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, doctoral student at the National Academy of Culture and Arts Management

From Estrada Vocal Contests to Media Formats

The purpose of the article is to comprehensively investigate the evolution of Ukrainian estrada vocal music, tracing its journey through the transformations of national and international vocal contests, as well as key media formats over the past decades. We aim to identify how these changes have influenced vocal performance style, aesthetics, and the ways artists interact with their audience. **The research methodology** is based on a historical and culturological approach and systemic analysis. This approach allows for a deeper understanding of the transformation of both national ('Chervona Ruta', 'Song Vernissage', 'Volodymyr Ivasiuk Contest') and international ('Eurovision', 'The Voice of Ukraine', 'The Voice Kids', 'X-Factor') vocal contests, as well as their impact on estrada art. Research methods include the analysis of archival materials, media content, and the socio-cultural processes that shaped the Ukrainian estrada landscape. **The scientific novelty** of this work lies in the systematic and comprehensive analysis of the evolution of Ukrainian estrada vocal music, which is traced for the first time from its emergence and development within the context of national festivals to its contemporary integration into television reality shows. The study comprehensively analyses, for the first time, the impact of these contests and media formats on the formation of professional criteria and the mechanisms for the emergence of new stars on the Ukrainian estrada stage. It also reveals how the interaction between artists and their audience has changed due to the evolution of the media landscape, from traditional concert performances to interactive reality show formats and digital platforms. **Conclusions.** The article argues that estrada vocal contests played a fundamental role in the establishment and development of the Ukrainian estrada vocal school. In the initial stages, national festivals such as 'Chervona Ruta', 'Song Vernissage', and the 'Volodymyr Ivasiuk Contest' served as primary platforms for discovering talent, forming professional standards, and popularising Ukrainian-

language songs, which contributed to the development of the Ukrainian music industry. With the advent and evolution of television, and subsequently global media formats such as 'Eurovision', 'The Voice of Ukraine', and 'X-Factor', a significant transformation occurred in both the contests themselves and the career paths of estrada vocalists. These international projects transformed vocal competitions into large-scale television reality shows, where not only vocal talent but also charisma, media appeal, camera presence, emotional delivery, and the participant's personal story became crucial. Furthermore, the evolution of media formats significantly changed the mechanisms for the emergence of new stars and the interaction between artists and their audience, shifting from traditional formats to digital platforms and social networks. This transformation highlights the flexibility and continuous capacity of Ukrainian estrada to innovate, while remaining an important element of national culture.

Keywords: Estrada vocal, vocal contests, media formats, socio-cultural transformations, Ukrainian music, show business.

Актуальність теми дослідження. В Україні ХХІ століття стало періодом соціокультурних трансформацій, які змінили естетику та соціальну роль естрадного вокалу. Цей шлях еволюції нерозривно пов'язаний з розвитком та впливом різноманітних вокальних конкурсів, які були не просто майданчиками для демонстрації талантів, а й зробили зміни у вітчизняній музичній індустрії. Після періоду становлення незалежності, український естрадний вокал потребував нових поштовхів для розвитку. Саме тоді головну роль відіграли національні вокальні конкурси, такі як легендарна «Червона Рута», «Пісенний Вернісаж» та «Конкурс ім. Володимира Івасюка». Вони стали фундаментальною основою для відродження української естради, сприяючи формуванню самобутньої пісенної школи, відкриттю нових імен та розвитку україномовного контенту в музичному просторі. Комплексний аналіз взаємозв'язку між естрадними вокальними конкурсами та медіаформатами дає можливість отримати глибоке розуміння минулого, сьогодення та майбутнього українського естрадного вокалу, що робить дане дослідження актуальним та значущим як з наукової, так і з практичної точки зору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання розвитку естрадного вокального мистецтва в історичному та сучасному аспектах досліджувалися багатьма вченими в Україні. Естрадне вокальне мистецтво досліджували: Т. Самая, І. Бобул, М. Чеботарь, М. Дружинець, Т. Каблова, М. Мозговий, Ю. Маслова. Науковець О. Локтіонова-Ойцюсь досліджувала образ естрадного співака. Українській пісні приділили увагу - А. Бурлака, Я. Подунай, Х. Охітва. Мистецтво аранжування дослідив С. Гіга. Емоційну сферу у вокальній творчості дослідила О. Єрошенко. Телевізійним конкурсам приділили увагу науковці як А. Фурдичко, Н. Брояко, В. Юрчук.

Н. Овсяннікова розглядала «основні тенденції розвитку вокальних фестивалів-

конкурсів у сучасній Україні» [2]. М. Дружинець проаналізувала основні тенденції і перспективи розвитку пісенного конкурсу Євробачення та вокальних талант-шоу «Х-Фактор», «Голос країни» в медіапросторі [1].

Я. Подунай у своєму дослідженні «Продюсерські агенції та музичні фестивалі як чинники стильового оновлення української естрадної пісні 1990-х років» аналізує роль «Червоної Рути» та «Території А» у формуванні україномовної естради 90-х, що є прямим попередником того, що ви досліджуєте [3]. Вивчення цієї теми сприяє глибшому розумінню процесів, що формують сучасну українську музичну сцену, а також визначенню її місця у світовому контексті. Таким чином, дослідження еволюції українського естрадного вокалу є важливим не лише з мистецької, а й з культурологічної та соціальної точки зору.

Мета дослідження – дослідити еволюцію українського естрадного вокалу крізь трансформації національних і міжнародних вокальних конкурсів, а також ключових медіаформатів протягом останніх десятиліть.

Виклад основного матеріалу. Естрадне вокальне мистецтво України пройшло довгий і складний шлях, відображаючи всі соціокультурні трансформації, що відбувалися в суспільстві. Від часів до сучасної незалежності, українська естрада формувалася під впливом політичних змін, економічних умов та культурних тенденцій. На початку 1990-х років з'явилися нові українські гурти та виконавці, які не боялися бути відвертими. Це був період швидкого становлення саме українського шоу-бізнесу. Початок ХХІ століття для виконавців знаменувався новим етапом їх творчого становлення. Естрадні вокалісти вийшли на новий рівень професіоналізму та комерційності. Після здобуття Незалежності Україна активно інтегрувалася у світовий культурний простір, що не могло не позначитися на розвитку музичної індустрії. На зміну радянським

стандартам прийшла відкритість до нових стилів, жанрів та технологій, а соціокультурні трансформації суспільства безпосередньо вплинули на формування нового обличчя української естради.

В Україні в цей період активно відбудовувався ринок шоу-бізнесу, який ставав більш структурований, почали з'являтися великі та малі продюсерські центри, відкривались нові музичні канали, які спеціалізувались на «музичному контенті, як наприклад всім знайома «Територія А», канал «O-TV», «M1», «M2», «Music Box Ua», «Eu Music HD», «4Ever music», «Наше music HD» [9].

В цей період починає з'являтися багато вищих навчальних закладів, де здобувачі могли навчатися за новими освітніми програмами як «Естрадний спів» та отримувати спеціалізацією - «Концертний виконавець, викладач фахових дисциплін», саме за напрямом естрадного співу, а не академічного або народного, чи хорового диригента, як це було раніше. Становлення музичної індустрії України сприяло в цей період інтенсивному розвитку різноманітних вокальних шкіл, як наприклад в музичних школах почали з'являтися вокальні відділення, також проводились майстер-класи, почали створюватися безліч конкурсів та фестивалів естрадних вокалістів, що стало поштовхом для появи нових талановитих виконавців та народження нових зірок.

На початку 2000-х років домінували конкурси, що переважно зосереджувалися на виконавській майстерності та інтерпретації відомих творів (кавер-версій). Серед них, такі відомі конкурси як «Пісенний вернісаж», один з найпрестижніших фестивалів сучасної української пісні, головною метою цього конкурсу було виявлення та підтримка нових талантів, а також визнання заслуг вже відомих митців композиторів та поетів. Він проводився щорічно у Національному палаці «Україна», (і доречі автор цього дослідження є лауреатом цього конкурсу). Серед лауреатів були Катерина Бужинська, Оксана Пекун, Степан Гіга, Камалія, Тетяна Самая та багато інших.

Фестиваль «Червона рута», який було названо на честь відомої пісні Володимира Івасюка, у 2000-х роках зазнав оновлення та став важливим етапом для багатьох молодих артистів, особливо з регіонів. Він залишається знаковою подією для української музики і сьогодні, зберігаючи баланс між естрадною, фольклорною та авторською піснею. Серед лауреатів цього фестивалю є гурт «Даха-

Браха», Катя Chili, «Воплі Відоплясова», «Брати Гадюкіни» та багато інших.

«Фестиваль-конкурс ім. Володимира Івасюка», присвячений пам'яті видатного українського композитора. Участь у конкурсі брали виконавці з різних регіонів України та інших країн. В конкурсній програмі часто звучали пісні Володимира Івасюка, такі як «Червона рута» та «Я піду в далекі гори». Серед лауреатів були Н. Валецька, О. Пономарьов, Т. Решетняк (нині TAYANNA) та інші.

Фестиваль «Море друзів» – це «міжнародний молодіжний пісенний телефестиваль та конкурс, який проходив у Ялті, з ініціативи М. Мозгового за сприяння Міністерства культури і мистецтв, молоді та спорту України. Серед лауреатів були: О. Пономарьов, Н. Могилевська, Е. Баталова, М. Одолська, Ю. Юрченко, Н. Валецька, Н. Чобану (Молдова) [5].

«Таврійські ігри» - «перший міжнародний фестиваль в Україні, фестиваль музики, краси та спорту. «Таврійські Ігри» вплинули на формування музичного світогляду та смаків українців. Для вітчизняного шоу-бізнесу фестиваль став майданчиком, який дав можливість заявити про себе багатьом артистам та став стрімким поштовхом їх популярності». В цьому фестивалі приймали участь всі відомі зірки шоу-бізнесу [4].

«Чорноморські ігри» - «наймасштабніший та найпрестижніший благодійний дитячий фестиваль на території України, який заснований президентом компанії «Таврійські Ігри» Миколою Баграєвим. Фестиваль проводився з 1998 року у розпал курортного сезону в місті Скадовськ Херсонської області, на березі Чорного моря. Найвідомішими випускниками стали: Тіна Кароль, Надя Дорофєєва, Настя Каменських, Іван Дорн, Міка Ньютон, Іван Березовський, MamaRika, Женья Анішко, Юлія Саніна та інші українські виконавці» [7].

Естрадні вокальні конкурси ХХІ століття мали значний вплив на розвиток естрадного вокалу. Ці конкурси відкрили двері для тисяч молодих виконавців, надаючи їм унікальну можливість бути почутими та отримати професійний старт, незалежно від їхнього соціального статусу чи місця проживання. Участь у таких конкурсах часто передбачає інтенсивне навчання, роботу з досвідченими викладачами з вокалу, хореографами та продюсерами. Це значно покращувало виконавські навички, сценічну майстерність та артистизм учасників. Конкурси стали

майданчиком для появи нових музичних тенденцій. Вони впливали на популярність певних пісень, виконавців та стилів виконання, формуючи музичні смаки широкої аудиторії.

Феномен вокальних конкурсів завжди відігравав значну роль у розвитку музичної культури та виявленні нових талантів. В Україні, як і в багатьох інших країнах, фестивалі та конкурси пройшли складний шлях трансформації, перетворившись з камерних подій на локальному рівні в грандіозні телевізійні шоу. Значним кроком в еволюції естрадного вокального мистецтва стали телевізійні конкурси та шоу програми. З переходом на новий рівень, так би мовити, новий формат, телевізійні конкурси та шоу-програми збільшили аудиторію глядачів, яким стало зручно та безкоштовно відвідувати концертні зали прямо з дому, дивлячись телевізор. Особливості фестивалів та конкурсів до телевізійних проєктів створювали обмежену аудиторію, переважно це були тільки відвідувачі концертних залів. Наявність обмежених ресурсів, впливали на якість звуку, освітлення та загальну постановку. Саме головне, що інформацію про переможців та хід конкурсів поширювалася через місцеві газети та радіо.

Розвиток телевізійних технологій, зокрема покращення якості зображення та звуку, дозволив транслювати масштабні події на широку аудиторію. Поява супутникового та кабельного телебачення розширила покриття. Зростання ринку розважального контенту та конкуренція між телеканалами, стимулювали пошук нових, привабливих для глядача форматів. Вокальні конкурси виявилися ідеальним продуктом, для нових талантів.

Після 2000-х років українське телебачення почало активно освоювати формат вокальних шоу. Перший проєкт був «Караоке на майдані», як поштовх для молодих артистів та розважальне шоу. В цьому проєкті приймали участь молоді виконавці, як Тіна Кароль, Віталій Козловський та багато інших. Потім з'явився проєкт «Шанс», який вели Кузьма Скрябін (Андрій Кузьменко) та Наталія Могилевська, він виник як продовження популярної програми «Караоке на Майдані». Цей надзвичайно цікавий проєкт, який став платформою для багатьох сучасних українських артистів.

Початок XXI століття ознаменувався глобальною трансформацією світового ринку шоу-бізнесу, ключову роль у якій відіграло впровадження нових телевізійних форматів, таких як «реаліті-шоу».

Успіх таких світових шоу, як «Голос» (Нідерланди) та «Х-Фактор» (Британський проєкт) спонукав українські телеканали придбати ліцензії та адаптувати формати цих шоу-конкурсів для українського контенту. Потім з'явився проєкт «Голос діти», конкурс для юних талантів. Глядачі все більше шукали розважальний контент, який би поєднував елементи «реаліті-шоу», музики та особистих історій. Телевізійні вокальні конкурси задовольняли цей попит, пропонуючи «історію успіху» та можливість співпереживати учасникам. Також телевізійні проєкти стали ефективним інструментом для швидкого та масового виявлення нових талантів, оминаючи продюсерські центри.

А. Фурдичко, Н. Брояко, В. Юрчук стверджували, що «телевізійні талант-шоу здійснюють значний вплив на формування культурних уподобань та професійних амбіцій молодих людей. Вони створюють медійне поле, де вокал та виконавська майстерність виступають не лише як засіб самовираження, а й як інструмент конкуренції і публічного визнання» [6].

Телевізійні шоу відкрили можливості для талановитих людей з усієї країни, незалежно від їхнього соціального статусу чи місця проживання. Учасники отримували миттєве визнання та аудиторію, що раніше займало роки. Водночас, масова популярність не завжди гарантувала довготривалу кар'єру. Багато переможців та фіналістів, нажалі зникли з поля зору після завершення проєкту. Шоу часто формували тренди, популяризуючи певні жанри або пісні. Телевізійні проєкти завжди були і будуть високобюджетними проєктами, що зумовило активне залучення спонсорів та рекламних звернень. Шоу ставали частиною національного культурного простору і об'єднували родини перед екранами. Успіх на телевізійних шоу міг стати трампліном для міжнародної кар'єри або участі у національному відборі «Євробачення», щоб поїхати та представити країну на міжнародному рівні.

Як приклад естрадна виконавиця Руслана Лижичко, переможниця конкурсу Євробачення у 2004 році, яка своїм виступом з піснею «Wild Dances» («Дикі танці» автор цього хіта став чоловік співачки Олександр Ксенофонов), не тільки принесла Україні першу перемогу на цьому конкурсі, а й відкрила українську музику всьому світу. Її енергетика, етнічні мотиви та новаторський підхід стали еталоном для багатьох. Як згадує через 20 років співачка в своєму інтерв'ю на каналі «1+1» в програмі

«Сніданок з 1+1»: «Україна тоді не мала бюджету на участь, і ми з чоловіком Олександром Ксенофоновим самі фінансували поїздку. Під час підготовки до конкурсу команда зіткнулася з кількома викликами. На репетиції перед півфіналом сцена не витримала українських диких танців і тріснула. У день фіналу я втратила голос через перенапруження. Незважаючи на труднощі, виступ став тріумфальним, і Україна отримала рекордні 280 балів від глядачів, максимальні 12 балів від восьми країн» [8].

Також серед яскравих, на мій погляд представників України, була Верка Сердючка (Андрій Данилко), унікальний артист, який підкорив Європу своїм образом та піснею «Dancing Lasha Tumbai» (автор А. Данилко). Його музика, що поєднує гумор, самоіронію та запальні ритми, стала візитівкою української естради. Успіх на Євробаченні у 2007 році (друге місце) засвідчив його феноменальний талант.

Джамала – (Сусана Джамаладінова) також переможниця Євробачення 2016 року з піснею «1944» (автор цієї пісні сама виконавиця), яка торкнулася історичної трагедії всього кримськотатарського народу.

Alyona Alyona (Альона Савраненко) та Jerry Heil (Яна Шемяєва) - українські співачки, які представляли Україну на Євробаченні у 2024 році з піснею «Teresa & Maria» (автори цієї вокальної композиції - Alyona Alyona, Jerry Heil, А. Чілібі, І. Клименко). Alyona Alyona – реп-виконавиця, яка підкорила слухачів своєю відвертістю, оригінальністю та соціальною спрямованістю текстів. Jerry Heil – молода співачка, відома своїми гумористичними та ліричними піснями, а також вірусними хітами в соціальних мережах. Їхній дует є яскравим прикладом поєднання різних стилів та поколінь.

Наукова новизна роботи полягає що вперше простежується еволюція українського естрадного вокалу в контексті вітчизняних фестивалів до сучасної інтеграції у телевізійні реаліті-шоу, комплексно аналізуючи при цьому вплив цих конкурсів та медіаформатів на формування критеріїв професіоналізму та механізмів появи нових зірок на українській естрадній сцені.

Висновки. Еволюційний перехід вокальних конкурсів в Україні від локальних подій до масштабних телевізійних проєктів є яскравим прикладом динамічного розвитку медіа та культури. Телевізійні шоу значно вплинули на українську музичну індустрію, спростувавши простий доступ до сцени,

прискоривши процес виявлення та просування нових талантів через телебачення.

Початок ХХІ століття став справжнім проривом для молодих естрадних вокалістів. З поширенням телебачення, інтернету та соціальних мереж музичні конкурси перетворилися на потужні платформи для відкриття талантів. Сцена естрадної пісні стала доступнішою для кожного. Еволюція естрадного вокального мистецтва в Україні у ХХІ столітті відображає складний шлях країни до самоідентичності та інтеграції у світовий культурний простір. Відкритість до нового, використання технологій, соціальна відповідальність та, звичайно, безперечний талант українських виконавців - усе це дозволило українській естраді не тільки вистояти, а й розквітнути, здобувши визнання як на батьківщині, так і за її межами.

Еволюція українського естрадного вокалу протягом ХХІ століття є яскравим прикладом глибоких соціокультурних трансформацій, де вокальні конкурси та медіаформати відіграли ключову, часто визначальну роль. Цей шлях розвитку характеризувався низкою етапів, кожен з яких привносив якісно нові зміни та соціальну роль вокального мистецтва в Україні. Початок ХХІ століття, який формувався на зламі епох після здобуття Україною незалежності, ознаменувався діяльністю національних конкурсів, таких як «Червона Рута», «Пісенний Вернісаж», «Таврійські ігри» та інші. Ці фестивалі стали не просто майданчиками для демонстрації талантів, а і становленням українського естрадного вокалу. Вони сприяли формуванню національної пісенної школи, відкриттю нових імен та затвердженню україномовного контенту в музичному просторі. Саме ці конкурси заклали основи для подальшого розвитку шоу-бізнесу, формуючи перші професійні критерії естрадного співу в умовах нового часу. Вони були першою сходинкою до професіоналізації та інтеграції в масову культуру. З розвитком глобалізаційних процесів та стрімким поширенням медіаіндустрії, на арену вийшли нові, глобальні формати, що кардинально змінили формат естрадного вокалу. Участь України в Пісенному конкурсі «Євробачення» стала потужним поштовхом у світовий музичний простір, підвищила професійні стандарти та відкрила нові можливості для міжнародної сходинки української культури. Аналог в Україні ліцензійних «реаліті-шоу», як «Голос країни», «Голос діти» та «Х-Фактор», змінила механізми появи нових зірок. Ці проєкти

спростили доступ до великої сцени, створивши сходинки для тисячі вокалістів. Вони не лише трансливали нові виконавські вимоги (від універсальної вокальної техніки до вміння працювати з камерою та аудиторією), а й активно формували музичні смаки населення, перетворюючи естрадний вокал у масовий телевізійний контент.

Література

1. Дружинець М. Пісенний конкурс Євробачення та вокальні телевізійні талант-шоу як фактор європеїзації та євроінтеграції української культури. *Мистецтвознавчі зап.* 2019. Т. 35. С. 280–287.
2. Овсяннікова Н. Основні тенденції розвитку вокальних фестивалів-конкурсів у сучасній Україні. *Мистецтвознавчі зап.* 2018. Вип. 33. С. 435–441.
3. Подунай Я. Продюсерські агенції та музичні фестивалі як чинники стильового оновлення української естрадної пісні 1990-х років» URL: <https://journals.urau.ua/mz/article/view/293940> (дата звернення: 30.05.2025).
4. Таврійські ігри. URL: <https://www.tavriagames.com/tavrijski-igri.html> (дата звернення: 05.05.2025).
5. Фестиваль «Море друзів». URL: <https://esu.com.ua/article-69272> (дата звернення: 05.05.2025).
6. Фурдичко А.О., Брояко Н.Б., Юрчук В.В. Талант-шоу «Голос країни» в українській поп-музиці» URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/769> (дата звернення: 20.04.2025).
7. Чорноморські ігри. URL: <https://www.tavriagames.com/chornomorski-igri.html> (дата звернення: 06.05.2025).
8. 20 років з перемоги України на Євробаченні-2004: ексклюзивні спогади Руслани Лижичко URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B6K4mAQ0R2s> (дата звернення: 05.05.2025).
9. 7 музичних каналів України. URL: <https://www.ivetta.ua/7-muzichnih-kanaliv-ukrayini/> (дата звернення: 05.05.2025).

References

1. Druzhynets, M. (2019). The Eurovision Song Contest and Vocal Television Talent Shows as a Factor in the Europeanisation and European Integration of Ukrainian Culture. *Art Studies*, 35, 280–287 [in Ukrainian].
2. Ovsyannikova, N. (2018). Main Trends in the Development of Vocal Festivals and Competitions in Modern Ukraine. *Art Studies*, 33, 435–441 [in Ukrainian].
3. Podunai, Y. (2023). Production Agencies and Music Festivals as Factors in the Stylistic Renewal of Ukrainian Pop Songs in the 1990s. *Art Notes*, 44, 149–154. Retrieved from <https://journals.urau.ua/mz/article/view/293940> [in Ukrainian].
4. Tavriia Games. (n.d.). URL: <https://www.tavriagames.com/tavrijski-igri.html> [in Ukrainian].
5. Sea of Friends Festival. (n.d.). URL: <https://esu.com.ua/article-69272> [in Ukrainian].
6. Furdychko, A. O., Broiako, N. B., & Yurchuk, V. V. (2024). Talent Show 'The Voice of the Country' in Ukrainian Pop Music. *Ukrainian Culture: Past, Present, and Paths of Development (Cultural Studies)*, 48, 188–194. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.769>. Retrieved from <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/769> [in Ukrainian].
7. Black Sea Games. (n.d.). Retrieved from <https://www.tavriagames.com/chornomorski-igri.html> [in Ukrainian].
8. 20 Years since Ukraine's Victory at Eurovision 2004: Exclusive Memories of Ruslana Lyzhychko. (2024). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=B6K4mAQ0R2s> [in Ukrainian].
9. Seven Music Channels of Ukraine. (March 26, 2020). *Ivetta*. Retrieved from <https://www.ivetta.ua/7-muzichnih-kanaliv-ukrayini/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 19.06.2025

УДК 377.018.54:78]:780.616.432.071.1](477.41
1)(045)
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339036

Цитування:

Зубай Ю. М. Композиторська творчість для дітей сучасних педагогів-піаністів Києва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 396–403.

Zubay Yu. (2025). Composer Creativity for Children by Contemporary Pianist-Teachers of Kyiv. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 396–403 [in Ukrainian].

Зубай Юрій Миколайович,
доктор філософії з культурології
викладач загального фортепіано
Київської муніципальної академії музики
ім. Р. Глієра
<https://orcid.org/0000-0003-1475-8368>
yurii_sikorskyi_kpa-8807-2024@ukr.net

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ДЛЯ ДІТЕЙ СУЧАСНИХ ПЕДАГОГІВ-ПІАНІСТІВ КИЄВА

Мета статті: окреслити жанрово-стильові та образно-інтонаційні аспекти композиторського доробку сучасних педагогів-піаністів Києва у сфері дитячої музики як важливої компоненти розвитку української фортепіанної музики. У статті застосовано комплекс **методів**, зокрема: історико-культурний аналіз – для виявлення традицій київської фортепіанної школи та простеження її впливу на композиторську діяльність сучасних педагогів-піаністів; порівняльно-аналітичний метод – з метою зіставлення творчих підходів окремих митців і виявлення спільних та індивідуальних рис у їхній музиці для дітей; структурно-функціональний аналіз – для класифікації педагогів за регіональною ознакою та визначення ролі композиторської діяльності в їхній професійній діяльності; художньо-образний аналіз – для розкриття змістової та емоційної наповненості проаналізованих фортепіанних творів. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в статті вперше проаналізовано композиторську творчість для дітей сучасних педагогів-піаністів м. Київ як провідну компоненту в розвитку української дитячої фортепіанної музики. Структуровано за регіональним принципом українських педагогів-піаністів, для яких композиторська творчість посідає важливе місце в їхній творчій діяльності. **Висновки.** У ході дослідження виявлено, що композиторська творчість викладачів-піаністів на сучасному етапі розвитку української музики є основою фортепіанного репертуару для дітей. Зацікавленість митців у створенні дитячих фортепіанних творів представлена в багатьох регіонах України, однак найяскравішим осередком є Київ, де працюють піаністи-композитори різних поколінь і жанрових пріоритетів творчості. Їх об'єднує те, що вони всі є вихованцями київської фортепіанної школи, які вміло поєднують композиторське обдарування з розумінням потреб сучасної піаністичної педагогіки.

Ключові слова: київська фортепіанна школа, дитячий репертуар, музична педагогіка, українська фортепіанна музика, музичні осередки України, фортепіанна освіта, сучасна українська композиторська творчість.

Zubay Yuriy, PhD of Cultural Studies, Teacher of General Piano, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
Composer Creativity for Children by Contemporary Pianist-Teachers of Kyiv

The purpose of the article is to outline the genre-style and figurative-intonational aspects of the composer's work for children by contemporary pianist-educators of Kyiv, highlighting it as a key component in the development of Ukrainian piano music. **Research methodology.** The article employs a set of integrated methods, including: the historical and cultural analysis method – to identify the traditions of the Kyiv piano school and trace its influence on the compositional activities of contemporary pianist-educators; the comparative-analytical method – to compare the creative approaches of individual artists and to determine both shared and distinctive features in their children's music; the structural-functional analysis method – to classify educators by regional affiliation and determine the role of their compositional work in their professional activity; the artistic-imaginative analysis method – to reveal the semantic and emotional depth of the analysed piano works. **Scientific novelty** of the research lies in the fact that, for the first time, the article examines the composer's work for children by contemporary pianist-educators of Kyiv as a leading component in the evolution of Ukrainian children's piano music. The study also provides a regional classification of Ukrainian pianist-educators for whom composition plays a significant role in their artistic activity. **Conclusions.** The study reveals that, at the current stage of Ukrainian music development, the compositional activity of pianist-educators forms the foundation of the piano repertoire for children. The interest of musicians of this creative direction in composition is represented across various regional centres, yet the most vibrant and influential remains the Kyiv hub – represented by pianist-composers of different generations and stylistic priorities. What unites them is their common origin from the Kyiv piano school, and their ability to synthesise compositional talent with a deep understanding of the needs of modern piano pedagogy.

Keywords: Kyiv piano school, children's repertoire, music pedagogy, Ukrainian piano music, musical centres of Ukraine, piano education, contemporary Ukrainian composer creativity.

Актуальність теми дослідження. Фортепіанна творчість українських композиторів для дітей пройшла значний шлях становлення та розвитку, що охоплює переважно ХХ–ХХІ століття. Для більшості провідних українських композиторів вказаний напрям творчості не став основним, однак їхні доробки в цій галузі відіграли важливу роль як етапні віхи розвитку національної фортепіанної музики для дітей. У цьому контексті доречно згадати «Дитячий альбом» В. Косенка, фортепіанні твори для дітей М. Скорика, М. Дремлюги, Л. Ревуцького. На сучасному етапі розвитку української фортепіанної музики її «дитячий сектор» досі залишається поза головною увагою найзнаковіших сучасних композиторів, однак у ХХІ столітті спостерігається тенденція до поповнення цього жанру композиторською творчістю піаністів-педагогів як у великих музично-культурних центрах, так і в регіонах України.

Географія сучасних українських композиторів, головна діяльність яких пов'язана з фортепіанною педагогікою (переважно дитячою), вражає своєю широтою. До представників такого типу універсальної творчої особистості належать: Жанна Колодуб, Неоніла Лагодюк, Лариса Іваненко, Максим Канке, Юрій Водик, Роман Рєпка, Юрій Зубай (м. Київ); Євгенія Марчук, Сергій Нікітін (м. Черкаси); Руслана Лісова, Лариса Забара, Олена Лущик (м. Чернігів); Лариса Дьяконенко (м. Ніжин); Віталій Логін (с. Чудей, Чернівецька обл.); Оксана Білаченко (с. Іванків, Київська обл.); Лариса Волошина (м. Запоріжжя); Ірина Степанова-Боровська (м. Миколаїв); Євгенія Дзюба (с. Врадіївка, Миколаївська обл.); Оксана Бордюгова (м. Покровськ, Донецька обл.); Лариса Іванюшина (с. Широке, Дніпропетровська обл.); Олег Науменко (м. Могилів-Подільський, Вінниця); Павло Захаров (м. Одеса); Тетяна Афанасенко (м. Дніпро); Мирослав Екман (м. Мукачєво, Закарпатська обл.).

На думку О. Коменди [4], «універсальна творча особистість» поєднує три та більше видів музичної діяльності. У більшості з перелічених митців, окрім педагогічної та композиторської діяльності, у структурній моделі універсальної творчої особистості часто фігурує виконавська, концертмейстерська, наукова та методична види діяльності.

Діяльність вищезазначених митців, як «дитячих» піаністів-композиторів, безумовно,

потребує наукового дослідження за межами формату наукової статті. Саме тому в пропонованій публікації буде здійснено спробу ввести до наукового обігу творчість представників київського регіону.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українська фортепіанна музика для дітей стала об'єктом наукового аналізу в низці ґрунтовних праць, серед яких дослідження: Г. Медведик [5], присвячене творчому доробку Анатолія Коломійця; К. Шамаєвої – щодо «24 дитячі п'єси» В. Косенка [14]; І. Новосядлої [8], де творчість сучасних українських композиторів для дітей розглянуто в контексті репертуару для підготовки майбутніх музикантів-педагогів у закладах вищої освіти; а також низки інших авторів, які зробили вагомий внесок у вивчення цієї теми.

Творчість українських піаністів-композиторів для дітей у регіональному контексті окреслено, зокрема: у праці К. Бурман [1], що присвячена М. Екману; у публікаціях І. Гринчук – про фортепіанну творчість композиторів Тернопільщини, на прикладі укладених авторкою фортепіанних збірок [2]; у доробку І. Цепух – про творчість Лариси Дьяконенко [13], де вчена слушно зауважує, що безпосередні детермінанти композиторської діяльності доцільно розглядати в регіональному контексті, оскільки вивчення конкретного осередку дає змогу простежити приналежність до композиторської школи певного регіону держави та окреслити спільні духовно-культурні риси митців [13, 109].

Мета дослідження полягає в системному осмисленні жанрово-стильових та образно-інтонаційних особливостей композиторського доробку для дітей сучасних педагогів-піаністів Києва як визначального чинника у формуванні художньо-педагогічної парадигми української дитячої фортепіанної музики, що репрезентує синтез виконавської, методичної та творчої складових у контексті національної музичної освіти.

Завдання:

1. Визначити роль композиторської діяльності сучасних викладачів-піаністів м. Київ у формуванні дитячого фортепіанного репертуару в Україні.

2. Здійснити огляд регіональних осередків піаністів-композиторів, зосередивши особливу увагу на київському, як найпотужнішому в цьому напрямі.

3. Схарактеризувати жанрові, стилістичні та педагогічні орієнтири композиторської

творчості представників київської фортепіанної школи.

4. Виявити особливості поєднання виконавської, педагогічної та композиторської складових у творчості сучасних київських піаністів-композиторів, що спрямована на дитячу аудиторію.

Виклад основного матеріалу. Упродовж ХХ–ХХІ століття київська фортепіанна школа сформувала власні традиції у сфері виконавства, педагогіки, методичних засад і перебувала в нерозривній співпраці з київською композиторською школою. Ця взаємодія розвивалася впродовж декількох поколінь митців, про що свідчать численні першовиконання нових композиторських доробків композиторів м. Київ, здійснені піаністами – представниками цієї фортепіанної школи. Аналізуючи еволюцію київських композиторів-піаністів, можна виокремити декілька хронологічних генерацій: від старших представників, чия творча діяльність припала переважно на середину та другу половину ХХ століття, до молодшого покоління, творчість якого активно розвивається останніми десятиліттями та визначає сучасні тенденції у фортепіанній музиці для дітей.

До яскравих представників композиторів Києва ХХ століття, які поєднували фортепіанне виконавство або педагогіку з композиторською творчістю, належать Володимир Пухальський, Григорій Беклемішев, Микола Тутковський (у першій половині ХХ століття), Микола Сільванський, Ісаак Беркович, Віталій Сечкін (у другій половині ХХ століття), Ігор Гусев, Михайло Степаненко (хоча хронологічно останні десятиліття їх життя і припали також на початок ХХІ століття, але творчий доробок було створено в ХХ столітті). Серед сучасних представників варто загадати Олега Безбородько, Євгена Геплюка, Ольгу Касаткіну, Олександра Лисоконя, В'ячеслава Полянського.

На сучасному етапі розвитку фортепіанної музичної культури м. Київ спостерігається значне превалювання творчості піаністів-композиторів у галузі дитячої фортепіанної музики. Серед митців, чия композиторська активність припала переважно на ХХ століття, вирізняється композиторка Жанна Колодуб, яка зробила вагомий внесок у розвиток української музики для дітей [7]. До наступної категорії піаністів-композиторів Києва, чия творчість спрямована на дитяче виконавство, належать Неоніла Лагодюк, Лариса Іваненко, перші творчі напрацювання яких припали на ХХ століття, але основний творчий спадок

належить до періоду ХХІ століття. До наступної генерації належать Юрій Водик та Максим Канке, чия композиторська творчість зосереджена на музиці для дітей і сформувалася протягом останнього десятиліття. Особливості їх композиторського становлення, жанрово-стильові орієнтири та значення діяльності в розвитку української фортепіанної музики для дітей розглянемо в наступному детальному огляді творчого доробку вищезгаданих митців.

Найбільш глибокий музикознавчий аналіз, не лише серед сучасних піаністів-композиторів Києва, але загалом серед нині існуючих композиторів, чия творчість спрямована на дитяче виконавство, отримав творчий доробок Жанны Колодуб. У працях К. Музички та З. Гнатів зазначено, що композиторка зробила значний внесок у розвиток української музики для дітей та юнацтва [7]. Її творчість стала яскравим прикладом синтезу педагогічних принципів із композиторською майстерністю. Сама композиторка, підкреслюючи дитиноцентричну спрямованість своєї творчості, зазначає: «Усе, що я роблю, так чи інакше пов'язане з музичним і, природно, естетичним вихованням молоді... Зрозуміло, що мій багаторічний досвід призвів до певних висновків і виявлення серйозних проблем, а саме: виконується дуже мало творів українських авторів, а також мало музики пишуть для дітей українські композитори» [3, 186].

Пріоритетними жанрами в руслі дитячої фортепіанної музики у творчості Ж. Колодуб стали цикли сюїт. Найбільшу популярність, як складова педагогічного репертуару, здобув цикл «Снігова королева» (1978). Також показовими є цикли п'єс «Весняні враження» (1967), «Звіринець» (1967), «Обробки пісень народів світу для дітей» (2 зошити, 1978, 1985), та цикл із п'яти поліфонічних п'єс (1979). Музика для дітей у творчості Ж. Колодуб представлена й у вокальну жанрі (збірка «Музична абетка», 1991), а також у музиці до мультфільмів («Каченя Тім», 1970; «Веселе курча», 1973).

Неоніла Лагодюк – композиторка, яка пише музику як у джазовому, естрадному, так і в класичному стилях. Починаючи з 1997 року, вона зареєструвала авторські права на понад 500 фортепіанних композицій у згаданих жанрах, 20 композицій для саксофона з оркестром, концерти для труби і саксофона, рапсодію для двох роялів та дві збірки пісень. Композиторка також випустила два сольних компакт-диски зі своїми творами [6, 145].

У своєму інтерв'ю музикантка зауважує, що звернення до джазової фортепіанної музики як компоненти навчального репертуару було не випадковим. У 17-річному віці Н. Лагодюк почала викладати фортепіано на естрадно-джазовому відділі Вечірньої школи ім. К. Стеценка в м. Київ для підлітків і дорослих (єдина на той час школи в Україні з естрадно-джазовим відділом). Репертуару джазового спрямування для початківців не існувало, а доступні твори були складними і їх було обмаль, адже цей музичний напрям у часи СРСР не був поширеним [11].

Фортепіанну творчість для дітей і дорослих-початківців представляють її збірки: «Школа джазового виконавства» (2002, для 3–7 класів музичних шкіл, 2018 – англomовна версія, 2020 – скорочена версія), «Джазові етюди з імпровізацією» (2005), «Джазові та естрадні мініатюри» (2007), «Веселий джаз» (2009, для початківців, 18 творів на дватри рядки, у порядку підвищення складності) «Джазові фортепіанні ансамблі» (2010), «Джазові хвилинки» (2012), «Школа гри на слух» (2014), Диліжанс (2015), «Маленький джазмен» (2016, збірка спрямована на вироблення навички правильного розуміння джазових акцентів, джазової аплікатури, що відрізняється від класичної), «Швидкі клавіші» (2017), «Фортепіанна лірика» (2021).

Підручник «Школа джазового виконавства для фортепіано» складається з трьох розділів (ознайомлення з клавіатурою та вільне володіння нею; технічні особливості виконання; ритмічні та виконавські особливості різних стилів) та п'єс. Кожен розділ містить декілька вправ та етюдів для закріплення матеріалу, пояснення та рекомендації до їх виконання. Варто зазначити, що підручник повністю побудований на авторському музичному матеріалі за новою прогресивною методикою викладання. У ньому розкрито принципи швидкого опанування навичками гри в різних джазових стилях [10, 110].

Збірка Н. Лагодюк «Швидкі клавіші» є результатом авторської педагогічної методики композиторки, яка пройшла 18 років апробації на учнях її класу. Основу методу становить асоціативно-образна методика засвоєння клавіатури. Особливістю першого етапу постає досконале оволодіння всією клавіатурою (донотний період), що дає змогу надалі під час гри з нот не зосереджувати погляд на клавішах, а одразу відтворювати ноти. Перші сім справ – прийом *non legato* («Відлуння», «Сліпий метод», «Пошуки», «Естафета»,

«Косоокість», «Циркуль», «Крапельки»), наступні – *legato*.

У збірці представлено вправи на гами, наприклад: «Болеро», що спрямована на різноманітні ритмічні фігури за однакової аплікатури; «Гама-квартоль» – одна нота четвертна, потім чотири шістнадцяті; «Гама-октава» – підміна п'ятого пальця на перший на кожній тоніці; «Гама у свінгові» – гама з ритмом свінгу. Композиторка радить починати вивчення вправ з тональностей до мажор і до мінор (паралельно), далі переходити на фа мажор, фа мінор, а згодом – соль мажор, соль мінор.

Цікавою є вправа «Рулада», що ґрунтується на оспівуванні ступенів гами та розвиває маневреність першого пальця, що є необхідною для підкладань. Вправа «Запаморочення» – це видозмінені короткі арпеджіо від кожної ноти. Вправа «Павучки» має п'ять варіантів і спрямована на розвиток гри арпеджіо та акордів. Вправа «Дикція пальців» розвиває правильний дотик до клавіатури при мілкій техніці, «Притоптування» – навички зв'язування двох нот двома сусідніми пальцями.

Творчість Лариси Іваненко становить вагомий внесок у сучасний український дитячий репертуар. Сама композиторка, будучи викладачем дитячої музичної школи (ДМШ), глибоко відчуває психологічні особливості та технічні можливості юних виконавців. Її твори, написані на високому фаховому рівні, прокладають шлях через сучасну музичну мову до слухачів. Характерним для композиторки є стильове різноманіття музики – від обробки народної музики до сучасних джазових композицій.

Для фортепіанної творчості Л. Іваненко характерною є яскраво виражена програмність. Для збірки «Світле піано» (2021), музика якої має переважно імпресіоністичний колорит, домінантними є образи природи (твори «Перші квіти», «Про що шепотіли листочки», «Вітер», «Золото розкішних кленів», «Блакитні тіні біля води», «Дощ спогадів», «Куди полетіли сумні птахи», «Колискова у травах», «Срібний іній на яскравих ялинках», «Ріка причарувала мій погляд», «Айстри холодним ранком», «Літній полудень на пагорбі»).

Своєрідним доповненням і продовженням до згаданої вище збірки є збірка з подібною назвою – «Яскраве піано», написана у 2022 році. Це своєрідний цикл із 12 джазових творів, розрахований на учнів середніх і старших класів ДМШ. Кожен твір збірки представляє певний джазовий напрям. Так, у формі регтайму написано твір «Смішні штани

у смужечку», у стилі бугі-вугі – «Дівча з льодяником», свінгу – «Про що подумав мій кіт Люсьєн», блюзового етюд – «Ще швидше», блюзу – «Блюз в До», джаз-вальсу – аранжування інвенції сі мінор Й. С. Баха. А твір «Вальс з мітлою» став своєрідним продовження історії «Бабуся Ягуся», фортепіанної п'єси Л. Іваненко, що отримала значну популярність як педагогічний репертуар середніх класів ДМШ і входить до збірки «Фортепіанні мініатюри» (2014).

Одна з останніх збірок Л. Іваненко – «Сяйво зоряних мостів» (2024) – містить фортепіанні мініатюри середнього та вище середнього рівнів складності. Її особливістю є те, що збірка створена під враженням творчої атмосфери конкурсів-фестивалів «Зоряні мости». Кожен твір є окремою музичною історією, яка передає неповторну атмосферу міст і подій, де відбувалися конкурси та сходилися талант і натхнення. Провідною тематикою збірки є мотив подорожей, що відображено у творах «Маленька шоколадка з Цюріху», «Квітка пустелі», «Чарівний промінчик з Черемошу», «Святковий день у Китені», «Східний експрес».

Творчою композиторською та методико-педагогічною лабораторією Л. Іваненко можна вважати збірку «Піноккіо» (2024). Цикл було написано у формі фортепіанної казки за мотивами твору «Пригоди Піноккіо». Він складається з 15 п'єс, кожна з яких має три варіанти нотного текстового оформлення, що відрізняються за ступенем складності. Єдності художнього задуму сприяє авторський епіграф, який пояснює, що саме відбувається з головним героєм казки в той чи інший момент. Окремо варто згадати про збірки Л. Іваненко «Карусельки» (розраховану на учнів молодших класів ДМШ), «Веселі нотки» (2023, для початкового періоду навчання гри на фортепіано), «Імпровізуємо блюз», «Музична скринька» (2009).

Різноплановий підхід до написання фортепіанних композицій для дітей у творчості Л. Іваненко виявився також у жанровому плані. Окрім п'єс, що входять до вищезазначених збірок (хоча і незначною мірою), у творчому доробку композиторки є твори великої форми, які адаптовані під можливості потенційних виконавців (учнів ДМШ) – чотири сонати, два рондо, декілька варіаційних циклів.

Більшою мірою ці жанри представлені у творчості Максима Канке. Його композиторська творчість розпочалася лише у 2018 році, поштовхом до якої став конкурс ансамблів «Традиції і сучасність», де

обов'язковою умовою була обробка української народної пісні.

Особливість фортепіанної творчості для дітей М. Канке полягає в тому, що інтонаційно-мелодичною основою його творів переважно є цитати вже відомих музичних зразків. Водночас композитор вдало адаптує відомі музичні композиції під можливості юних виконавців у різноманітних інструментальних складах (зокрема в його творчості є чимало творів для квартету піаністів).

Першою опублікованою збіркою М. Канке став цикл фортепіанних ансамблів «Українські барви. Випуск 1» (2019). Збірка містить 11 п'єс на теми українських народних пісень («Нащо мені чорні брови», «Ой ти дубе», «Гуде вітер вельми в полі», «Ой ходила дівчина бережком», та інші). Переважно п'єси створювалися на основі вже наявних обробок інших композиторів. Деякі було взято зі збірки «100 українських народних пісень і танців для баяна» Миколи Різоля, а ансамбль «Ліричне поपुरі» створено на основі п'єс Геннадія Без'язичного зі збірки «Популярні українські пісні», що було видано нотним видавництвом «Мелосвіт» у 2007 році, «Українські барви» – «Українські народні пісні в легкому викладі на фортепіано», яку упорядкував та обробив Натан Шульман, «Бог ся Рождає» і «Щедрик» – зі збірки сучасного київського композитора та піаніста Андрія Бондаренка.

«Українські барви. Випуск 2» (2019) за своєю тематикою продовжує аналогічний попередній збірник композитора, але суттєво відрізняється за рівнем складності. Так, перша збірка розрахована на учнів третього-четвертого року навчання і старших, а друга – на учнів останніх років навчання мистецьких шкіл та училищ. До неї увійшли такі обробки добре відомих українських пісень, як: «Десь тут була подоляночка», «Несе Галя воду», «Іхав козак на війноньку» тощо, загалом до збірки входять 12 фортепіанних ансамблів.

Популярність перших двох збірок серед викладачів-піаністів згодом надихнула М. Канке на видання третьої збірки цієї серії. У збірку «Українські барви. Випуск 3» (2022) увійшло 19 ансамблів. Особливістю цієї збірки, на відміну від попередніх, є те, що вона розрахована на учнів молодшого віку, тому автор переважно вводить у збірку український фольклор із дитячою тематикою («Я коза ярая», «Галя по садочку ходила», «Дибидиби», «Котику сіренький», «Два півники», «Іди, іди, дощику» тощо).

Фортепіанну ансамблеву творчість композитора представляють також окремі

обробки хоральних прелюдій Й. С. Баха та обробки творів українських композиторів (молитви за Україну М. Лисенка, «Що то за предиво» В. Барвінського, «Місяцю ясний» С. Гулака-Артемовського, «Прелюд пам'яті Шевченка» Я. Степового, «Коли заснули сині гори» А. Кос-Анатольського).

Сольна фортепіанна музика для дітей у творчості М. Канке найвиразніше виявлена в жанрі варіацій, більшість із яких написано на українські народні теми («Ой чути, чути, стріли гармати», «Лугом іду коня веду», «І шумить і гуде», «Сонце низенько, вечір близенько», «Ой за гаєм, гаєм», «Із сиром пироги»). Уміння композитора вміло синтезувати різноманітні українські народні теми в межах одного твору вдало втілювалося в «Концертино» для фортепіано, де кожна партія концертно-сонатної форми представляє цитату певної української народної пісні.

Також відносно нещодавно на шлях створення української дитячої фортепіанної музики став київський композитор, педагог і піаніст Юрій Водик. Його авторська школа гри на фортепіано «Mad Art of Piano: ELEMENTARY» вийшла друком у 2023 році, але вже здобула чималу популярність. Робота над збіркою тривала три з половиною роки. За рівнем складності вона розрахована на перші три-чотири роки навчання. Хронологічно збірка стала третьою авторська фортепіанна школа гри на фортепіано, першою була «Школа гри на фортепіано» Ісаака Берковича (1960), другою – Олександра Яковчука (2019).

В окремих творах автор виділяє червоним кольором певний фактурний пласт (здебільшого один голос), який за потреби можна опустити для полегшення виконання. Побудова збірки ґрунтується на принципі поступового ускладнення матеріалу. Теоретичні положення викладено доступно для учнів мовою, правила поєднані з практичними творами, надано покрокове, чітке і зрозуміле пояснення музичного матеріалу. Приваблює сучасне оформлення, використання різноманітних епох, стилів і жанрів [16]. Основою нотного матеріалу є пісні – українські, європейські (зокрема французькі, іспанські) та американські. У збірці Ю. Водик використовував твори інших композиторів (етюди Г. Беренса, К. Черні, п'єси Ж. Рамо, Й. Гайдна, Р. Шумана, Ф. Шопена та інших, зокрема й українських композиторів – В. Косенка, Ж. Колодуб), а також обробки І. Берковича. Автор наголошує, що збірка не є самовчителем, а розрахована на учня та педагога. Твори великої форми представлені зразками західноєвропейських

композиторів та авторськими варіаціями Ю. Водика «Розпрягайте хлопці коней». Варто зазначити, що в планах композитора – створення авторських посібників для інших рівнів навчання юного піаніста. Цьогоріч вийшло видання збірки «Скринька іграшкових сонатин» для фортепіано, що містить 20 сонатин, які за рівнем складності розраховані на перші роки навчання гри на фортепіано (аналог елементарного підрівня початкової мистецької освіти). Цей цикл став етапним у творчості самого автора, адже він позначає згаданий цикл як свій перший опус. Збірку, окрім нотного тексту, доповнює аналіз кожного окремого сонатного циклу та загальним історичним екскурсом у розвиток жанру фортепіанної сонатини. Усі твори циклу мають програмні назви, що відображають тематику світу дитинства, зокрема її «іграшкову» складову («Ведмедики-Пухнастики», «Загублена іграшка», «Зайчик», «Поні-гойдалка») [15].

У пропонованій статті представлено фортепіанну композиторську творчість педагогів-піаністів для дітей – найяскравіших представників сучасного етапу розвитку київської фортепіанної школи. Водночас варто зауважити, що окремі зразки цього жанру наявні й у творчості й інших педагогів-піаністів Києва, серед яких Роман Репка, Костянтин Давидовський, Ольга Касаткіна, Юрій Зубай та інші.

Творчий шлях сучасних педагогів-піаністів м. Київ наочно демонструє, що в ХХІ столітті київська фортепіанна школа розвивається більш уособлено в порівнянні з попередніми періодами її розвитку. Важливо зазначити, що київська фортепіанна школа розвивається не лише у внутрішньому контексті, а й у межах глобальних освітніх тенденцій. Дослідниці О. Слободиська та Л. Василевська-Скупа зазначають, що соціокультурний аспект мистецької освіти відіграє визначальну роль у формуванні творчих особистостей [12]. Саме інтеграція культурних цінностей, педагогічних традицій та відкритості до інновацій визначає професійну діяльність більшості композиторів-піаністів міста Києва, розглянутих у цьому дослідженні. Здобувши освіту в провідних музичних закладах столиці, вони продовжують активну педагогічну й творчу діяльність, сприяючи збагаченню національного фортепіанного репертуару для дітей. У таблиці 1 подано перелік музичних інституцій, у яких ці митці здобували фахову освіту та здійснюють професійну реалізацію.

Таблиця 1

Освітня та професійна приналежність композиторів-піаністів Києва

Композитор-піаніст	Заклад освіти, у якому композитор-піаніст веде свою педагогічну діяльність	Заклад освіти, у якому композитор-піаніст здобував освіту
Жанна Колодуб	Національна музична академія	Київське музичне училище (1949), Київська консерваторія (1954)
Неоніла Лагодюк	Київська вечірня музична школа № 1 ім. К. Стеценка	Київська середня спеціальна музична школа, Київський інститут культури (1997)
Лариса Іваненко	Дитяча музична школа № 35 м. Київ	Київське музичне училище, Київська консерваторія
Максим Канке	Дитяча музична школа № 14 м. Київ	Київська консерваторія
Юрій Водик	Київська дитяча школа мистецтв № 8, Київський державний музичний ліцей	Київська середня спеціальна музична школа, Національна музична академія

Джерело: розробка автора.

Як видно з таблиці, усі розглянуті композитори-піаністи здобули освіту в музичних закладах Києва та продовжують свою педагогічну діяльність у освітніх установах цього регіону, що свідчить про спадкоємність традицій київської фортепіанної школи та формування єдиного педагогічно-творчого середовища. Це дає підстави говорити про становлення нової генерації київських композиторів-піаністів, чия діяльність безпосередньо спрямована на розвиток дитячого фортепіанного репертуару та вдосконалення методичних засад навчання юних піаністів.

Висновки. На сучасному етапі розвитку української фортепіанної музики київський регіон є одним із найактивніших осередків створення музики для дітей, відносно інших регіональних осередків. Композиторська діяльність представників київської фортепіанної школи відіграє важливу роль у формуванні національного музичного репертуару для юних виконавців. Творчість таких композиторів, як Ж. Колодуб, Н. Лагодюк, Л. Іваненко, М. Канке, Ю. Водик характеризується не лише створенням нових дитячих фортепіанних творів, а й формуванням методичних орієнтирів для педагогічної роботи.

Важливою тенденцією є поєднання у творчому доробку цих композиторів різних музичних стилів і широкої панорами музичних жанрів у фортепіанній музиці для дітей. Наприклад, Н. Лагодюк, використовує елементи джазу та естради, а Л. Іваненко – фольклорний, імпресіоністичний та джазовий напрями. Жанрова палітра композиторської творчості згаданих музикантів представлена як і циклами п'єс-мініатюр (Л. Іваненко, Ж. Колодуб), так і творами великих циклічних форм («Сонатини» Ю. Водика, варіаційні цикли М. Канке).

Перспективи подальших досліджень охоплюють вивчення методико-виконавських засад фортепіанних творів піаністів-композиторів, розглянутих у публікації. Іншим напрямом розширення тематики цієї статті вбачаємо дослідження творчого доробку піаністів-композиторів для дітей у контексті інших регіональних музичних осередків України.

Література

- Бурман К. І. Творча постать Мирослава Екмана у контексті розвитку сучасної музичної культури Закарпаття. *Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи*. Том XVIII: Методологічні інновації в дослідженнях і викладанні: від теорії до практики. 2025. С. 15-18. URL: https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/73230/1/Розвиток%20сучасної%20освіти%20і%20науки_18_2025.pdf#page=15 (дата звернення: 05.05.2025).
- Гринчук І. Український фортепіанний виконавський і навчальний репертуар: регіональний аспект. *Молодь і ринок*. 2023. № 11 (219). С. 100-105. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.296997>.
- Колодуб Ж. Ю. Автобіографічні нотатки про діяльність та деякі проблеми музично-естетичного виховання дітей. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2014. № 6. С. 186.
- Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
- Медведик Г. К. Фольклорні мотиви у фортепіанній творчості для дітей Анатолія Коломійця. *Молодь і ринок*. 2023. № 5 (213). С. 108-112. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.282822>.
- Мельник М. Гендерний аспект соціокультурного аналізу музичного життя. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Гендерні дослідження»*. 2015. Вип. 1. С. 142–149.

7. Музичка К., Гнатів З. Актуальність досліджень творчої спадщини сучасних українських композиторів: Жанна Колодуб та Юдіф Рожавська. *Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення* : матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф. / ред.-упоряд.: З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. С. 66-72.

8. Новосядла І. С. Використання творів сучасних українських композиторів для дітей і юнацтва у фортепіанній підготовці майбутніх музикантів-педагогів. *Молодь і ринок*. 2020. № 5 (184). С. 99-105. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2020.223080>.

9. Особистий сайт Неоніли Лагодюк. URL: <https://lagodyuk.com.ua> (дата звернення: 08.05.2025).

10. Павленко О. М., Нікуленко А. П. Естрадно-джазове фортепіано у закладах початкової мистецької освіти: проблеми та перспективи. *Проблеми мистецької освіти та виконавства*. 2023. № 13. С. 107-112. URL: http://lib.ndu.edu.ua:8080/dspace/bitstream/123456789/3071/1/Пробл_мист_осв_та_викон.docx.pdf#page=108 (дата звернення: 07.05.2025).

11. Передача «Хрещатик 26» з Неонілою Лагодюк. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ypd0YCZRbFk> (дата звернення: 05.05.2025).

12. Слободиська О. А., Василевська-Скупа Л. П. Соціокультурний аспект мистецької освіти за кордоном. Редакційна колегія. 2021. С. 53.

13. Цепух І. О. Творчість композиторки Чернігівського регіону Лариси Дьяконенко у музичному мистецтві України кінця XX – першої чверті XXI століття. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. № 77. С. 107–118. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-15>.

14. Шамаєва К. І. «24 дитячі п'єси для фортепіано» Віктора Косенка в історії європейської музики для дітей. *Українське музикознавство*. 2022. № 48. С. 30-50. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2022.48.288431>.

15. Mad Art of Piano: ELEMENTARY. Скринька іграшкових сонатин : навч. посіб. / упоряд. Ю. В. Водик. Київ : Музична Україна, 2025. 96 с.

16. Mad Art of Piano: ELEMENTARY. Школа гри на фортепіано : навч. посіб. / упоряд. Ю. В. Водик. Київ : Музична Україна, 2023. 200 с.

References

1. Burman, K. I. (2025). Creative Figure of Myroslav Ekman in the Context of Development of Modern Musical Culture of Transcarpathia. In *Development of Modern Education and Science: Results, Problems, Prospects. Volume XVIII: Methodological innovations in research and teaching: From theory to practice* (pp. 15–18). Retrieved from https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/73230/1/Розвиток%20сучасної%20освіти%20і%20науки_18_2025.pdf#page=15 [in Ukrainian].

2. Hrynychuk, I. (2023). Ukrainian piano performing and educational repertoire: Regional aspect. *Youth and Market*, 11(219), 100–105. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.296997> [in Ukrainian].

3. Kolodub, Zh. Yu. (2014). Autobiographical Notes on Activities and Some Problems of Musical and

Aesthetic Education of Children. *Current Issues of Art Practice and Art Studies*, 6, 186 [in Ukrainian].

4. Komenda, O. I. (2020). Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture. *Doctoral Dissertation*. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].

5. Medvedyk, H. K. (2023). Folklore Motifs in Piano Works for Children by Anatolii Kolomiiets. *Youth and Market*, 5(213), 108–112. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.282822> [in Ukrainian].

6. Melnyk, M. (2015). Gender Aspects of Sociocultural Analysis of Musical Life. *Scientific Notes of the National University of Ostroh Academy. Series: Gender Studies*, 1, 142–149 [in Ukrainian].

7. Muzychka, K., & Hnativ, Z. (2023). Relevance of Research on the Creative Heritage of Contemporary Ukrainian Composers: Zhanna Kolodub and Yudif Rozhavska. In Z. Hnativ & T. Medvid (Eds.), *Theory and Practice of Art Education in Modern Civilization Challenges: Proceedings of the VII International Scientific-Practical Conference* (pp. 66–72). Drohobych [in Ukrainian].

8. Novosiadla, I. S. (2020). Use of Works by Contemporary Ukrainian Composers for Children and Youth in Piano Training of Future Musicians-Teachers. *Youth and Market*, 5(184), 99–105. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2020.223080> [in Ukrainian].

9. Personal Website of Neonila Lahodiuk. (n.d.). <https://lagodyuk.com.ua> [in Ukrainian].

10. Pavlenko, O. M., & Nikulenko, A. P. (2023). Pop and Jazz Piano in Primary Art Education Institutions: Problems and Prospects. *Problems of Art Education and Performance*, 13, 107–112. Retrieved from http://lib.ndu.edu.ua:8080/dspace/bitstream/123456789/3071/1/Пробл_мист_осв_та_викон.docx.pdf#page=108 [in Ukrainian].

11. TV Programme 'Khreshchatyk 26' with Neonila Lahodiuk. (2025). <https://www.youtube.com/watch?v=ypd0YCZRbFk> [in Ukrainian].

12. Slobodyska, O. A., & Vasylevska-Skupa, L. P. (2021). Sociocultural Aspect of Art Education Abroad. *Editorial Board*, 53 [in Ukrainian].

13. Tsepukh, I. O. (2024). Creativity of Composer from Chernihiv Region Larysa Diakonenko in the Musical Art of Ukraine from the End of the 20th Century to the First Quarter of the 21st Century. *Current Issues of the Humanities*, 77, 107–118. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-15> [in Ukrainian].

14. Shamaieva, K. I. (2022). '24 Children's Pieces for Piano' by Viktor Kosenko in the History of European Music for Children. *Ukrainian Musicology*, 48, 30–50. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2022.48.288431> [in Ukrainian].

15. Vodyk, Y. V. (Ed.). (2025). *Mad Art of Piano: ELEMENTARY. Toy Sonatina Box*. Kyiv [in Ukrainian].

16. Vodyk, Y. V. (Ed.). (2023). *Mad Art of Piano: ELEMENTARY. Piano Playing School*. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2025
Отримано після доопрацювання 19.06.2025
Прийнято до друку 26.06.2025

УДК 792.028.3(045)

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339037

Цитування:

Набоков Р. Г., Лебедь А. С., Бритков О. М. Методологія роботи над пластичною партитурою вистави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 404–408.

Nabokov R., Lebed A., Brytkov O. (2025). Methodology of Working on the Plastic Score of the Performance. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 404–408 [in Ukrainian].

Набоков Роман Геннадійович,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри режисури

Харківської державної академії культури

<https://orcid.com/0000-0001-7276-3478>

nabokofff@gmail.com

Лебедь Андрій Сергійович,

викладач кафедри майстерності актора

Харківської державної академії культури

<https://orcid.com/0009-0005-1667-5621>

andrii_lebed@xdak.ukr.education

Бритков Олексій Михайлович,

здобувач Харківської державної

академії культури

<https://orcid.com/0009-0000-0106-408X>

britkovalex@gmail.com

МЕТОДОЛОГІЯ РОБОТИ НАД ПЛАСТИЧНОЮ ПАРТИТУРОЮ ВИСТАВИ

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні та практичному структуруванні методології роботи над пластичною партитурою вистави як цілісної режисерсько-акторської системи, що інтегрує тілесну дію, ритм, простір та психофізичну динаміку актора в єдину драматургічну форму. **Методологія** ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує теоретичні засади театрознавства, пластичної режисури, акторської педагогіки та психофізіології руху. Використано аналітико-синтетичний метод для узагальнення наукових джерел і практик, структурно-функціональний підхід для опису етапів роботи над пластичною партитурою, а також елементи компаративного аналізу для порівняння українських та зарубіжних театральних шкіл. Практичні компоненти дослідження спираються на матеріали сучасних вистав, режисерських тренінгів і акторських методик, що відображають застосування пластики в реальній сценічній дії. **Наукова новизна** дослідження полягає в системному узагальненні принципів побудови пластичної партитури вистави як самостійного режисерського інструменту, що впливає на драматургічну структуру постановки. Запропоновано поетапну методологію створення партитури з урахуванням психофізичної природи акторської дії, специфіки національного театру та запропоноване використання можливостей сучасних цифрових технологій у репетиційній роботі та роботі над пластичною партитурою вистави. **Висновки.** Пластична партитура є самостійною структурною основою вистави, що формує її ритм, емоційну динаміку та просторову композицію. Запропонована методика дозволяє системно будувати тілесну дію актора через етапи концептуалізації, імпровізації, фіксації та інтеграції. Поєднання психофізичної підготовки, музичності руху та сценічної паузи сприяє створенню виразної, органічної і драматургічно наповненої вистави.

Ключові слова: пластична партитура, сценічний рух, тілесна пам'ять, психофізика актора, ритмопластика, музичність руху, темпоритм, театральна композиція, пауза, тілесна імпровізація, національна традиція, цифрові технології, акторська методика, тілесна виразність, режисерська структура.

Nabokov Roman, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture; Lebed Andrii, Lecturer, Department of Acting, Kharkiv State Academy of Culture; Brytkov Oleksii, Student, Kharkiv State Academy of Culture

Methodology of Working on the Plastic Score of the Performance

The purpose of the present study is to theoretically substantiate and practically structure a methodology for developing the movement score of a theatrical performance as an integrated director–actor system that unites physical action, rhythm, space, and the actor's psychophysical dynamics into a cohesive dramaturgical form. **The methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines theoretical principles of theatre studies, physical directing, actor pedagogy, and movement psychophysiology. The study employs analytical-synthetic methods to generalise scientific sources and practices, a structural-functional approach to describe the stages of score construction, and elements of comparative analysis to examine both Ukrainian and international theatre schools. Practical aspects of the research are

© Набоков Р. Г., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Лебедь А. С., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Бритков О. М., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

grounded in contemporary productions, directing laboratories, and actor training methods that demonstrate the application of physical expressiveness in real stage practice. **The scientific novelty** of the research lies in the systematic generalisation of the principles of constructing a movement score as an independent directorial tool that influences the dramaturgical structure of a performance. The study proposes a stage-by-stage methodology for score creation that accounts for the psychophysical nature of the actor's action, the specifics of the national theatrical tradition, and the application of modern digital technologies in rehearsal and physical composition processes. **Conclusions.** The movement score is presented as an autonomous structural foundation of a performance that defines its rhythm, emotional dynamics, and spatial composition. The proposed methodology allows for a systematic development of the actor's physical action through the stages of conceptualisation, improvisation, fixation, and integration. The combination of psychophysical training, movement musicality, and scenic pause contributes to the creation of an expressive, organic, and dramaturgically rich performance.

Keywords: movement score, stage movement, body memory, actor psychophysics, rhythmoplasticity, movement musicality, tempo-rhythm, theatrical composition, pause, physical improvisation, national tradition, digital technologies, acting methodology, physical expressiveness, directorial structure.

У сучасному театрі зростає потреба у цілісному осмисленні пластики як повноцінного драматургічного інструменту. Незважаючи на активне використання тілесної виразності у сценічній практиці, методологічні підходи до побудови пластичної партитури залишаються фрагментарними або недостатньо структурованими. Брак системної розробки цього поняття обмежує можливості режисерів і акторів у створенні глибоких, ритмічно вивірених вистав. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю формалізації етапів роботи над пластичною партитурою, інтеграції психофізичних принципів дії та урахування як традицій українського театру, так і новітніх сценічних технологій.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні та практичному структуруванні методології роботи над пластичною партитурою вистави як цілісної режисерсько-акторської системи, що інтегрує тілесну дію, ритм, простір та психофізичну динаміку актора в єдину драматургічну форму.

Наукова новизна дослідження полягає в системному узагальненні принципів побудови пластичної партитури вистави як самостійного режисерського інструменту, що впливає на драматургічну структуру постановки. Запропоновано поетапну методологію створення партитури з урахуванням психофізичної природи акторської дії, специфіки національного театру та запропоноване використання можливостей сучасних цифрових технологій у репетиційній роботі та роботі над пластичною партитурою вистави.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанням сценічної пластики, психофізики актора, ритмопластики та побудови пластичної партитури присвячені праці таких дослідників, як О. Абрамович [1], Л. Курбас [2; 9], Д. Ріццолатті [3], Р. Ніконенко [4], Є. Гротовський [5; 6], Е. Барба [7], Р. Лабан

[8], Ф. Зарріллі [10], А. Чернишова, О. Заведія [11], Д. Косодій [12], Р. Kemp [13], А. Халприн [14], П. Брук [15], Є. Гула [16] та ін.

Питання розробки пластичної партитури в театрі сьогодні постає з новою актуальністю. Тілесне вираження актора стає важливою складовою не лише композиційної побудови вистави, але й поглибленого розкриття психологічного, емоційного та філософського змісту сценічної події. Якщо раніше пластична дія вважалася додатковим елементом до текстової драматургії, то в сучасному театральному мистецтві пластика дедалі частіше постає рівноправною або навіть домінуючою формою художньої виразності.

У працях дослідників зазначається, що пластична партитура являє собою складну систему взаємодії ритму, руху, паузи, простору та енергетичних станів актора [1, 134-135]. Важливість тілесної дії як самостійного художнього знака визнана і в українському театрі, і в зарубіжних постановках.

У класичних підходах, зокрема в рамках реалістичної школи, тілесна дія підпорядковувалась логіці психологічної достовірності. Однак уже в експериментальних пошуках початку ХХ століття (Леся Курбас [2, 32]) пластика актора почала трактуватися як окрема система знаків, що здатна самостійно конструювати драматургію сцени.

Сучасна потреба в розробці методології роботи над пластичною партитурою обумовлена не лише художніми пошуками, а й змінами в способі сприйняття мистецтва глядачем. У дослідженнях нейронауки, що безумовно впливає і на театрознавство, доведено, що тілесний рух активізує в мозку ті ж самі зони, що й виконувана дія, навіть без слів. Виходячи із цього можна сказати, що пластична дія є більшим носієм інформації, аніж вербальне вираження [3, 3-11].

Таким чином, пластична партитура вистави є не допоміжним, а принципово

важливим інструментом театрального впливу, який потребує спеціальної методичної розробки.

У науковій літературі пластична партитура визначається як «музично-пластичний підхід до аналізу драматургії та створення сенсової композиції постановки, що проявляється також у використанні пластичної виразності актора, який створює роль та образ постановки в цілому» [4, 122]. Але в рамках аналізу досліджень цього та інших авторів вказаних у списку джерел було створено наступне визначення поняття: пластична партитура – це система фіксованих або варіативних рухових актів, що мають просторово-ритмічну організацію і відповідають драматургії вистави. Важливим аспектом є розмежування поняття пластичної партитури та сценічної імпровізації. Якщо імпровізація передбачає спонтанне створення руху в моменті, то партитура ґрунтується на повторюваності, організованості та закріпленні тілесного малюнка.

Джерелом для розвитку концепції пластичної партитури стали роботи таких режисерів і педагогів, як Єжи Гротовський [5, 69], Еудженіо Барба [7], Пітер Брук [16]. Гротовський визначав партитуру як енергетичну структуру вистави, де кожен рух є продуктом інтенсивної внутрішньої роботи актора [6, 110-111]. Барба розглядав тілесний код як універсальну мову акторського мистецтва, що має позакультурний характер і формується через преекспресивні рівні поведінки [7, 11-15].

Особливе місце посідає система рухової композиції Рудольфа Лабана, яка суттєво вплинула на методики пластичного конструювання сценічної дії. Принципи аналізу руху за Лабаном (вага, час, простір, потік) дозволяють формувати гнучкі й ритмічно насичені партитури [8, 21–27].

В українському театрі поняття пластичної партитури було активно осмислене ще Лесем Курбасом, який у «Березолі» впроваджував концепцію ритмопластичних композицій, де тілесний малюнок актора ставав самостійним смисловим носієм [9, 233-243].

Основою створення якісної пластичної партитури є високий рівень психофізичної підготовки актора. Як зазначає П. Зарріллі, психофізична техніка передбачає інтеграцію фізичного руху і внутрішнього імпульсу в єдину систему [10, 31-50].

У сучасних акторських школах широко використовуються техніки тілесної уваги (body awareness), які спрямовані на розвиток здатності актора відчувати мікрорухи,

енергетичні стани і просторові вектори. Такі тренінги передбачають вправи на дихання, балансування, центр ваги, ізоляцію окремих частин тіла.

Робота над тілесною пам'яттю актора – ще один важливий аспект психофізичної підготовки. За даними досліджень [11, 26-27], акторам властива здатність закріплювати в підсвідомості послідовності рухів, що дозволяє відтворювати складні партитури без втрати емоційної автентичності.

На практиці тренінги з тілесної пам'яті включають повторення рухових послідовностей з варіативною інтонацією, вправи на зміну ритму і паузи, роботу з імпульсивними переходами між станами.

Методологія розробки пластичної партитури передбачає декілька послідовних етапів, кожен із яких має свої специфічні завдання та інструменти.

На першому етапі відбувається концептуалізація. Режисер разом із акторським ансамблем визначає основні ідеї, образи та емоційні акценти, які мають бути закладені в пластичну структуру вистави. Тут важливо сформувати загальний ритмічний код постановки: чи буде вона імпульсивною, контрастною, хвилеподібною тощо [11, 2-3].

Другий етап – генерація рухового матеріалу. Використовується імпровізація як засіб пошуку органічних рухів, що відповідають заданій темі. Імпровізаційні вправи можуть будуватися за завданнями: рух із різною вагою, часом, напрямком; рух у відповідь на звук, просторову структуру чи взаємодію з партнером [12, 13-15].

На третьому етапі відбувається композиція. Імпровізовані фрагменти впорядковуються в послідовності, що формують логіку сценічної дії. При цьому важливо враховувати ритмічні переходи, зміни амплітуди руху, паузи, акценти.

Четвертий етап – інтеграція. Пластична партитура поєднується з іншими елементами вистави: текстом, музикою, сценографією, світловими ефектами. Це дозволяє уникнути розриву між тілесною та вербальною структурою вистави [5, 171-174].

П'ятий етап – фіксація та репетиційне закріплення. Створені композиції записуються у вигляді схем, схеморухів, відеофрагментів або вербальних описів, після чого відпрацьовуються до стану автоматичного відтворення без втрати внутрішньої правди.

Останній етап – рефлексія та корекція. Після серії прогонів відбувається аналіз: які моменти потребують посилення, де відбувається втрата енергії чи сенсу.

Коригування партитури здійснюється на основі тілесних відчуттів акторів та візуального аналізу дії.

Окрему увагу в методології варто приділити поняттю музичності руху. За спостереженнями дослідників, ритм, динаміка і пауза в тілесній та мімічній дії сприймаються глядачем подібно до музичного твору і виділяються не лише з точки зору сприйняття моделі розповіді, а й як окремої частини сценічної дії [13, 45-47].

Відома хореограф Анна Гальпрін зазначала, що навіть у відсутності реальної музики тіло генерує власну енергію, інерцію і ритм, а як наслідок – внутрішню мелодію, через варіації рухів у часі та просторі [14, 34-36]. У театральній практиці цей підхід виявляється у побудові пластичних фраз, що мають власний ритмічний малюнок, акценти, кульмінації.

У роботі з партитурою доцільно застосовувати поняття темпоритму вистави. Наприклад, у виставі, що має драматичну напругу, переважатиме рваний, обірваний ритм рухів та фізичної дії; у медитативній постановці – плавний, хвилеподібний темпоритм.

Тренінгові вправи на розвиток тілесної музичності для акторів можуть включати:

- імпровізацію під різні музичні треки (змінюючи темп руху);
- виконання тієї самої рухової комбінації в різних ритмічних малюнках;
- пошук власного «музичного тону» для кожного персонажа.

Одним із ключових інструментів створення глибокої та переконливої пластичної партитури є пауза. Теоретики театру, зокрема Пітер Брук, підкреслювали, що тиша і нерухомість на сцені є такими ж активними елементами композиції, як і дія, навіть відсутність сцени але при умові існування актора і глядача можна вважати театральним актом [15, 11].

В процесі роботи над виставою пауза виконує кілька функцій:

- створює контраст із рухом, підсилюючи його емоційний вплив;
- дозволяє акторам і глядачам осмислити попередню дію;
- накопичує енергію перед наступним імпульсом.

В роботі над пластичною партитурою для режисера важливо навчити актора утримувати паузу як стан активної присутності, а не повної зупинки. Тобто під час паузи сценічне існування не закінчується, а іноді навіть набирає темпоритм через внутрішній монолог

акторів. Для цього застосовуються вправи на «живу нерухомість», де актор зберігає внутрішній рух навіть у статичному положенні.

Пластична партитура, насичена органічними паузами, стає більш ритмічно багатою, гнучкою, драматургічно наповненою та легше сприймається глядачем.

Український театр має глибоку традицію тілесної виразності, яка виявляється і в народних обрядових практиках, і в експериментальному театрі ХХ століття.

У виставах Леся Курбаса пластична дія розглядалася як спосіб створення емоційного резонансу, ритмізації сценічного простору, формування підсвідомого пластичного тексту [9, 233-243].

Сучасні приклади: театр «ДАХ», театр імені Леся Курбаса у Львові – активно розробляють напрям тілесного театру. У постановках Влада Троїцького пластична партитура часто є самостійною драматургічною структурою, що існує паралельно до вербального тексту.

Іншим прикладом є вистави Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра («Безодня», «Баден-Баден»), де тілесна дія актора виконує смислоутворюючу функцію, а пластика вибудовується як ритмічно-композиційний організм.

Дослідження тілесної пам'яті в українській акторській школі свідчить про важливість традиційних пластичних кодів: жестів, поз, ритмів, характерних для української культури, які інтегруються в сучасні режисерські рішення [16, 137].

Розвиток цифрових технологій відкриває нові можливості для роботи над пластичною партитурою. Системи motion capture дозволяють фіксувати найменші нюанси рухів акторів і створювати тривимірні моделі сценічної дії.

Використання відеозаписів репетицій дає змогу акторам аналізувати свою пластичну поведінку з боку, виявляти ритмічні неточності, слабкі місця у композиції.

Перспективним є застосування сенсорних систем для фіксації біомеханічних параметрів руху актора (швидкість, амплітуда, баланс), що може стати основою для створення об'єктивних тренінгових програм розвитку пластики.

Висновки. У ході дослідження визначено ключові методологічні принципи створення пластичної партитури вистави як драматургічно значущої структури, здатної самостійно моделювати емоційний наратив. Запропоновано шість етапів її формування:

концептуалізація, генерація рухового матеріалу, композиція, інтеграція, фіксація та рефлексія – кожен з яких має специфічні інструменти й аналітичні механізми. Особливу увагу приділено музичності руху, роботі з паузою, тілесній пам'яті актора, ритмопластичному моделюванню. Уперше систематизовано методику в контексті українського театру з урахуванням як класичних, так і сучасних підходів. Перспективними визнано цифрову фіксацію партитур та міждисциплінарну інтеграцію театру, хореографії й нейронаук.

Література

1. Абрамович О. О., Кудренко А. А. Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва. *Молодий вчений*. 2019. № 9. С. 133–136.
2. Курбас Л. Березіль : із творчої спадщини / упоряд. та авт. прим. М. Лабінський ; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
3. Rizzolatti G., Corrado S. Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions, Emotions, and Experience. Oxford University Press, 2008. 256 p.
4. Никоненко Р. Формування понятійно-категоріального апарату в дослідженнях з пластичної режисури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2023. Т. 6, № 2 С. 119–126.
5. Grotowski J. Teatr a rytuał. *Dialog*. 1969. № 8. S. 64–74.
6. Glavin J. J. Little Dorrit as «Poor Theatre»: Dickens through Grotowski. *Dramatic Dickens* / Ed. C. H. MacKay. London, 1989. P. 110–124.
7. Eugenio B., Savarese N. A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. London : Routledge, 2003. 320 p.
8. Laban R., Ullmann L. The Mastery of Movement. London : Macdonald & Evans Ltd, 1971. 208 p.
9. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
10. Zarrilli P. B. Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski. Routledge, 2012. 258 p.
11. Чернишова А. М., Заведія О. Б. Пластичність актора: сучасні підходи та методики. *Modern Perspectives on Global Scientific Solutions* : Proc. of the 3rd Intern. Sci. and Practical Conf., March 3-5, 2025, Bergen, Norway : Collection of Sci. Papers. Norway, 2025. С. 26–28.
12. Косодій Д. А. Формування пластичних вмінь у майбутніх акторів засобами хореографії : кваліфікац. робота магістра, спец. 011 Освітні, педагогічні науки / Запоріж. нац. ун-т. Запоріжжя, 2021. 81 с.
13. Kemp R. Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us About Performance. Routledge, 2012. 232 p.
14. Halprin A. Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance. Wesleyan University Press, 1995. 298 p.
15. Brook P. The Empty Space. London, 1968. 160 p.
16. Гула Є. П. Пластика в мистецтві України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 4. С. 135–140.

References

1. Abramovych, O. O., & Kudrenko, A. A. (2019). Stage Plastics in the Context of Contemporary Academic Arts. *Molodyi vchenyi*, 9(1), 133-136 [in Ukrainian].
2. Kurbas, L. (1988). *Berezil: From the Creative*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Rizzolatti, G., & Corrado, S. (2008). *Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions, Emotions, and Experience*. Oxford University Press [in English].
4. Nykonenko, R. (2023). Formation of the Conceptual and Categorical Apparatus in Research on Plastic Directing. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Stsenichne mystetstvo*, 6(2), 119–126 [in Ukrainian].
5. Grotowski, J. (1968). Teatr a rytuał. *Dialog*, 8, 64–74 [in Polish].
6. Glavin, J. J. (1989). Little Dorrit as ‘Poor Theatre’: Dickens through Grotowski. In C. H. MacKay (Ed.), *Dramatic Dickens* (pp. 110–124). Palgrave Macmillan [in English].
7. Eugenio, B., & Savarese, N. (2003). *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Routledge [in English].
8. Laban, R., & Ullmann, L. (1971). *The Mastery of Movement*. Macdonald & Evans Ltd [in English].
9. Kurbas, L. & Labinskyi, M. (Ed.). (2001). *Philosophy of the Theatre*. Kyiv [in Ukrainian].
10. Zarrilli, P. B. (2012). *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*. Routledge [in English].
11. Chernysheva, A. M., & Zavedia, O. B. (2025). Actor's Plasticity: Modern Approaches and Methods. In *Modern Perspectives on Global Scientific Solutions* (pp. 26–28). Norway [in Ukrainian].
12. Kosodii, D. A. (2021). Formation of Plastic Skills in Future Actors by Means of Choreography. *Master's Thesis. Zaporizhzhia* [in Ukrainian].
13. Kemp, R. (2012). *Embodied Acting: What Neuroscience Tells us about Performance*. Routledge [in English].
14. Halprin, A. (1995). *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*. Wesleyan University Press [in English].
15. Brook, P. (1968). *The Empty Space*. London [in English].
16. Hula, Y. (2017). The plastic in Ukrainian Art. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 135–140 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2025
Отримано після доопрацювання 13.06.2025
Прийнято до друку 23.06.2025

УДК 784+781.62

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339039

Цитування:

Самая Т. В. Творчість Les Swingle Singers та інструментальний джазовий вокал Франції 50–60 років XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 409–416.

Samaya T. (2025). Artistic Contributions of Les Swingle Singers and Instrumental Jazz Vocalism in France during the 1950s–1960s. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 409–416 [in Ukrainian].

Самая Тетяна Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
заслужена артистка України,
професор кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-1429-2951>
t.samaya@kmaectm.edu.ua

ТВОРЧІСТЬ LES SWINGLE SINGERS ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ДЖАЗОВИЙ ВОКАЛ ФРАНЦІЇ 50–60 РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

Мета статті – проаналізувати феномен французьких вокальних ансамблів середини XX століття в контексті ритмології та ритмоінтонації творчого продукту естради. **Методологія дослідження** ґрунтується на історико-музикознавчому аналізі архівних записів творчого шляху артистів і передумов до виникнення нового виду вокальної техніки, а також на вивченні впливу соціокультурних і технічних чинників, які сприяли формуванню нового ритмічного мислення сучасних вокалістів. **Наукова новизна** полягає у систематизації творчого процесу, що став підґрунтям для розвитку вокального жанру з акцентом на стилістику ритмічної організації інструментального саунду та у визначенні ролі французьких вокальних ансамблів у становленні ритмології XX століття. На прикладі творчості ансамблю «Les Swingle Singers» проаналізовано ритмічний контекст синтезу музики бароко з використанням прийомів джазової ритміки. Виявлено особливості силабічного співу (скету) та роль студійних технологій у розширенні ритмічних і тембрових можливостей. Досліджено передумови формування жанру на основі міжнародних музичних контактів. У **висновках** підкреслено, що творчість гурту «Les Swingle Singers» стала знаковим явищем сучасного інструментального вокального мистецтва. Для прикладу було проведено аналіз діяльності вокального ансамблю «Les Swingle Singers» як прикладу синтезу естетичних форм мислення класичних композиторів і інтегрування джазового мислення у контекст історичних часів. У другій половині XX століття світова музична культура зазнала значних трансформацій на стику виникнення нових стилів джазу, класичної музики та впливу технологій звукозапису, що вплинуло на розвиток нових форм виконавського мистецтва. Французькі вокальні ансамблі, поєднуючи класичну спадщину з джазовою стилістикою, відіграли важливу роль у формуванні синтетичних жанрів. У 1950-х роках у Франції виник жанр інструментального вокалу, що поєднав барокову естетику, свінгову традицію та джазову імпровізацію. «Les Swingle Singers» під керівництвом В. Свінгла стали провідним колективом цього напрямку, синтезувавши класичні твори з ритмоінтонаційними особливостями джазового вокалу, в основу якого було покладено силлабічний метод співу, що називається «скет». У результаті творчих пошуків ансамблю сформувався новий жанр багатоголосого вокалу в академічній музиці з широким спектром використання ритміки свінгу, синтезованої з технологіями студійного запису в системі дабл-трекінгу, що вплинув на розвиток нових жанрів естрадної музики. Синтезуючи барокову музику крізь призму джазової ритміки, ансамбль вийшов на новий рівень осмислення ритмоінтонаційного відчуття. Посилюючи пульсацію за допомогою ритм-секції – баса й ударних інструментів – виконавці досягли стійкого джазового пульсу та характерної свінгової манери. Перший склад колективу (1962–1973) заклав основи жанру сучасного інструментального вокалу в контексті класичної музики всієї світової культури. Збереження творчої спадщини ансамблю є ключем до розуміння взаємодії традицій та інновацій у ритмічній організації сучасної музичної теорії ритму (ритмології).

Ключові слова: музичне мистецтво, композиція, музична ритміка, естрадний вокал, джазова імпровізація, засоби музичної виразності, метроритм, ритмоінтонація, скет-вокал.

Samaya Tetyana, PhD in Arts, Associate Professor, Honoured Artist of Ukraine, Professor of the Variety Singing Department, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts

Artistic Contributions of Les Swingle Singers and Instrumental Jazz Vocalism in France during the 1950s–1960s

The purpose of the article is to analyse the phenomenon of French vocal ensembles of the mid-20th century in the context of rhythmology and the rhythm-intonation of variety music. **The research methodology** is based on a

historical and musicological analysis of archival recordings that trace the creative path of the performers and preconditions for the emergence of a new type of vocal technique. It also involves the study of sociocultural and technological factors that contributed to the development of a new mode of rhythmic thinking among contemporary vocalists. **The scientific novelty** of the research lies in the systematisation of the creative process that underpinned the formation of a vocal genre with a focus on the stylistic organisation of instrumental sound rhythm. It also identifies the role of French vocal ensembles in the development of rhythmology in the 20th century. Using the example of the ensemble Les Swingle Singers, the study analyses the rhythmic context of the synthesis of Baroque music with elements of jazz rhythm. The research reveals specific features of syllabic singing (scat) and the role of studio technologies in expanding rhythmic and timbral possibilities. It also explores the preconditions for the formation of the genre based on international musical interactions. **The conclusions** emphasise that the work of Les Swingle Singers became a landmark phenomenon in contemporary instrumental vocal art. As an example, the activity of the vocal ensemble Les Swingle Singers is examined, serving as a model of the synthesis between the aesthetic thinking of classical composers and the integration of jazz consciousness into the context of post-Renaissance music. In the second half of the 20th century, global musical culture underwent significant transformations at the intersection of emerging styles in jazz and classical music, alongside the influence of sound recording technologies. These shifts contributed to the development of new forms of performing arts. French vocal ensembles, combining classical heritage with jazz stylistics, played an important role in shaping synthetic genres. In the 1950s, a genre of instrumental vocal music emerged in France, blending Baroque aesthetics, swing tradition, and jazz improvisation. Under the direction of W. Swingle, Les Swingle Singers became the leading ensemble of this movement, synthesising classical works with the rhythm-intonational features of jazz vocalism, based on the syllabic singing technique known as scat. As a result of the ensemble's creative exploration, a new genre of polyphonic vocal performance emerged within academic music, characterised by an extensive use of swing rhythm, synthesised with studio recording technologies based on the double-tracking system. This innovation significantly influenced the development of new genres in variety music. By synthesising Baroque music through the lens of jazz rhythm, the ensemble reached a new level in the perception and expression of rhythmic and intonational sensitivity. By reinforcing rhythmic pulsation through the rhythm section – bass and percussion – the performers achieved a stable jazz pulse and a characteristic swing style. The ensemble's original lineup (1962–1973) laid the foundation for the genre of contemporary instrumental vocal music within the context of classical music on a global scale. Preserving the artistic legacy of the ensemble is key to understanding the interaction between tradition and innovation in the rhythmic organisation of modern music rhythmology.

Keywords: musical art, composition, musical rhythmic, variety vocal, jazz improvisation, means of musical expression, metro-rhythm, rhythm-intonation, scat singing.

Актуальність теми дослідження. У середині XX століття світова музична культура зазнала суттєвих трансформацій, зумовлених взаємодією джазової стилістики, європейської класичної традиції та інновацій у сфері звукозапису, що сприяло формуванню нових синтетичних форм. Особливо виразно ці процеси виявилися у творчості французьких вокальних ансамблів, які переосмислювали класичну спадщину через призму джазової ритмоінтонації. Основа цих художніх експериментів полягала не лише в технічній досконалості, а й у прагненні сформувати нову естетичну модель, що поєднує традиційні й новаторські підходи.

Метою дослідження є аналіз феномену французьких вокальних ансамблів середини XX століття в контексті ритмології та ритмоінтонації творчого продукту естради.

Аналіз досліджень і публікацій. У Франції 1950-х років сформувався приклад унікальної сучасної інтерпретації європейської класичної музики, інтегрованої з елементами джазового свінгу, що засвідчило народження нового синтетичного напрямку в інструментальному вокалі. Найвиразніший художній результат цих експериментів втілено у творчості вокального ансамблю «Les Swingle Singers»,

який поєднав твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Вівальді, Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта та інших композиторів з джазовими прийомами вокального виконання. Особливої виразності ансамбль досяг завдяки застосуванню силабічного співу (syllabic style), що у джазовій практиці відповідає техніці скету – вокального відтворення інструментальних тембрів і ритмів.

Виклад основного матеріалу. Творча кар'єра та значний успіх інструментального вокального ансамблю «Swingle Singers» (1962) тісно пов'язаний із його засновником Вордом Свінгллом, чиє ім'я закріплене в назві колективу. Проте створенню видатного джазового октету передувало чималий шлях практичного вдосконалення інших знаменитих колективів Франції.

Музикант Ворд Свінгл (Ward Lamar Swingle, 1927-2015), американець за походженням, народився у місті Мобіл, штат Алабама. Від раннього віку він захоплювався джазом і брав участь у місцевих джаз-бендах. Після завершення навчання в консерваторії Цинциннаті (штат Огайо) за спеціальністю фортепіано, разом зі скрипалькою Франсуазою Деморест, яка згодом стала його дружиною, отримали стипендію уряду США в рамках

програми міжнародного культурного обміну для продовження музичної освіти в Парижі (1951). Цей період став визначальним у формуванні його творчого шляху [13].

У перші роки перебування в Парижі Ворд Свінгл працював акомпаніатором у балетній трупі видатного хореографа Ролана Петі (Roland Petit). Він також виступав разом із Маргрете Блоссом Дірі (Margrethe Blossom Dearie) – джазовою піаністкою, співачкою та засновницею вокального октету «Blue Stars of France» (1952). До складу цього колективу входили відомі джазові музиканти: піаністка й співачка Мімі Перрен (Mimi Perrin), співачка Крістіан Легран (Christiane Legrand), сестра композитора Мішеля Жана Леграна (Michel Jean Legrand), а також кілька вокалістів, які згодом стали учасниками ансамблю «Les Swingle Singers».

У 1959 році на базі вокального гурту Мімі Перрен «Blue Stars» за участі Ворда Свінгла був заснований вокальний секстет під назвою «Les Double Six de Paris». До складу колективу увійшли професійні вокалісти, більшість із яких були також інструменталістами, вихованими у традиціях джазової манери виконання. Джерелом натхнення для створення ансамблю став Квінсі Джонс (Quincy Jones), який вплинув на напрямок розвитку колективу, зокрема на формування естетики звучання, близької до біг-бенду, а також сприяв на формування репертуарної політики. Вокальна програма секстету включала твори видатних композиторів-бонерів того часу, таких як Дізі Гіллеспі, Чарлі Паркер та інших представників джазового авангарду.

Аранжування для колективу виконувала сама Мімі Перрен, яка вирізнялася як обдарована та неординарна особистість. Вона майстерно володіла мовою джазового вокалу і одночасно володіла літературним талантом, створюючи поетичні та гумористичні тексти французькою мовою. Ці тексти органічно інтегрувалися з технікою інструментального скету, характерного для стилю боп-музики, що додавало особливості виразності та інноваційності виконанню [6].

Характерна риса творчості ансамблю «Les Double Six» була закладена в самій назві, а саме слово «double» (подвійний) відображало застосування у концертних виступах техніки «живого» накладання власних голосів на записаний у студії аудіотрек. Цей технічний прийом використовувався для підвищення повноти звучання голосової сонористики (фр. *sonorité* – звучність) та розширення

тембрального обсягу кожного голосу в ансамблі. Ефект об'ємності звучання додатково посилювався завдяки панорамуванню голосів у дабл-треках солістів. Проте ця практика скоріше відповідала модним тенденціям і експериментам індустрії звукозапису, яка швидко розвивалася, ніж була спрямована на маскуванню можливих вокальних недоліків виконавців.

Піонерами використання дабл-треку у поєднанні зі студійними експериментами магнітофонного запису вважаються американський джазовий гітарист Лес Пол (Les Paul) та співак рок-н-ролу й кантрі Бадді Голлі (Buddy Holly). Надалі ADT (Artificial Double Tracking) – студійний пристрій для автоматичного формування дабл-треку – був розроблений звукоінженером Кеном Таунсендом (Ken Townsend) у 1966 році на замовлення гурту «The Beatles» в студії «Abbey Road Studios» компанії EMI. Згодом ця технологія набула широкого визнання та стала поширеним стандартом у звукозаписних студіях по всьому світу. Так, у студійній та навіть сценічній практиці цей пристрій використовували такі виконавці, як «The Beach Boys», «Pink Floyd», гітарист Джімі Гендрікс (Jimi Hendrix), співак Елтон Джон (Elton John) та багато інших артистів [11]. До сьогодні дабл-трек має численних послідовників серед музикантів як для запису кінцевого музичного продукту, так і для концертних виступів. Важливо відзначити, що вокалісти «Les Double Six» у своїх концертах не використовували заздалегідь записані дабл-треки, які зараз називають «плюсовими фонограмами», а створювали ефект подвійного треку безпосередньо під час живого виконання.

Зазначимо, що звучання ансамблю інструментальних вокалістів «Double Six» формувалося в контексті виразної естетики біг-бендового стилю. Співпраця з видатними американськими музикантами та композиторами, такими як Каунт Бейсі (Count Basie), Квінсі Джонс (Quincy Jones), Дізі Гіллеспі (Dizzy Gillespie), Рей Чарльз (Ray Charles) та іншими, суттєво посприяла творчому розвитку колективу та стала ключовим чинником їхнього значного професійного успіху.

Результатом співпраці з Дізі Гіллеспі став випуск музичного альбому. До ритм-секції ансамблю увійшли видатні джазові музиканти: Бад Пауелл (Bud Powell) та Кенні Баррон (Kenny Barron) – фортепіано; П'єр Мішело (Pierre Michelot) – контрабас; а також видатний американський барабанщик того часу Кенні

Кларк (Kenny Clarke). Виняткове поєднання видатних джазових музикантів у межах одного ансамблю сприяло створенню унікального джазового шедевра – альбому «Dizzi Gillespie & The Double Six of Paris» (1963) [10], який увійшов у музичну історію як значущий внесок у розвиток жанру.

Гастрольні виступи в США та Канаді сприяли здобуттю колективом міжнародної популярності. За результатами опитування журналу «Down Beat» 1965 року ансамбль «Double Six» посів перше місце в рейтингу, отримавши визнання як провідна європейська вокальна група, що опанувала техніку інструментального вокалу та віртуозної скет-імпровізації. У тому ж році колектив був номінований на премію «Греммі» за альбом «The Double Six of Paris Sing Ray Charles», проте поступився групі «Beatles». У 1965 році ансамбль припинив існування, а значна частина його учасників перейшла до складу «Les Swingle Singers».

Варто зазначити, що упродовж ХХ століття Франція, зокрема її столиця Париж, набула статусу одного з провідних осередків музичної культури у глобальному контексті. Місто виступало магнетичним центром для численних видатних представників музичного мистецтва, приваблюючи їх не лише можливістю безпосереднього ознайомлення з національною культурною спадщиною, а передусім – умовами для здобуття високого рівня академічної підготовки та фундаментальних знань у сфері музикознавства і теорії музики.

Одним із ключових джерел такої фахової освіти стала педагогічна школа Наді Буланже (Nadia Boulanger) – видатної французької викладачки, яку сучасники справедливо вважали однією з найвпливовіших музичних педагогинь планети. Саме її освітній осередок став місцем тяжіння для талановитих композиторів і виконавців з різних куточків світу, які прибували до Парижа в межах програм культурного обміну. Серед них – Леонард Бернстайн, Джордж Гершвін, Квінсі Джонс (США), Джон Еліот Гардінер (Велика Британія), Войцех Кілар і Гражина Бацевич (Польща), Діну Ліпаті (Аргентина) – і це лише частина імен, що визначально вплинули на еволюцію світової музичної культури. Водночас, серед французьких учнів Буланже слід виокремити таких композиторів, як Мішель Легран, Володимир Косма, Даріус Мійо, Жак Ібер та інших [7].

Париж початку ХХ століття перетворився на своєрідну лабораторію музичного

модернізму та інновацій, де відбувався інтенсивний обмін знаннями, естетичними концепціями й виконавськими практиками. Особливу роль у цьому процесі відіграв розвиток естрадної музики, яка, синтезуючи елементи академічної традиції, джазу, фольклору та новітніх жанрів, формувала нову художню мову, зрозумілу широким слухацьким аудиторіям. Завдяки відкритості паризького культурного простору, численні музиканти з різних країн змогли реалізувати себе саме в естрадному жанрі, поєднуючи віртуозну техніку з експериментами в галузі ритму, гармонії та аранжування. Перебуваючи в динамічному середовищі французьких культурних кіл, ці митці робили індивідуальний внесок у формування передумов сучасної музичної культури Європи, що, своєю чергою, визначило подальші вектори розвитку як академічної, так і естрадної музики у глобальному вимірі.

У контексті зазначених культурних та музичних трансформацій початку 1960-х років Ворд Свінгл, спираючись на багатий виконавський досвід, здобутий у рамках вокальних колективів «Blue Stars of France» та «Les Double Six», ініціював формування нового вокального ансамблю. Ця ініціатива була спрямована на синтез класичної поліфонії європейського бароко з ритміко-інтонаційними особливостями джазового свінгу, що відображало прагнення поєднати традиційні академічні підходи з інноваційними виконавськими прийомами [13].

Новостворений ансамбль, отримавши назву «Les Swingle Singers» (1962), став визначним явищем у розвитку європейської вокальної практики другої половини ХХ століття. До його першого складу увійшли видатні вокалісти – Крістіан Легран і Жанетт Бокомон (сопрано), Енн Жермен і Клодін Менье (контральто), Ворд Свінгл і Клод Жермен (тенори), Жан-Клод Бріодін і Жан Кьюссак (баси), а ритм-секцію сформували знані інструменталісти П'єр Мішелло (контрабас) та Гас Валлез (ударні). Цей колектив став не лише носієм нової вокальної естетики, а й каталізатором подальшого розвитку інструментального вокалу, який інтегрував класичну спадщину та джазову імпровізацію, формуючи сучасний європейський музичний ландшафт.

Цей перший «золотий» французький склад інструментального джазового вокального ансамблю «Les Swingle Singers» (1962–1973) вирізнявся винятковою виконавською майстерністю, оригінальністю

та унікальністю звукового почерку. На відміну від пізніших формацій колективу, цей перший склад відзначався глибоким розумінням ритмоінтонаційної структури композицій і новаторським підходом до вокального інструменталізму. Незважаючи на високий рівень технічної майстерності наступних колективів, вони, з огляду на мовно-культурні особливості, втратили автентичність початкового саунду, що призвело до формування більш стандартизованого, іноді клишованого звучання, яке багато в чому нагадує стильові особливості інших європейських та американських вокальних ансамблів подібного жанру.

Свігли вже не використовували технологію дабл-треку, змінилася і репертуарна політика. І якщо виконавський стиль у попередніх вокальних колективах був розрахований на виконання джазових стандартів у манері звучання біг-бенда, то «Swingle Singers» пішов шляхом інтерпретацій майстрів класичної музики, більш наближених до оригіналу їх творів, зберігаючи прихильність французької школи ритміки «ноти inégales» від барокової музики як найближчої до свінгового стилю. У вокальних партіях співаків була відсутня текстова сторона мелодії. Домінуючий виконавський принцип ритмоінтонаційного змісту базувався виключно на силабічному стилі «скет», як найбільш зрозумілій міжнародній мові сприйняття не лише імпровізації, а й усієї структури твору.

Першим композитором епохи бароко, до творчості якого вони звернулися, був Й. С. Бах та його «Добре темперований клавір». Результати не змусили на себе чекати і через кілька місяців наполегливої праці визначився характерний стиль ансамблю, що пізніше визначають як «барок-джаз». Дослідник творчості «Swingle Singers» Томас Канніфф писав: «Ворд Свінгл разом із групою своїх колег-вокалістів виявили, що музика Баха якнайкраще підходить для інтерпретації його творів в джазовому стилі з мінімальними змінами. На прикладі аранжування “Badinerie” (Жарт) із оркестрової сюїти №2, сі-мінор, можна відзначити, що спочатку твір був написаний як соло для флейти. Свінгл, змінив басову партію на характерний свінговий «крокуючий бас», додав джазового відчуття, а гітарний акомпанемент у середніх голосах імітував складами скету <...> Потім він увів складну мелодійну партію п'єси Баха і твір зазвучав як нова джазова композиція» [9].

Разом із тим не лише оригінальні аранжування В. Свінгла забезпечили ансамблю статус одного з провідних зразків вокального мистецтва. Визначальна роль у формуванні унікального саунду колективу належала солістці ансамблю – сопрано Крістіан Легран, одній із найвизнаніших джазових вокалісток Франції того часу [8]. Її винятковий дар виявляти найглибіннішу суть кожного музичного твору, витончено інтерпретуючи буквально кожну фразу мелодійної лінії, реалізовувався в неповторній ритмоінтонаційній манері виконання, притаманній виключно її тембру. Така манера заворожувала слухача, концентруючи увагу й надаючи особливу смислову наснагу багатству звучання ансамблю загалом. У техніці скету Легран майстерно поєднувала елементи фіоритурної орнаментики барокової музики з засобами джазової ритміки, внаслідок чого створювався винятково новий вокальний продукт – витончений, невагомий і чарівний.

Усвідомлюючи, що обраний колективом жанровий напрям вимагає від вокаліста не лише досконалого володіння голосовим апаратом, а й здатності до інструментального вокалу, Крістіан Легран з високою точністю адаптувала темброву палітру свого голосу до звучання духових інструментів, відтворюючи виконавську специфіку, подібну стилістиці провідних інструменталістів. Так, у трактуванні «Badinerie» Й. С. Баха її голос інтонаційно та тембрально асоціюється зі звучанням флейти [3], тоді як у «Concerto in f-moll, Largo» вона здійснила спробу імітації тембру труби Майлза Девіса, майстерно використовуючи прийом «субтону» [4]. Внаслідок цього інтерпретація твору набула виразного характеру джазової балади. Як зазначав В. Свінгл: «Суть полягала в тому, що ми використовуємо свій голос як інструмент. І саме це було основною творчою концепцією Swingle Singers» [13].

Звертаючись до особливостей виконавського стилю першого складу «Les Swingle Singers» (1962–1973), варто наголосити на певній творчій специфіці цього вокального ансамблю. Постає подвійне питання щодо доцільності включення ритм-секції (контрабаса і ударних інструментів) до складу колективу. З одного боку, їхня висока професійна майстерність утримання темпу не потребувала додаткової «метрономної підтримки». Проте з огляду на аудіальне сприйняття, наявність ритм-секції формувала виразний саунд із джазовим пульсом, наближеним до відчуття класичного свінгу, що

неможливо повноцінно реалізувати без енергійної метричної виразності, яка є характерною рисою хот-джазу. Вірогідно, Ворд Свінгл, який сам органічно володів почуттям свінгу, враховував саме цей чинник і від початку включив до складу ансамблю ритм-секцію.

Виконавський стиль ансамблю традиційно відносять до акапельного співу. Проте, з погляду джазового вокалу, таке визначення буде не зовсім точним, оскільки без опори на чітку, акцентовану метричну пульсацію долевого контуру (граундбіту) не може йтися про свінг як явище. Внутрішній стан вокаліста поза інструментальним супроводом (ударних і контрабаса) не здатен породити відчуття свінгового граву, адже базова пульсація, що перебуває у латентному стані в свідомості виконавця, без ритм-секції залишається інертною, відносною, неспроможною ініціювати виникнення справжнього свінгу. Адже саме інструментальна ритм-секція (ударні та контрабас) формує джазовий грав і створює необхідну енергію долевого імпульсу. Без неї, навіть за наявності високої технічної майстерності, ритмічне відчуття вокаліста стає релятивним, а рух пульсації – інертним, не здатним породити справжній свінг. Саме подібна проблема спостерігається у виконавській практиці наступників оригінального складу ансамблю.

Свій дебютний альбом під назвою «Джаз Себастьян Бах» (Jazz Sebastien Bach) колектив записав уже через рік після заснування. До збірки увійшли найвідоміші твори Й. С. Баха, зокрема прелюдії та фуги з циклу «Добре темперований клавір». На перший погляд, ця подія не викликала помітного резонансу у критичних колах, що, з огляду на шалений успіх вокального ансамблю «Les Double Six», де також брали участь провідні співаки з майбутнього складу «Les Swingle Singers», виглядало цілком закономірно. Самі учасники ансамблю не розраховували на значний успіх альбому, розглядаючи його як своєрідну «творчу пробу пера». Невеликий наклад платівки передусім мав статус демонстраційного матеріалу, призначеного для друзів і близьких знайомих.

Однак вирішальним виявився щасливий збіг обставин. Один із треків альбому – fuga d-moll «Contrapunctus 9» з циклу «Мистецтво фуги» Й. С. Баха – несподівано потрапив до Сполучених Штатів і здобув вражаючу популярність серед американських слухачів, очоливши хіт-паради численних радіостанцій [5]. Цей успіх відкрив нові

перспективи для колективу: відбувся перший гастрольний тур «Les Swingle Singers» містами США, який включав не лише концертні виступи, а й телезйомки та концерти для представників істеблішменту, зокрема у Білому домі перед президентом Ліндоном Джонсоном.

Успіх ансамблю «Les Swingle Singers» у 1960-х роках став феноменом міжнародного масштабу, зумовленим не лише інноваційністю музичного мислення колективу, а й винятковим виконавським рівнем, що здобув широке визнання як серед професійних музикантів, так і у критичних колах. Колектив був неодноразово відзначений престижною премією «Греммі», що присуджується Американською академією мистецтва і науки звукозапису (NARAS) за видатні досягнення у галузі музичного мистецтва. Першу нагороду у категорії «Найкращий новий артист» ансамбль отримав 1964 року за свій дебютний альбом-дубль «Bach's Greatest Hits» [1].

Після випуску альбомів «Going Baroque» (1964) та «Swingling Mozart» (1965), у яких було реалізовано інтерпретацію класичного репертуару через призму джазової стилістики, колектив був удостоєний другої премії «Греммі» у номінації «Найкраще хорове виконання». Ці релізи підтвердили високий рівень вокальної ансамблевої культури, злагодженості й стилістичної цілісності звучання.

Протягом наступних років ансамбль продовжував активну творчу діяльність, випустивши низку концептуальних альбомів – зокрема, «Swingling Telemann» (1966) та завершальний альбом французького періоду «Jazz Sébastien Bach 2» (1969). Водночас відбувались експериментальні проєкти у співпраці з відомими музикантами того часу, серед яких – Майлз Девіс, Рей Чарльз, Мішель Легран та інші. Колектив також звертався до популярного репертуару, включаючи різдвяні композиції, зафіксовані на окремих платівках.

Попри спроби розширення стильового діапазону та виходу за межі інструментального вокалу, мистецька ідентичність ансамблю залишалась пов'язаною передусім із безсловесними інтерпретаціями у форматі джазового скету, які стали ознакою їхньої виконавської унікальності у межах паризького періоду існування.

У 1973 році ансамбль «Les Swingle Singers» припинив свою діяльність. Завершилася епоха самотнього вокального колективу, що змінив уявлення про ритмічну

організацію вокального джазу, поєднавши академічну точність із джазовою пульсацією.

Ворд Свінгл здійснив переїзд до Великої Британії, де заснував однойменний вокальний колектив із новим складом виконавців. Первісною метою цієї ініціативи було тестування власних творчих концепцій у контексті англійської хорової традиції. До оновленого ансамблю було залучено професійних вокалістів, здатних виконувати партії за партитурою без попередньої підготовки. Як зазначав Т. Канніфф: «Англійські вокалісти могли читати з листа так само, як і французькі, проте були менш досвідченими у роботі з мікрофоном та техніці джазових стилів, у багатьох з них іноді виникали труднощі з виконанням свінгу. Тому в англійській групі спостерігалася велика плінність кадрів» [9].

Одним із ключових чинників високого виконавського рівня французького складу ансамблю «Les Swingle Singers» була естетична сутність їхньої ритмоінтонаційної мови – унікальний феномен «колективної свідомості», подібний до зграї птахів, яка рухається узгоджено без зовнішньої навігації. Витонченість їхньої музично-естетичної мови створювала враження, що їхній технічний арсенал був загальноприйнятою нормою серед вокальних колективів того часу. Виконавський рівень ансамблю був одночасно високим і зрозумілим, що часто спонукає критиків ототожнювати їх з англійськими послідовниками. Проте таке порівняння є помилковим – колективи, створені В. Свінгом після 1973 року у Великій Британії, мають лише формальну схожість, тоді як справжній шарм французької естетики залишився недосяжним.

Із часом змінювався склад виконавців і трансформувалися назви колективу – «Swingle II», «The Swingle Singers», «New Swingle Singers», «Swingles», його постійною базою залишалася Велика Британія [1]. Продовжуючи стиль, започаткований французькою формацією, новий склад зосередився на а cappella-виконавстві, впровадивши бітбоксинг, що суттєво модифікувало первісну стильову концепцію, сформовану «французькою вісімкою».

Творчість «Les Swingle Singers» справила суттєвий вплив на музично-естетичне становлення представників поп- і рок-музики. Починаючи з середини 1960-х років ХХ століття, активно формується і набуває популярності жанр ф'южн, що характеризується синтезом елементів пізнього

бароко та раннього класицизму із сучасною музичною мовою. Цей стиль передбачав активне використання поліфонії, гармонічного мислення, інструментальних груп струнної та духової секцій, а також електронних клавішних, зокрема органа типу «hammond».

Втім, на відміну від традиційного академічного підходу до аранжування, твори Й. С. Баха, Г. Перселла, А. Вівальді, В. А. Моцарта та інших композиторів не відтворювалися відповідно до авторського задуму. В інтерпретаціях, подібних до практики Ворда Свінгла, ці композиції набували характеру стилістичних алюзій – це були радше відлуння барокової естетики, що поєднували компілятивні елементи (окремі фрази, стилістичні інтонації) в єдине ціле, подібне за емоційним забарвленням до балади.

Такий синтетичний підхід став підґрунтям формування нового музичного напрямку – «барок-рок», який отримав активне втілення в творчості визначних колективів, зокрема «The Beatles», «Pink Floyd», «Procol Harum» та інших. Особливо яскравим представником цього стилю стала популярна група «Procol Harum» зі своїм всесвітньо відомим хітом «A Whiter Shade Of Pale», який здобув статус справжньої музичної класики. У одному з інтерв'ю лідер гурту та автор композиції Гері Брукер підкреслював, що виконавська майстерність «Les Swingle Singers» виконання «Air On G String» Й. С. Баха стала для нього безпосереднім стимулом до створення цього культового твору [12].

Висновки. Поява вокального гурту «Les Swingle Singers» та їхні неперевершені інтерпретації творів класичних композиторів є характерним явищем саме французької ритмоінтонаційної культури епохи бароко. Цей яскравий і складний період в історії західної музики охопив усю європейські країни, однак ритміка з використанням ноти inégales набула статусу візитівки винятково французької естетики ритму – її почерку й автографу.

Саме в цьому напрямі славетний колектив залишився вірним національній традиції, запропонувавши нове прочитання класичної музики, поєднуючи її з елементами джазової ритміки.

Таким чином, творчість гурту «Les Swingle Singers» ознаменувала важливий етап у становленні інструментального джазового вокалу у Франції 50–60-х років ХХ століття, справивши значний вплив на формування нових форм і жанрових синтезів, які згодом

дістали назви «барок-джаз», «барок-рок» та «класичний кросовер».

Література

1. Муравіцька С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера: дис. ... док. філософії: 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2023. 193 с.
2. Самає Т. В. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.
3. Bach J. S. (1964). Badinerie. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_NzIrMFW3m4&t=35s (дата звернення: 30.04.2025).
4. Bach, J. S. (1969). Concerto #5 in f-moll Largo. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZY58S6Ou1hs> (дата звернення: 01.05.2025).
5. Bach, J. S. (1969). Art of Fugue, Contrapunctus 9. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q9OeZYlrJD0> (дата звернення: 04.05.2025).
6. Blossom Dearie & The Blue Stars of France. (1955). Lullaby of Birdland. <https://www.youtube.com/watch?v=xidAQ1RkCyY> (дата звернення: 02.05.2025).
7. Burton-Hill, C. (2017). The greatest music teacher who ever lived. URL: <https://www.bbc.com/culture/article/20170308-the-greatest-music-teacher-who-ever-lived> (дата звернення: 05.05.2025).
8. Christiane Legrand. URL: https://www.procolharum.com/procol_chr-leg.htm (дата звернення: 01.05.2025).
9. Cuniffe, Th. The Swingle Singers: Making the Music Dance. URL: <https://jazzhistoryonline.com/swingle-singers6> (дата звернення: 02.05.2025).
10. Dizzy Gillespie & The Double Six of Paris. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pJBD1On6H5I&list=PL9WLd7XDvYvL1_XQRPAAz8giBVo99Fppx (дата звернення: 01.05.2025).
11. Pedersen, K., Grimshaw-Aagaard, M. (2019). The recording, mixing, and mastering reference handbook. New York, NY: Oxford University Press. 336 p.
12. Procol Harum. (1967). A Whiter Shade Of Pale. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CJxpKITID2Q> (дата звернення: 25.04.2025).

13. Swingle Singing. URL: <http://www.wardswingle.com> (дата звернення: 30.04.2025).

References

1. Muravytska, S. (2023). Synthesis of Academic and Non-Academic Musical Traditions in the Classical Crossover Genre. *PhD Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Samaia, T. (2019). Vocal Art Variety: Ukrainian Context. Kyiv [in Ukrainian].
3. Bach, J. S. (1964). Badinerie. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=_NzIrMFW3m4&t=35s
4. Bach, J. S. (1969). Concerto No. 5 in F minor, Largo. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=ZY58S6Ou1hs>
5. Bach, J. S. (1969). Art of Fugue, Contrapunctus 9. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=q9OeZYlrJD0>
6. Blossom, D., & The Blue Stars of France. (1955). Lullaby of Birdland. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=xidAQ1RkCyY>
7. Burton-Hill, C. (2017). The Greatest Music Teacher who ever Lived. Retrieved from <https://www.bbc.com/culture/article/20170308-the-greatest-music-teacher-who-ever-lived> [in English].
8. Christiane, L. (n.d.). Retrieved from https://www.procolharum.com/procol_chr-leg.htm [in English].
9. Cuniffe, Th. (n.d.). The Swingle Singers: Making the Music Dance. Retrieved from <https://jazzhistoryonline.com/swingle-singers6> [in English].
10. Dizzy Gillespie & The Double Six of Paris. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=pJBD1On6H5I&list=PL9WLd7XDvYvL1_XQRPAAz8giBVo99Fppx
11. Pedersen, K., Grimshaw-Aagaard, M. (2019). The Recording, Mixing, and Mastering Reference Handbook. New York, NY [in English].
12. Procol Harum. (1967). A Whiter Shade Of Pale. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=CJxpKITID2Q>
13. Swingle Singing. (n.d.). Retrieved from <http://www.wardswingle.com> [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.05.2025
Отримано після доопрацювання 10.06.2025
Прийнято до друку 17.06.2025

УДК 780.614.131:7.071.1]:124.4(477)
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339040

Цитування:

Степанов В. А. Поліфонічність як характерна ознака творчості українських композиторів-гітаристів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 417–423.

Степанов Володимир Андрійович,

кандидат педагогічних наук, доктор філософії,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3018-4483>
doc.vstepanov@dakkkim.edu.ua

Stepanov V. (2025). Polyphony as a Characteristic Feature of the Works of Ukrainian Composer-Guitarists. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 417–423 [in Ukrainian].

ПОЛІФОНІЧНІСТЬ ЯК ХАРАКТЕРНА ОЗНАКА ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-ГІТАРИСТІВ

Мета роботи – розкрити питання поліфонічності в обробках українських народних пісень у творчості українських композиторів-гітаристів у контексті особливостей багатоголосся українського пісенного фольклору. **Методологія роботи** включає в себе принципи систематизації та узагальнення інформації, аналітичний, музикознавчий та історичний методи, які дали змогу проаналізувати та систематизувати відомі наукові дослідження означеної проблеми, проаналізувати творчість композиторів-гітаристів щодо обробок українських народних пісень та узагальнити інформацію щодо використання поліфонії в означеному жанрі їхньої творчості. **Наукова новизна** полягає у висвітленні поліфонічності як характерної особливості творчості українських композиторів-гітаристів у жанрі обробки народної пісні у контексті специфіки, різновидів та історії розвитку українського багатоголосся. **Висновки.** Поліфонічна обробка народних пісень, яким притаманне багатоголосся, має глибоку історію в українській музичній культурі та залишається популярним жанром у творчості українських композиторів-гітаристів, що підтверджується великою кількістю творів різного рівня складності, від навчальних – для початківців, до технічно складних – концертних. Поліфонічність як характерна ознака творчості українських композиторів-гітаристів надає цим обробкам справжньої унікальності і є важливим засобом збереження та популяризації фольклорної музичної спадщини, поєднання традицій з сучасними виконавськими практиками, збагачення репертуару українських гітаристів-виконавців.

Ключові слова: фольклорна спадщина, поліфонія, багатоголосся, традиції, обробки українських народних пісень, композитори-гітаристи, творчість.

Stepanov Volodymyr, Candidate of Pedagogical Sciences, Doctor of Philosophy, Doctoral Student at the National Academy of Culture and Arts Management

Polyphony as a Characteristic Feature of the Works of Ukrainian Composer-Guitarists

The purpose of this study is to explore the issue of polyphony in arrangements of Ukrainian folk songs by Ukrainian composer-guitarists, within the context of the features of polyphonic singing traditions in Ukrainian folklore. **The research methodology** includes principles of systematisation and generalisation of information, as well as analytical, musicological, and historical methods. These approaches made it possible to analyse and systematise existing scholarly research on the subject, to examine the composers' arrangements of Ukrainian folk songs, and to summarise information regarding the use of polyphony in this genre of their work. **The scientific novelty** lies in highlighting polyphony as a characteristic feature of the creative output of Ukrainian composer-guitarists in the genre of folk song arrangement, considering the specific traits, types, and historical development of Ukrainian polyphonic traditions. **Conclusions.** Polyphonic arrangements of folk songs, which are inherently polyphonic in nature, have a deep-rooted tradition in Ukrainian musical culture and remain a popular genre in the works of Ukrainian composer-guitarists. This is evidenced by the large number of compositions of varying complexity — from educational pieces for beginners to technically challenging concert works. Polyphony, as a defining feature of the work of Ukrainian composer-guitarists, gives these arrangements their distinctive uniqueness and serves as an important means of preserving and promoting folk musical heritage, combining tradition with contemporary performance practices, and enriching the repertoire of Ukrainian guitar performers.

Keywords: folk heritage, polyphony, polyphonic singing, traditions, arrangements of Ukrainian folk songs, composer-guitarists, creative output.

Актуальність теми дослідження. Сучасна епоха характеризується плюралізмом існування різноманітних стилів, жанрів і форм мистецтва. В умовах відродження національної культури підсилюється інтерес до історії та традицій, перспектив розвитку українського мистецтва, яке «належить до унікальних за своїм значенням національних культур» (О. Рудницька). У цьому контексті звертання українських композиторів до музично-пісенного фольклору є ознакою сучасності. Українські народні пісні зі своїми характерними особливостями викладу, до яких належить багатоголосся, слугують джерелом натхнення для композиторів у різних жанрах музичного мистецтва, особливо, у створенні різноманітних обробок (інструментальних, хорових).

Аналіз досліджень і публікацій. Українська народна пісенна творчість досить широко досліджена в національному мистецтвознавстві. Притаманне їй багатоголосся висвітлювали П. Сокальський, М. Лисенко, Ф. Колесса, М. Молдавин, О. Рудницька, С. Садовенко, О. Шевчук, Л. Ященко та інші науковці, які зробили значний внесок у дослідження і класифікацію народного багатоголосся. Зважаючи на визнання поліфонії універсальним методологічним принципом, що забезпечує рівноправність співіснування різних голосів, можливість застосування «одночасного контрасту» у створенні художнього образу, особливості її застосування в хорових, оркестрових та інструментальних музичних жанрах представлені в наукових мистецтвознавчих дослідженнях (С. Мірошніченко, І. Цурканенко, І. Чижик та ін.).

Недостатньо дослідженим лишаються особливості поліфонічного викладу в обробках народних пісень для струнно-щипкових інструментів. Про поліфонічність обробок українських народних пісень для гітари у наукових працях побіжно згадують в основному лише педагоги-гітаристи, зокрема А. Бойко, зосереджуючи увагу на технічних особливостях виконання.

Отже, питання використання поліфонії в обробках народних пісень у творчості українських композиторів-гітаристів, незважаючи на розповсюдженість цього жанру, теж залишається поза увагою науковців. Хоча саме поліфонізація фактури є чи не найцікавішою і найбільш характерною особливістю традиційних обробок народних пісень у їх творчості.

Мета публікації розкрити питання поліфонічності в обробках українських народних пісень у творчості українських композиторів-гітаристів у контексті особливостей багатоголосся українського пісенного фольклору.

Виклад основного матеріалу. Однією з характерних рис творчості українських композиторів-гітаристів є звернення до фольклорних основ українського мелосу в авторських творах та обробках українських народних пісень. Обробка народних пісень для інструментального виконання є важливим та розповсюдженим напрямом музичної діяльності, що сприяє збереженню та популяризації фольклорної спадщини та вимагає глибокого розуміння як фольклорного матеріалу, так і специфіки інструменту. Цей процес поєднує традиційні мелодії з сучасними виконавськими можливостями, адаптуючи їх до специфіки, технічних та тембральних можливостей інструментів, для яких створюється обробка.

Українська музична культура багата на струнно-щипкові інструменти, серед яких особливе місце займають бандура та кобза. Обробка народних пісень для цих інструментів передбачає збереження мелодичної лінії та гармонії, водночас враховуючи технічні можливості та особливості інструментів, притаманних їм прийомів гри, таких як арпеджіо, тремоло та ін. Використання струнних щипкових інструментів є невід'ємною частиною української музичної традиції (Л. Черкаський), а обробки народних пісень для цих інструментів сприяють збереженню національної ідентичності та передачі культурних цінностей наступним поколінням.

У європейській музичній традиції струнно-щипкові інструменти, такі як гітара, лютня, мандоліна, також займають важливе місце, і обробки народних пісень для виконання на цих інструментах є значним внеском у репертуар сучасних виконавців.

Українські народні пісні відзначаються різноплановістю багатоголосних форм, які є невід'ємною частиною музичної культури України та відображають регіональні та історичні особливості музичного мислення народу. Необхідно зауважити, що народне багатоголосся науковці визначають як «тип фактурного устрою народної музики, одночасне поєднання кількох мелодичних ліній у народній гуртовій (хоровій, ансамблевій) вокальній, інструментальній та вокально-інструментальній музиці» [3]. Як

зазначає О. Рудницька, гуртовий спів був важливою та невід'ємною «складовою духовного життя українців, з якого бере свій початок самобутня багатоголосна пісенність» [4, с. 100].

С. Садовенко слушно обґрунтовує українську народну пісенну творчість як специфічну систему національного художнього світобачення, «що функціонує невід'ємно від національної ідентичності українського народу, як провідний чинник творення національної ідентичності сучасного українства та як важлива умова ефективності розкриття етнодуховного потенціалу останнього» [5, с. 143].

Досліджувати та записувати на слух народні пісні, у тому числі багатоголосні, почали у XIX сторіччі, а з появою технічних засобів для аудіозапису цей процес значно розвинувся у XX та XXI сторіччях. Згідно зі словником, багатоголосся – це «склад музики, заснований на поєднанні трьох і більше самостійних голосів (поліфонія) або мелодії з акомпанементом чи акордовим супроводом (гомофонія)» [8, с. 19].

Українська музична енциклопедія подає визначення поліфонії як виду багатоголосся, що засноване на одночасному звучанні двох або більше мелодичних ліній [7, с. 305]. Науковці виділяють три основні різновиди поліфонії – підголоскова, імітаційна та контрастна, причому імітаційна та контрастна склалися в академічній музиці, а підголоскова поширена у народній музиці деяких культур, зокрема українській. Проте, існують твори, в яких важко виділити якийсь один вид поліфонії в межах одного твору.

Підголосковий виклад, який притаманний українським народним пісням та їх обробкам, передбачає наявність основного наспіву, від якого відгалужуються підголоски, роль яких полягає в доповненні головного голосу, інколи зливаючись з ним, зокрема у кадансах [7, с. 306]. Дослідники виділяють наступні типи українського багатоголосся – гетерофонію, бурдонну діафонію, монофонію, кантове триголосся та «підголосково-поліфонічне функціональне дво- та триголосся» [3]. Імітаційна ж поліфонія, у народній пісенній творчості застосовується рідко, хоча у творчості М. Леонтовича представлена яскраво.

Становлення українського багатоголосся припадає на XVII – XIX сторіччя, та збігається з часом становлення народної протяжної пісні. Виникнення багатоголосся обумовлено «розвитком свідомості, мови, мислення та

пов'язане з багатоплановістю сприйняття людини, вже в ранньому багатоголоссі присутні вертикаль та горизонталь» [6, с. 75].

Різні регіони України мають свої специфічні традиції багатоголосного співу, що зумовлені як історичними, так і культурними чинниками, включаючи впливи сусідніх народів та локальні музичні традиції. Так, гетерофонія притаманна півночі центрального Полісся, бурдонна діафонія поширена на лівобережжі, центральному та східному Поліссі та в Карпатах, монофонія є характерною для Буковини та Закарпаття, кантове триголосся на Полтавщині та Слобожанщині. Підголосково-поліфонічне двоголосся сформувалося у XIX – початку XX століття, на відміну від гетерофонії, підголосковий склад вважається поліфонією. Двоголосся розповсюджене по всій території України, найбільше на Лівобережжі, Східному Поділлі, Наддніпрянщині. Триголосся є найпізнішою (XX сторіччя) та найбагатшою формою українського багатоголосного співу, що поширене на Лівобережжі.

Пісні поліфонічного підголоскового складу, в яких при збереженні виразності всіх голосів, один є головним, а інші – його варіантами або різновидами, допоміжними мелодичними лініями, являються найбільш поширеним типом в українському багатоголосному фольклорі. Відносно вільний рух голосів у поліфонічних піснях (кожен – зі своєю мелодичною функцією), в результаті якого утворюється гармонія, є однією з найхарактерніших національних особливостей українського багатоголосся. Цим пояснюється нестабільність кількості голосів у піснях, наявність паралельних квінт, октав, тризвуків, унісонів у викладі [6].

В українському народному багатоголоссі присутні не лише різновиди підголоскової поліфонії, таких як гетерофонія чи бурдон, але й певні форми імітаційної та контрастної поліфонії. Найпоширенішими в українських народних піснях формами поліфонії є варіантно-підголоскова та кантова фактури, що також розповсюджені в традиції церковного співу. Перші поліфонічні зразки на етнічних територіях України датуються XIII сторіччям [7].

У XIX–XX сторіччях поліфонічний склад мислення в Україні яскраво проявився у жанрі обробки народної пісні. На початку становлення цього жанру відбувалося інтенсивне переосмислення першоджерела (зокрема у професійній сольній пісні із супроводом, пізніше – у романсі). Подальшому

розвитку жанру властиве прагнення до усвідомлення фольклорної основи та до відтворення його справжнього звучання в академічній музиці (обробки М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця, М. Вериківського). У XX сторіччі жанр обробки продовжує розвиватись у творчості Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Є. Станковича та інших композиторів, які застосовували індивідуалізований творчий підхід до народнопісенних джерел.

Найпоширеніші поліфонічні форми – варіантна підголосковість та гетерофонія, що відповідають основним принципам народного багатоголосся. Часто застосовується техніка вертикально-рухомих перестановок голосів, можливе включення у фактуру обробки «авторських тем», як контрапункту до фольклорної теми першоджерела (що характерно для обробок М. Леонтовича, М. Вериківського, Л. Ревуцького).

Поліфонічна будова українського фольклору в цілому та народних пісень зокрема, відображена в обробках народних пісень та авторських творах, заснованих на фольклорній основі, зокрема для гітари та бандури. Бандура має широкі можливості для виконання поліфонічних творів завдяки своїй будові, оскільки має 10-14 басових струн та до 50 приструнків. На сьогодні репертуар бандуристів містить як перекладення класичних поліфонічних творів (наприклад, Й.-С. Баха) так і авторські, більш сучасні поліфонічні твори, наприклад М. Дремлюги, Л. Коломійця та ін.

Поліфонія як принцип обробок народних пісень для бандури соло використовувалася по-різному: як повністю поліфонічний виклад (наприклад, українська народна пісня «Ой на горі та жінці жнуть» в обробці М. Лобка), так і як акордовий супровід з багатоголосним викладом мелодії (наприклад, українська народна пісня «Чорнії брови» в обробці М. Ключника та багато інших). Навіть коли бандура використовується як супроводжуючий інструмент, фактура супроводу часто також є поліфонічною, а не суто акордовою, (наприклад українська народна пісня «Взяв би я бандуру» в обробці М. Михайлова та інші).

Як зазначає І Дружга, «кобзарство і бандурництво як мистецькі явища демонструють сьогодні чітку жанрову диференціацію на два самостійні і самодостатні напрями. З одного боку – це кобзарство, на яке покладено місію збереження традиційного репертуару й акомпануючої функції інструмента,

відродження автентики як самого інструментарію, так і виконавських прийомів. З іншого боку – це академічне бандурництво, що передбачає сольо-інструментальне, вокально-інструментальне та ансамблеве виконавство» [2, с. 48-49]. Проте, музичною основою репертуару для бандури часто виступає народний пісенний матеріал зі збереженням фольклорної традиції, якому притаманна поліфонічність. Велика кількість сучасних авторських творів для бандури мають за основу мелодії українських народних пісень або є варіаціями на тему народних пісень. Традиційний репертуар бандуристів, що значною мірою складався з народних пісень, з часом перейшов до гітарної музичної літератури, ставши доброю традицією української гітарної школи.

Для українських композиторів-гітаристів характерним є звернення до народних пісень у формі обробок та варіацій, які й по сьогоднішній день залишаються улюбленим жанром і з успіхом виконуються сучасними гітаристами. Гітара є інструментом, на якому можливе виконання поліфонічної музики. Поліфонічні твори, написані свого часу для лютні, та навіть перекладення органної та фортепіанної поліфонічної музики (наприклад перекладенні для гітари А. Сеговії та ін.) є значною частиною сучасного репертуару гітаристів. Відтак, коли йдеться про перекладення українських багатоголосних пісень, композитори використовують ці можливості інструменту і створюють яскраві поліфонічні обробки для гітари.

Найчастіше використовується підголоскова поліфонія як вид «поліфонічного багатоголосся (хорового, ансамблевого, вокально-інструментального)», що притаманний «... українській народній музиці, а також творчості зорієнтованих на фольклор професійних музикантів» [8, с. 197] і є характерним для жанру обробок народних пісень для гітари.

Викладачі гітари, зі свого боку, у методичних розробках та рекомендаціях також вказують на необхідність окремого підходу, у тому числі технічного, до кожного виду поліфонії, представленого у творах для гітари (підголоскова, контрастна, імітаційна) (А. Бойко, В. Гоменюк). Такі твори пишуться навіть як навчальні для учнів перших класів музичних шкіл, тобто сприймаються як звичайна та обов'язкова складова музичного репертуару гітариста в Україні. Наприклад, обробка української народної пісні «Повій, вітре, на Вкраїну» в обробці М. Михайленка:



Рис. 1. М. Михайленко, обробка української народної пісні «Повій, вітре, на Вкраїну»

Твір рекомендований для вивчення на початковому етапі навчання, так як і наступний канон на тему української народної

пісні «Рече та стогне Дніпр широкий» С. Шевченка:



Рис. 2. С. Шевченко, канон на тему української народної пісні «Рече та стогне Дніпр широкий»

Окремо слід виділити характерний для гітари своєрідний триголосний виклад музичного матеріалу, в якому присутні окремі складові: мелодія, бас та гармонія. Тут варто зазначити, що у такому викладі може бути записаний як гомофонно-гармонічний твір, так і поліфонічний, або композиція з елементами поліфонії (наприклад, з розвинутою басовою лінією або підголосками). На це вказує Ф. Бернат, аналізуючи композиційні особливості «Карпатської рапсодії» А. Шевченка, де, окрім характерних для творів українських композиторів-гітаристів, яскраво вираженої національної стилістики та гармонії (гуцульський мінорний лад), тембрової імітації народних інструментів (наприклад, цимбал),

елементів підголоскової поліфонії, присутня специфічна гітарна триголосна фактура: «тремолування (верхній голос) складає підголосок, основну мелодію викладено в середньому голосі, окремі звуки якої також тремолуються, нижній голос – типовий бас, що тягнеться. Так проявляється властива багатьом творам Шевченка поліфонічність» [1, с. 150].

Далі Ф. Бернат зазначає, що використання гітарної фактури А. Шевченком дозволяє композитору «темброво збагатити гітару – ми, начебто, чуємо не один інструмент, а цілий ансамбль. Гітара імітує звучання «троїстих музик» і з використанням типових для них прийомів (тремоло, «гудіння» басу)» [1, с. 153]. Приклад подано на рисунку 3.



Рис. 3. А. Шевченко «Карпатська рапсодія»

Нижче наводимо приклади поліфонічних обробок народних пісень для гітари. Обробка

української народної пісні «Рече та стогне Дніпр широкий» А. Бойко:

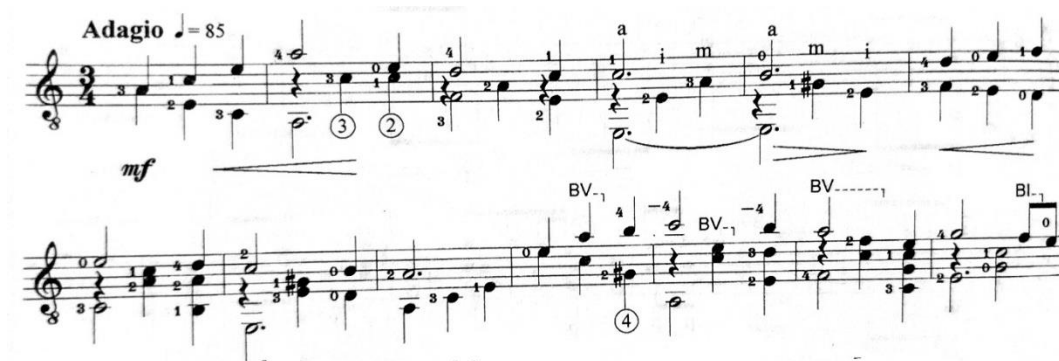


Рис. 4. А. Бойко, обробка української народної пісні «Рече та стогне Дніпр широкий»

Обробка народної пісні «Щедрик»
В. Карлаша (імітаційна поліфонія), що більше

схожа на перекладення хорової партитури для гітари:



Рис. 5. В. Карлаш, обробка народної пісні «Щедрик»

Обробка народної пісні «Місяць на небі»
Ю. Шинкаренка з бурдонним двоголоссям



Рис. 6. Ю. Шинкаренко, обробка народної пісні «Місяць на небі»

Якщо ж говорити про використання поліфонічних елементів або фрагментів (наприклад, одна з варіацій написана у поліфонічному стилі, або поліфонічний виклад теми) у обробках народних пісень українськими композиторами-гітаристами, то тут знаходимо ще більшу кількість прикладів. Серед них: варіації на тему української народної пісні «Ой, при лужку, при лужку» А. Бойко, «В Ладижині вітер віє» Б. Чепелюк, «Ой ходить сон коло вікон» І. Марченко, обробки народних пісень, таких як «Їхав козак на війноньку» М. Флейтмана, «Ой у лузі червона калина» С. Чарнецького, «В кінці

греблі шумлять верби» А. Бойко, «Бандурист» В. Бобрі та великій кількості інших творів.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що поліфонічна обробка народних пісень, яким притаманне багатоголосся, має глибоку історію в українській музичній культурі та залишається популярним жанром у творчості українських композиторів-гітаристів, що підтверджується великою кількістю творів різного рівня складності, від навчальних – для початківців, до технічно складних – концертних.

Поліфонічність як характерна ознака творчості українських композиторів-гітаристів

надає їх обробкам справжньої унікальності і є важливим засобом збереження та популяризації фольклорної музичної спадщини, поєднання традицій з сучасними виконавськими практиками, збагачення репертуару українських гітаристів-виконавців.

Література

1. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень. дис. канд. мистецтвознавства 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків 2019. 205 с.
2. Дружга І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи. ... дис. канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2021. 215 с. С. 48-49.
3. Пеліна Г. О., Шевчук О. Ю. Багатоголосся народне. Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/Багатоголосся_народне (дата звернення: 01.02.2025).
4. Рудницька О.П. Українське мистецтво у полікультурному просторі: навч. посіб. Київ : ЕксОб, 2000. 208 с.
5. Садовенко С. Народна пісенна творчість як чинник самоідентифікації українства. *Культурологічна думка*. 2010. № 2. С. 142–148.
6. Степанова Л. П. Методика розвитку поліфонічного слуху молодших школярів на уроках музики: дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання. Київ, 2011. 256 с.
7. Українська музична енциклопедія. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та

етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Том 5: ПАВАНА – «ПОЛІКАРП». Київ, 2018.

8. Юцевич Ю. Музика : словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.

References

1. Bernat, F. F. (2019). The Pan-European Standard of Guitar Performance and the Specifics of Its National Manifestations. PhD thesis in Art Studies. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Druzhha, I. S. (2021). Contemporary Bandura Art: Compositional Explorations and Performance Prospects. PhD thesis in Art Studies. Kharkiv [in Ukrainian].
3. Pelina, H. O., & Shevchuk, O. Yu. (n.d.). Folk Polyphony. The Great Ukrainian Encyclopaedia. Retrieved from https://vue.gov.ua/Багатоголосся_народне [in Ukrainian].
4. Rudnytska, O. P. (2000). Ukrainian Art in a Multicultural Space: Textbook. Kyiv [in Ukrainian].
5. Sadovenko, S. (2010). Folk Song Creativity as a Factor of Ukrainian Self-Identification. *Kulturolohichna Dumka*, 2, 142–148 [in Ukrainian].
6. Stepanova, L. P. (2011). Methods of Developing the Polyphonic Ear of the Elementary School Pupils on Music Lessons. PhD thesis in Pedagogical Sciences. Kyiv [in Ukrainian].
7. Ukrainian Music Encyclopaedia. (2018). Vol. 5: Pavana – 'Polikarp'. Kyiv [in Ukrainian].
8. Yutsevych, Yu. (2003). Music: A Reference Dictionary. Ternopil [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 12.05.2025
Отримано після доопрацювання 13.06.2025
Прийнято до друку 23.06.2025*

Цитування:

Шпак Г. С. Song of the Angel Дж. Тавенера: між традиціями ангелогласса та сакральним мінімалізмом. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 424–429.

Шпак Галина Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства,
в. о. професора кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0001-8866-3236>
galina.shpak425597@gmail.com

Shpak G. (2025). "Song of the Angel" by J. Tavener: Between Traditions of Angel Voice and Sacred Minimalism. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 424–429 [in Ukrainian].

SONG OF THE ANGEL ДЖ. ТАВЕНЕРА: МІЖ ТРАДИЦІЯМИ АНГЕЛОГЛАССЯ ТА САКРАЛЬНИМ МІНІМАЛІЗМОМ

Мета дослідження – виявлення змістовної та жанрово-стильової специфіки Song of the Angel Дж. Тавенера в річищі духовно-етичних, поетико-інтонаційних настанов ангелогласса та сакрального мінімалізму. **Методологія роботи** ґрунтується на поєднанні засад мистецтвознавчого, герменевтичного, жанрово-інтонаційного та історико-культурологічного методів дослідження. **Наукова новизна статті** визначена тим, що в ній вперше введено в український музикознавчий обіг матеріали щодо композиції Song of the Angel Дж. Тавенера, що узагальнюють віросповідальний досвід композитора та духовно-естетичні шукання його епохи. **Висновки.** Поетико-інтонаційні особливості композиції Song of the Angel Дж. Тавенера, створеної наприкінці ХХ століття до ювілею Організації Об'єднаних Націй, виявляють особливості духовно-творчої еволюції її автора, спрямованої в зрілий період його діяльності до активних пошуків сакральних основ буття, пов'язаних перш за все з духовними настановами православ'я, а також з шуканнями «вічної релігії», що єднає Схід і Захід. Жанрово-стильова специфіка аналізованого твору Дж. Тавенера, відповідно, виявляє показовий для неї перетин стародавніх традицій християнського богослужбового співу, узагальнених у феномені «ангельського співу» в його візантійському «озвученні», та ознак сакрального мінімалізму як показового явища музичного постмодерну. Специфіка першого виявляється і у програмному визначенні твору; і у виконавському складі, в якому вокально-інструментальна камерність алюзивно межує з хоровою тембральністю; і в каліфонічній фігуративності тематизму сольних партій (сопрано, скрипка) з показовою мікротонавою (візантійською) хроматикою; і з відповідною мінімалізацією динаміки та домінуванням повільних темпів, що у сукупності формують образ перебування у стані славословної «статики-екстазу». Зв'язок композиції Дж. Тавенера з сакральним мінімалізмом виявляється в апелюванні композитора до гранично простих, тонально орієнтованих засобів вираження та у домінуючій ролі принципу повторності-репетитивності, що проявляється на різноманітних рівнях – від мотивно-мелодійного аж до структурно-композиційного (ААА1).

Ключові слова: творчість Дж. Тавенера, Song of the Angel, англійська музика рубежу ХХ–ХХІ століть, ангелогласс, ісон, сакральний мінімалізм, жанр, стиль, постмодерн.

Shpak Galyna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Department of Choral Conducting, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

'Song of the Angel' by J. Tavener: Between Traditions of Angel Voice and Sacred Minimalism

The purpose of the study is to identify the content and genre-stylistic specificity of J. Tavener's 'Song of the Angel' in the context of spiritual-ethical, poetic-intonational guidelines of angeloglossia and sacred minimalism. **The methodology** of the work is based on a combination of the principles of art history, hermeneutics, genre-intonation and historical-culturological research methods. **The scientific novelty** of the article is determined by the fact that it first introduces materials on the composition 'Song of the Angel' by J. Tavener into Ukrainian musicological circulation, which summarise the composer's religious experience and the spiritual and aesthetic searches of his era. **Conclusions.** The poetic and intonational features of the composition 'Song of the Angel' by J. Tavener, created at the end of the 20th century for the anniversary of the United Nations, reveal the features of the spiritual and creative evolution of its author, directed in the mature period of his activity to the active search for the sacred foundations of existence, associated primarily with the spiritual teachings of Orthodoxy, as well as with the search for the 'eternal religion' that unites the East and the West. The genre and style specificity of the analysed work by J. Tavener, accordingly, reveals the indicative intersection of the ancient traditions of Christian liturgical singing, generalised in the phenomenon of 'angelic singing' in its Byzantine 'sounding', and the signs of sacred minimalism as an indicative phenomenon of

musical postmodernity. The specificity of the first is also manifested in the programmatic definition of the work; and in the performing composition, in which the vocal-instrumental chamberness allusively borders on the choral timbre; and in the calophonic figurativeness of the thematism of the solo parts (soprano, violin) with the demonstrative microtonal (Byzantine) chromaticism; and with the corresponding minimisation of dynamics and the dominance of slow tempos, which together form the image of being in a state of laudatory 'statics-ecstasy'. The connection of J. Tavener's composition with sacred minimalism is manifested in the composer's appeal to extremely simple, tonally oriented means of expression and in the dominant role of the principle of repetition-repetition, which manifests itself at various levels – from the motivic-melodic to the structural-compositional (AAA1).

Keywords: works of J. Tavener, 'Song of the Angel', English music of the turn of the 20th–21st centuries, angelic singing, Ison, sacred minimalism, genre, style, Postmodern.

Актуальність теми дослідження. Сучасний світ та супутня йому культура перебувають в умовах сьогодення у стані кризи раціоналізму, максимального загострення різного роду суспільно-політичних глобальних проблем та нарощування тотальної ентропії духовної буття людської спільноти. Як зазначає Н. Сиротинська, «людство XXI століття ввійде в історію не створенням штучного інтелекту і космічних зорельотів, а, швидше, своєю неосвіченістю і невмінням спрямовувати досягнення інтелекту на забезпечення миру на планеті. Намарне захоплюватися науковими відкриттями, коли людська душа маліє і черствіє. Нерозуміння цього тільки пришвидшить самознищення людства завдяки інноваційним технологіям» [10, 10]. В цих умовах актуалізація ідей щодо зв'язку релігії та культури у всій різноманітності її мистецьких проявів (в тому числі й музичних) набуває особливої значущості. Зазначене спрямування творчої та мистецтвознавчої думки культури постмодерну знайшло відбиття і в духовно-естетичних настановах сакрального мінімалізму в музиці, що охоплює діяльність багатьох представників сучасності, в тому числі й Джона Тавенера. Життя та спадщина цього автора фактично відтворюють провідні етапи його духовного буття, зосереджені на поступовому русі від ідей пресвітеріанства аж до сповідання православ'я, його духовно-етичних «домінант» та їх відтворення в обиходно-мистецькій практиці. Композиція *Song of the Angel* Дж. Тавенера є яскравим свідченням його духовної еволюції, зосередженій в тому числі й на творчому осмисленні першоджерел християнської музично-історичної традиції, що сходили до візантійського досвіду тлумачення сутності «ангельського співу», «ангелогласся». Затребуваність названої композиції Дж. Тавенера в сучасній виконавській практиці та її духовно-етичних шуканнях, пов'язаних також з естетичними настановами сакрального мінімалізму, виявляє актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Творча постать Дж. Тавенера в українському

музикознавстві стала предметом пильного інтересу лише в останні десятиліття, про що свідчать матеріали досліджень Ю. Кучурівського [2], О. Овсянникової-Трель [7], які торкаються окремих аспектів жанрово-естетичних вподобань композитора та їх мистецьких втілень. Його ім'я також згадується в роботах, присвячених аналітичним узагальненням щодо жанрово-стильової специфіки музичного мінімалізму [див.: 1; 3; 8; 9], зокрема, його сакральної «моделі», що виявляє спільність духовних та творчих пошуків Дж. Тавенера та його сучасників – А. Пярта, О. Козаренка, Х. М. Гурецького, В. Мартинова та ін.

Більш детальну інформацію щодо спадщини Дж. Тавенера та еволюції його релігійно-етичних позицій демонструє зарубіжна бібліографія. В дослідженнях Р. Dudgeon [13], Keeble [18], G. Haydon [16] репрезентовано творчу біографію композитора, його духовний шлях, в той час як у наукових розвідках Imrie Sally [17], G. K. Muzzo [22] основну увагу приділено культовим хоровим композиціям митця, що виявляють його релігійні вподобання та відповідні жанрові переваги. Сутність останніх, а також питання щодо впливу релігійного фактору на мистецьку практику в цілому розкрито у публікаціях самого Дж. Тавенера [24; 25]. Статті J. Miclaszewska [20] та R. Lorenz [19], J. Fisk [14] зосереджені на дослідженні зв'язків поетики творів композитора, що сприймаються як «звуківі ікони», з настановами сакрального мінімалізму та його візантійськими першоджерелами, що ґрунтувалися на традиціях «ангелогласного співу». Отже, творчість Дж. Тавенера, звернена до пошуків духовних першооснов людського буття, зокрема й його композиція *Song of the Angel*, що повною мірою концентрує їх в своїй поетиці, і нині потребує ретельного дослідження та узагальнень музикознавчого та мистецько-культурологічного порядку.

Мета дослідження – виявлення змістовної та жанрово-стильової специфіки *Song of the Angel* Дж. Тавенера в річищі духовно-етичних,

поетико-інтонаційних настанов ангелогласся та сакрального мінімалізму.

Виклад основного матеріалу. І. Moody, досліджуючи творчість цього англійського митця, зазначив, що «сутність творчості Дж. Тавенера втілюється в одній фразі: “Музика – це прославлення Господа”» [21]. З одного боку, вона засвідчує релігійну позицію автора, з іншого – виявляє її глибинний зв'язок з віковими традиціями християнської культури та музики в цілому. Життєвий і творчий шлях Дж. Тавенера був постійно спрямований до пошуку втрачених на рубежі XX–XXI століть духовно-релігійних орієнтирів в мистецтві та естетиці постмодернізму. Однією з головних ідей творчої діяльності англійського митця стало повернення до сакральних традицій в музиці, загублених, на його думку, на Заході в Новий час в період домінування раціоналістичного мислення. У пошуках онтологічних основ музичного мистецтва і відповідної музичної мови композитор звертається до культурних та духовно-релігійних традицій різних народів та історичних епох, що стали також питомим тлом й для естетики «нової простоти» та сакрального мінімалізму [див. про це детальніше: 7].

Знаковою подією у житті Дж. Тавенера став 1977 рік, коли він у 33 роки прийняв православ'я в Лондонському Кафедральному Соборі Успіння Божої Матері та Всіх Святих. Саме це, а також плідотворне духовне спілкування з митрополитом Антонієм Сурозьким, ознаменувало початок зрілого насиченого періоду його творчості і занурення у світ православної духовної музики, хоча композитор спочатку належав до пресвітеріанства – одного із напрямків протестантського віросповідання.

Після свого навернення Дж. Тавенер майже повністю відійшов від настанов музичного авангарду та його композиторських технік, намагаючись віднайти нові засоби вираження та відтворення сакральної тематики. «За цей час він подружився з художником Сесілом Коллінзом, який познайомив Тавенера з суфійським поетом Румі, а також з працями Рене Генона, Ананди Кумарасвами та Фрітйофа Шуона, що мали значний вплив на творчість Тавенера протягом наступних десятиліть» [23, 12]. Широкий спектр духовно-філософських інтересів та вподобань привів митця до концепції релігійного універсалізму, що живився в його свідомості настановами східних релігій, а також християнства. Така універсальна ідея «вічної релігії», що сходила, на думку

композитора, ще до Платона та його послідовників, зрештою дійшла і до Ананди Кумарасвами, вченого, що народився на Цейлоні. В свій час він зіграв важливу роль у представленні індійського мистецтва і культури на європейському Заході XX століття. Зазначимо, що Дж. Тавенер в програмних коментарях до своїх опусів нерідко посилається на його духовний досвід.

Сказане є показовим й для композиції *Song of the Angel*, що була створена у 1994 році до п'ятидесятої річниці існування Організації Об'єднаних Націй. Такого роду привід вже сам по собі засвідчує орієнтацію автора на відтворення ідеї загальнолюдської гармонії, гуманізму та братерства. Крім того, в своєму авторському коментарі щодо особливостей виконання цього твору та його духовної спрямованості Дж. Тавенер зазначає, що цю музику «...слід співати та грати зі *стриманим екстазом*. Інакше кажучи, вона не повинна викликати биття серця і призводити до меланхолії. “Як і вся музика “Сходу”, вона має *розкривати у спокої вічне, ангельське, екстатичне дихання, яке звільняє та олюднює*». Це слова Кумарасвами» (курсив наш – Г. Ш.). Саме в них композитору вдається знайти точки дотику між високою східною мудрістю та християнською екстатикою. Одним з проявів останньої можна вважати й апелювання до ангельського співу та традицій ангелогласся. Ще однією ознакою подолання релігійно-конфесійних перешкод в цьому творі є його фактурно-інтонаційна специфіка, орієнтована на відтворення інтонаційних особливостей візантійського богослужбового співу, в якому в свій час фактично було закладено основи європейської духовно-хорової традиції у всій різноманітності її національних та конфесійних проявів.

Оригінальним вважаємо й виконавський склад *Song of the Angel* Дж. Тавенера, що включає соло сопрано, солюючу скрипку та струнний квартет. З одного боку, він виявляє камерну вокально-інструментальну природу цього твору, орієнтовану на внутрішнє духовне «заглиблення». З іншого боку, використання ісонових «педалей», вокальна основа тематизму, закодована в назві твору (*Song of the Angel*), виявляє також аналогії й з вокально-хоровим звучанням та показовою для нього тембральною суголосністю співацького голосу та струнних смичкових інструментів. Зазначимо також, що такого роду симбіоз вокального та інструментального начал також відтворює й уявлення про ангелогласся в мистецтві різних епох, зосереджене не тільки на особового роду співі, але й на

інструментальному звучанні [див. про це детальніше: 15].

Сам феномен «ангелогласся» фактично осмислюється на перетині богословського та музикознавчо-виконавського дискурсів [див.: 12; 4; 6; 5], позаяк прообразом духовного вокально-хорового співу, згідно зі свідченнями святих отців є саме ангельській спів-славослів'я. Відповідно, «богослужбовий спів розпочинає своє існування за межами усієї земної історії людства як безпрецедентний факт його існування у Вічності. Додамо, що теорія *ангелогласного співу* сформувалась на теренах східного християнства ще у V–VI столітті та вперше висвітлена у трактаті «*Про небесну ієрархію*» Псевдо-Діонісія Ареопігита – учня апостола Павла, у змісті якого розкрито тезу про дев'ять ангельських чинів, що славословляють духовними співами. Відзначимо, що дана теорія в подальшому набула розвитку у працях св. Максима Сповідника» [12, 30], – зазначає О. Яструб. Розвиваючи далі зазначену думку, цитований автор вказує, що «духовний спів, що сам по собі є *богословієм у звуці*, передбачає залежність від богослужбового віровчення (розкритого церковними учителями на основі особистого досвіду Богоспівкування). Таким чином, духовний спів у системі богослужбового чину є молитвою, більше – духовним співом *homo credens*» [12, 36].

Такого роду підхід до тлумачення сутності духовного співу та його багатовікової історії існування, відповідно, підіймає питання про його типологічні темброво-виконавські та інтонаційні ознаки, що визначили провідні настанови багатьох хорових шкіл сучасності, в тому числі й Одеської, сформованої творчими зусиллями К. Пігрова на перетині диригентсько-хорової та регентської традицій України. Серед ключових рис такого роду духовного співу, що генетично сходили до «ангелогласся», виділяємо «пріоритетну увагу до слова, його формотворчої і смислової ролі <...> Нівелювання тембрової індивідуальності, спів “*прикритим*” звуком, без вібрації і обертонів. За можливістю із «*зменшеною цільністю*» так званою «*м'ясистістю*» в голосі, особливо у верхньому регістрі; наближення до світлого “ангельського” дитячого співу. Широке використання фальцетного і мікстового звуку. Це сприяє наближенню до необхідного на криласі молитовного настрою. Прагнення до однорідності звучання хорової партії, створення при будь-якій фактурі відчуття єднання, соборності. “*Церковний богослужбовий хор – це суголосне прагнення тих, хто молиться, до Бога*», – наставляв

останній духівник Оптинської пустелі ієромонах Никон (Беляєв)» [4, 197-198].

Зазначені характеристики «ангелогласся» та духовного хорового співу, який сприймається як «автономний цілісний семантичний простір, що, водночас, є формою комунікації як горизонтальної (міжособистісної), так і вертикальної (Богоспівкування)» [12, 60], складають також сутність поезики Song of the Angel Дж. Тавенера. Її інтонаційна мова сходить до традицій візантійського каллофонічного богослужбового співу та показової для нього мікрохроматики, що сукупно спрямовані до славослів'я. Останнє закладене і в текстовій основі твору, що включає лише одне слово – «Алілуйя»; і в апелюванні до ісону та мелодичних фігур «кола-оспівування», що риторично пов'язані саме з ідеєю хваління-шанування Бога та Сакрального світу; і у використанні мінімалізованої динаміки та повільного темпу, що у сукупності створюють образ перебування у стані славословної «статики-екстазу».

Зазначене текстове «обмеження» аналізованої композиції Дж. Тавенера словом «Алілуйя» надає також можливість співвіднесення її поезики з «алілуйною парадигмою європейської культури та музики», провідні характеристики якої було сформовано в монографії А. Татарнікової. На думку дослідниці, «культова основа Хваління-Уславлення, що поєднує усі [християнські] конфесії, збираючи воедино уявлення про Хресну муку як ціну Слави і Уславлення як такого, породила особливого роду алілуйну парадигму європейської культури, в якій пафос оспівування ґрунтувався на розумінні його як Порядку й Гармонії влад в уподібненні Вічного і тварного, Небесного і земного, заявляючи тим надфізичне-ідеальне начало людської діяльності у цілому» [11, 98].

Такого роду спрямованість інтонаційно-змістовної складової твору Дж. Тавенера виявляє також його контактність й з жанрово-стильовими настановами сакрального мінімалізму. Останній, на думку Н. Лівої, пройшовши в свій час «стадію богозаперечення, <...> постав перед необхідністю зворотного руху – до усвідомлення екзистенції трансцендентного начала на іншому, якісно новому рівні». Відповідно, музичний мінімалізм «можна характеризувати як перший “матеріалізований” прояв тривалих перехідних процесів в західноєвропейській культурі, тісно пов'язаних з переосмисленням основ світобудови, картини світу і у зв'язку з цим –

уявлень про трансцендентні явища, об'єднані у філософії та культурології поняттям «сакрального» [3, 12].

Інтонаційно-виразні та структурні параметри композиції *Song of the Angel* Дж. Тавенера відрізняються показовою простотою та граничною обмеженістю, що є очевидним і у фактурній «прозорості» твору, і у його тональній орієнтації. Домінуючим тональним центром виступає F-dur, що в європейській музично-історичній традиції частіше всього пов'язувався з образами пасторалі, ширше – Гармонії Божественного, природного та людського начал. Принцип повторності та мінімалізованої варіативності простежується у ньому на різних рівнях – від мотивів «кола-оспівування» в партіях солістів аж до композиційного цілого, що структурно можна представити у вигляді схеми A-A-A1.

Висновки. Таким чином, поетико-інтонаційні особливості композиції *Song of the Angel* Дж. Тавенера, створеної наприкінці XX століття до ювілею Організації Об'єднаних Націй, виявляють особливості духовно-творчої еволюції її автора, спрямованої в зрілий період його діяльності до активних пошуків сакральних основ буття, пов'язаних перш за все з духовними настановами православ'я, а також з шуканнями «вічної релігії», що єднає Схід і Захід. Жанрово-стильова специфіка аналізованого твору Дж. Тавенера, відповідно, виявляє показовий для неї перетин стародавніх традицій християнського богослужбового співу, узагальнених у феномені «ангельського співу» в його візантійському «озвученні», та ознак сакрального мінімалізму як показового явища музичного постмодерну. Специфіка першого виявляється і у програмному визначенні твору; і у виконавському складі, в якому вокально-інструментальна камерність алюзивно межує з хоровою тембральністю; і в каліфонічній фігуративності тематизму сольних партій (сопрано, скрипка) з показовою мікротоновістю (візантійською) хроматикою; і з відповідною мінімалізацією динаміки та домінуванням повільних темпів, що у сукупності формують образ перебування у стані славословної «статики-екстазу». Зв'язок композиції Дж. Тавенера з сакральним мінімалізмом виявляється в апелюванні композитора до гранично простих, тонально орієнтованих засобів вираження та у домінуючій ролі принципу повторності-репетитивності, що проявляється на різноманітних рівнях – від мотивно-мелодійного аж до структурно-композиційного (AAA1).

Література

1. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці: посібник з курсу історії сучасної музики та музичного виконавства. Одеса: Астропринт, 2009. 184 с.
2. Кучурівський Ю. Виконавські аспекти хорової музики XX століття на прикладі «Кельтського реквієму» Дж. Тавенера. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 32. Кн. 2. С. 175–186.
3. Ліва Н. В. Музичний мінімалізм у контексті західноєвропейської метасвідомості. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2018. № 3. С. 6–16.
4. Маласпіна В. До питання «церковного» виконання богослужбових піснеспівів. *Волинський Благосвіник*. 2016. № 4. С. 193–199.
5. Марач О. М. Український звуковий ідеал в художній лабораторії хорової творчості. *Музичне мистецтво XXI століття – Історія, теорія, практика: збірник наукових праць Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати, 2016. С. 175–180.
6. Мартинюк А. Особливості хорового співу як форми морально-духовного виховання. *Молодь і ринок*. 2023. № 4 (212). С. 69–73.
7. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448 с.
8. Серова О. Музичний мінімалізм: від спонтанності до комунікативного гуманізму. *Культурологічна думка*. 2016. № 9. С. 40–45.
9. Серова О. Християнська духовна музика та мінімалізм. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2013. Вип. 18. С. 129–138.
10. Сиротинська Н. Інтелектуальний контекст середньовічної монодії. Львів: Галицька Видавнича Спілка, 2023. 176 с.
11. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.
12. Яструб О. Український духовний спів у композиторській інтерпретації: від М. Лисенка до О. Козаренка: дис. ... доктора філософії: 025 – Музичне мистецтво / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2024. 229 с.
13. Dudgeon P. *Lifting the Veil: The Biography of Sir John Tavener*. London: Publisher Portrait, 2003. 288 p.
14. Fisk J. The New Simplicity: The Music of Gorecki, Tavener and Part. *The Hudson Review*. 1994. Vol. 47. № 3. P. 394–412.
15. Gellette A. Depicting the sound of silence: angels' music and "angelization" in medieval sacred art. *Imago Musicae*. 2014–2015. XXVII. P. 95–125.
16. Haydon G. *John Tavener: Glimpses of Paradise*. Orion, 1995. 304 p.

17. Imrie Sally. Analysis the selected choral works by John Tavener with particular reference to the post-1977 works. Thesis submitted in fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Music of Rhodes University, 1988. 188 p.

18. Keeble B. The Music of Sciencence: A Composer's Testament. Publisher Faber, 2000. 208 p.

19. Lorenz R. The Magnificat and Nunc Dimittis of Sir John Tavener: Byzantine Influences on Tavener's So-Called Holy Minimalism Style of Composition. *ISM-RASMB, Series Musicologica Balcanica*. 2020. № 1. P. 151–167.

20. Miclaszewska J. The idea of an "Icon in Sound" in the Works of John Tavener. *Liturgia Sacra* 27. 2021. № 1. P. 217–231.

21. Moody Ivan. «Circular Movement: Spiritual Traditions in the Work of John Tavener». *Temenos*. 2014. № 17. P. 206–214.

22. Muzzo Grace Kingsbury. In Search of the Divine: Arvo Part's Te Deum and John Tavener's Icon of Light. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2010. 148 p.

23. Seymour E. The Essential John Tavener: A Guide. Music Sales Limited, 2013. Music Sales Limited, 2013. 47 p.

24. Tavener J. The Music of Silence. A Composer's Testament. Edited by Brian Keeble. London: Faber & Faber, 1999. 210 p.

25. Tavener J. The Sacred in Art. *Contemporary Music Review*. 1995. Vol. 12. Part 2. P. 49–54.

References

1. Androsova, D. V. (2009). Minimalism in Music: A Course Guide to the History of Contemporary Music and Musical Performance. Odesa [in Ukrainian].

2. Kuchurivskyi, Yu. (2021). Performance Aspects of 20th Century Choral Music Based on the Example of J. Tavener's 'Celtic Requiem'. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 32, 2, 175–186 [in Ukrainian].

3. Liva, N. V. (2018). Musical Minimalism in the Context of Western European Metacosciousness. *Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovskoho*, 3, 6–16 [in Ukrainian].

4. Malaspina, V. (2016). On the Issue of 'Church' Performance of Liturgical Hymns. *Volynskyi Blahovisnyk*, 4, 193–199 [in Ukrainian].

5. Marach, O. M. (2016). Ukrainian Sound Ideal in the Artistic Laboratory of Choral Creativity. *Musical Art of the XXI Century – History, Theory, Practice*. Kielce – Kaunas – Almaty [in Ukrainian].

6. Martyniuk, A. (2023). Features of Choral Singing as a Form of Moral and Spiritual Education. *Molod i rynek*, 4 (212), 69–73 [in Ukrainian].

7. Ovsiannikova-Trel, O. A. (2021). 'New Simplicity' as a Systemic Genre-Style Phenomenon in Contemporary Musical Art. Odesa [in Ukrainian].

8. Sierova, O. (2016). Musical Minimalism: From Spontaneity to Communicative Humanism. *Kulturolohična dumka*, 9, 40–45 [in Ukrainian].

9. Syerova, O. (2013). Christian spiritual music and minimalism. *Muzychne mystetstvo i kul'tura: Naukovyy visnyk ODMA imeni A. V. Nezhdanovoyi*. 18, 129–138 [in Ukrainian].

10. Syrotynska, N. (2023). The Intellectual Context of Medieval Monody. Lviv [in Ukrainian].

11. Tatarnikova, A. A. (2020). The Alleluian Paradigm of European Culture and Music (from Gothic to Modernity). Odesa [in Ukrainian].

12. Yastrub, O. (2024). Ukrainian Spiritual Singing in Composer's Interpretation: from M. Lysenko to O. Kozarenko. *Extended Abstract of Doctor's Thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].

13. Dudgeon, P. (2003). Lifting the Veil: The Biography of Sir John Tavener. London [in English].

14. Fisk, J. (1994). The New Simplicity: The Music of Gorecki, Tavener and Part. *The Hudson Review*, 47, 3, 394–412 [in English].

15. Gellette, A. (2014–2015). Depicting the Sound of Silence: Angels' Music and 'angelization' in Medieval Sacred Art. *Imago Musicae*, XXVII, 95–125 [in English].

16. Haydon, G. (1995). John Tavener: Glimpses of Paradise. Orion [in English].

17. Imrie, S. (1988). Analysis the Selected Choral Works by John Tavener with Particular Reference to the Post–1977 Works. *Thesis submitted in fulfilment of the requirements for the Degree of Master of Music of Rhodes University* [in English].

18. Keeble, B. (2000). The Music of Silence: A Composer's Testament. Publisher Faber [in English].

19. Lorenz, R. (2020). The Magnificat and Nunc Dimittis of Sir John Tavener: Byzantine Influences on Tavener's So-Called Holy Minimalism Style of Composition. *ISM-RASMB, Series Musicologica Balcanica*, 1, 151–167 [in English].

20. Miclaszewska, J. (2021). The Idea of an 'Icon in Sound' in the Works of John Tavener. *Liturgia Sacra* 27, 1, 217–231 [in English].

21. Moody, I. (2014). 'Circular Movement: Spiritual Traditions in the Work of John Tavener'. *Temenos*, 17, 206–214 [in English].

22. Muzzo, G. Kingsbury. (2010). In Search of the Divine: Arvo Part's Te Deum and John Tavener's Icon of Light. LAP LAMBERT Academic Publishing [in English].

23. Seymour, E. (2013). The Essential John Tavener: A Guide. Music Sales Limited [in English].

24. Tavener, J. (1999). The Music of Silence. A Composer's Testament. Edited by Brian Keeble. London [in English].

25. Tavener, J. (1995). The Sacred in Art. *Contemporary Music Review*, 12, 2, 49–54 [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 11.06.2025
Прийнято до друку 18.06.2025

УДК 78.03(477)''197''

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339042

Цитування:

Каменська В. Ю. Феномен токатності в українській музиці 1970-х рр. у контексті процесу «українізації» жанру токати в середині ХХ ст.. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 430–435.

Каменська Вероніка Юріївна,*старший викладач кафедри**музичного мистецтва**Національної академії керівних кадрів**культури і мистецтв*<https://orcid.org/0000-0003-0118-7455>v.kamenskaja@gmail.com

Kamenska V. (2025). The Phenomenon of Toccatility in Ukrainian Music of the 1970s in the Context of the "Ukrainization" Process of the Toccata Genre in the Mid-20th Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 430–435 [in Ukrainian].

ФЕНОМЕН ТОКАТНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ 1970-х рр. У КОНТЕКСТІ ПРОЦЕСУ «УКРАЇНІЗАЦІЇ» ЖАНРУ ТОКАТИ В СЕРЕДИНІ ХХ ст.

Мета роботи полягає у дослідженні процесу «українізації» жанру токати у вітчизняній музиці 1940–1960-х рр., аналізі фортепіанних творів композиторів цього періоду на предмет їхньої жанрово-стильової трансформації та виявлення характерних національних рис, а також – у вияві феномену токатності в українській фортепіанній музиці 1970-х рр. ХХ ст. **Методологія роботи** базується на використанні компаративного, аналітичного та теоретико-музикознавчого методів, що дозволяють простежити еволюцію жанру токати в українській музиці та визначити її специфічні риси. **Наукова новизна статті** дослідження полягає у виявленні та обґрунтуванні явища «українізації» жанру токати в українській фортепіанній музиці середини ХХ ст. Визначено характерні риси «українізованої» токати, її зв'язок із фольклорною традицією та особливості втілення в авторських стилях досліджуваних композиторів. Вперше проведено комплексний аналіз феномену токатності на матеріалі трьох творів українських композиторів 1970-х рр. (Є. Станковича, Ю. Іщенко та П. Петрова-Омельчука), що дозволило простежити специфіку його розвитку в контексті національної стилістики. **Висновки:** Дослідження показало, що в період 1940–1960-х рр. в українській фортепіанній музиці спостерігалася тенденція «українізації» жанру токати, що проявлялася через використання народнопісенних інтонацій, ладо-гармонічних особливостей та характерних фактурних рисунків (на прикладі творів Ю. Щуровського, І. Шамо, В. Філіпенка та ін.). У 1970-х рр. цей процес набув нового змісту через розвиток явища «токатності», що виражалось в активному використанні токатного тематизму та його подальшій еволюції в музичній драматургії творів. Подальше дослідження феномена «токатності» дозволить глибше розкрити особливості жанрово-стильової еволюції української фортепіанної музики.

Ключові слова: токата, «українізація» токати, токатний тематизм, токатність, українська музика

Kamenska Veronika, Senior Lecturer of the Department of Musical Art, National Academy of Culture and Arts Management

The Phenomenon of Toccatility in Ukrainian Music of the 1970s in the Context of the "Ukrainization" Process of the Toccata Genre in the Mid-20th Century

The purpose of the article is to explore the process of the 'Ukrainisation' of the toccata genre in Ukrainian music from the 1940s to the 1960s, to analyse the piano works of composers from this period in terms of their genre and stylistic transformation, and to identify their characteristic national traits. Additionally, the study investigates the phenomenon of toccatity in Ukrainian piano music of the 1970s. **The research methodology** is based on comparative, analytical, and theoretical musicological approaches, which allow for tracing the evolution of the toccata genre in Ukrainian music and identifying its distinctive features. **The scientific novelty** of this study lies in the identification and substantiation of the phenomenon of the 'Ukrainisation' of the toccata genre in Ukrainian piano music of the mid-20th century. The study defines the characteristic features of the 'Ukrainised' toccata, its connection to folk traditions, and the ways in which it is manifested in the individual styles of the examined composers. For the first time, a comprehensive analysis of the phenomenon of toccatity has been conducted based on three works by Ukrainian composers of the 1970s (E. Stankovych, Yu. Ishchenko, and P. Petrov-Omelchuk), allowing for a deeper understanding of its development within the context of national stylistics. **Conclusions.** The research demonstrates that during the 1940s–1960s, Ukrainian piano music exhibited a tendency toward the 'Ukrainisation' of the toccata genre, which was

expressed through the incorporation of folk song intonations, modal-harmonic characteristics, and distinctive textural patterns (as exemplified in works by Yu. Shchurovskyi, I. Shamo, V. Filipenko, and others). In the 1970s, this process took on a new dimension with the emergence of the phenomenon of toccatity, characterised by the active use of toccata thematic material and its further evolution in musical dramaturgy. Further study of the phenomenon of toccatity will provide deeper insights into the genre-stylistic evolution of Ukrainian piano music.

Keywords: toccata, 'Ukrainisation' of the toccata, Toccata thematicism, toccatity, Ukrainian music.

Актуальність теми дослідження. Жанр токати є унікальним явищем музичного мистецтва, що зберіг свою актуальність упродовж різних епох. Від барокових зразків К. Меруло, Я. П. Свелінка, Дж. Фрескобальді до вершинних досягнень Й. С. Баха та постмодерністських інтерпретацій XX–XXI ст. токато еволюціонувала, адаптуючись до нових стилістичних умов. Водночас такі її основні риси, як віртуозність та експресивність, залишалися незмінними, що забезпечило жанру стійке місце в музичній традиції. Після Й. С. Баха токато набуває переважно віртуозного характеру, зосереджуючись на технічній демонстративності. У XIX ст. вона асоціюється з творами складної акордової та фігураційної техніки (К. Черні, Р. Шуман), перетворюючись із прелюдійного жанру на концертну п'єсу. Вплив токати саме в цей час виходить за межі жанру, формуючи токатність як стильову категорію. Характерна для неї ритмічна моторність і акцентна рельєфність проникають у фактурно-ритмічну організацію інших фортепіанних жанрів, збагачуючи музичну драматургію та сприяючи розвитку виконавської техніки.

На межі XIX–XX ст. в європейській музиці відбулося переосмислення традиційних жанрів, зокрема токати, що відобразилося у творчості М. Равеля, Ф. Бузоні, Б. Бартока. Її оновлення зумовили як суспільно-політичні потрясіння, що вимагали нових виражальних засобів, так і загальна еволюція музичного мислення, спрямована на пошук нових гармонічних, метроритмічних і фактурних рішень. Попри модерністські зміни, токато зберегла зв'язок із бароковою традицією, а її моторність і технічна складність набули нових форм через поліметрію, розширену гармонію та складну фігурацію.

Українська музика, як частина загальноєвропейського мистецького простору, активно долучалася до процесів жанрового оновлення. Від кінця XIX ст., починаючи з творчості М. Лисенка, токато інтегрується у вітчизняну композиторську практику, переосмислюючись через фольклорні елементи – народнописанні інтонації, ладо-гармонічні та ритмічні особливості. У другій половині XX ст., особливо у 1970-х роках, явище токатності набуває нового значення,

виходячи за межі традиційного жанру й проникаючи у сонатні та концертні форми. Дослідження цих трансформацій є вкрай актуальним та важливим для розуміння еволюції української композиторської школи.

Аналіз досліджень і публікацій. Існуючі наукові дослідження детально висвітлюють процес становлення та розвитку жанру токати й поняття «токатності» від XVI до XVIII століття. У своїй статті «Das Tokkatische» Г. Герінг досліджує феномен «токатності» як комплексу виразних засобів, що виходить за межі жанру токати й проникає в різні музичні форми. Автор наголошує на імпровізаційному характері токати, її відкритості до індивідуальної свободи виконавця та розширенні фактури завдяки відцентровим силам музичного руху. Х. Херінг зазначає, що чим більш формалізованою стає структура твору, тим більше втрачається первинна довільність і сутнісна риса токатності [9].

Водночас еволюція цього жанру в українській музиці другої половини XX ст., зокрема процес «українізації» токати у 1940–1960-х роках та її подальша трансформація у 1970-х, досліджена недостатньо. Творчість українських композиторів цього періоду, які активно використовували принципи токатності, потребує подальшого аналізу та популяризації у сучасному виконавському просторі. Проте є незначна кількість досліджень, на які слід звернути увагу при аналізі жанру токати та поняття токатності в українській музиці. Одне з перших осмислень цих явищ в українському музикознавстві знаходимо у вступних статтях В. Клини до чотирьох томів збірки «Токати для фортепіано» (1975-1979 р.) та в його монографії «Українська радянська фортепіанна музика» [4-8].

Подальше дефініційне оформлення феномену токатності та наукове його переосмислення виявляємо у роботах О. М. Бондаренко: її дисертації «Токато в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру» [1] та статті «Токато і токатність у фортепіанній творчості Юрія Решетаря» [2]. В дисертації дослідниця зазначає, що формування жанру токати розпочалося в епоху Бароко, коли «токатність

як принцип розвитку отримала свій жанрово-семантичний варіант» [1, 56]. Одночасно О. Бондаренко вводить поняття «токатного комплексу», під яким розуміє «стійке поєднання швидкого темпу, остинатної ритмічної формули, специфічного вимовляння та фактури (репетиції, мартеллято, короткі і довгі арпеджіо та пасажі, октавно-акордова техніка), що закріпили семантику руху в музичному часопросторі» [1, 56]. В статті О. М. Бондаренко розглянуто трансформацію жанру фортепіанної токати в українській музиці початку ХХІ ст., зокрема в творчості Ю. Решетаря. Авторка акцентує увагу на культурному діалозі між музикою епохи бароко та сучасністю, аналізуючи засоби синтезу європейських і національних параметрів жанру. Дослідниця підкреслює використання ударно-шумових прийомів, артикуляції *non legato*, мартеллятної техніки, що є характерними для токати та широко застосовуються в різних жанрах в творчості композитора. Феномен токатності розглядається не лише як жанрова ознака, а й як один із ключових принципів художнього мислення композитора [2, 227-228].

Мета дослідження полягає у дослідженні процесу «українізації» жанру токати у вітчизняній музиці 1940–1960-х рр., аналізі фортепіанних творів композиторів цього періоду на предмет їхньої жанрово-стильової трансформації та виявлення характерних національних рис, а також – у вияві феномену токатності в українській фортепіанній музиці 1970-х рр. ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. В українській музиці перші зразки токати з'явилися ще у ХІХ ст. в творчості М. Лисенка, зокрема в його «Токаті» з циклу «Українська сюїта соль мінор у формі старовинних танців на основі народних пісень» для фортепіано, в якій він використав мелодію пісні «Пішла мати на село». У 1940–1960-х рр. жанр токати привернув увагу українських композиторів, зокрема І. Шамо, Ю. Щуровського, В. Кирейка, А. Кос-Анатольського та В. Філіпенка. І. Шамо ще студентом (1947) створив дві токати, в яких відчутні елементи українського фольклору, особливо в сі-мінорній токаті. Українські ліричні інтонації простежуються і в токаті Ю. Щуровського. Яскравим прикладом національного стилю є «Гуцульська токата» А. Кос-Анатольського (1958), що ґрунтується на карпатському фольклорі. У токаті В. Філіпенка (1968) поєднано гуцульські мелодії з їх ладо-гармонічними особливостями та імітацією

звучання цимбалів, що надає твору колоритності. У цих фортепіанних токатах українських композиторів ми знаходимо одну спільну тенденцію: «українізувати» жанр токати через залучення музичного фольклору різних регіонів нашої країни, не пориваючи зв'язку з історичними особливостями цього жанру.

Поряд із засвоєнням жанру токати в українській музиці постає питання про феномен токатності як ширшого художнього принципу, що проявляється не лише в рамках цього жанру, а й у інших музичних формах. Про токатність ми можемо говорити як про якість тематичного матеріалу, якому властиві деякі технологічні та виразові особливості жанру токати. О. Бондаренко в своїй дисертації визначає такі основні ознаки токатності, як побудова тематичного розвитку на коротких мотивах, ритмічна складність із поєднанням пунктирного, синкопованого ритму та поліритмії, фактурні формули на основі пасажів, арпеджіо, репетицій і мартеллято, форма, що ґрунтується на контрастному зіставленні епізодів, а також динамічний розвиток, спрямований до кульмінації наприкінці циклу [1, 56]. Токатність виявляється як у тематичному розвитку творів через пульсуючу енергію та ритмічну організацію, так і у використанні фактурних і метро-ритмічних елементів, характерних для жанру токати. Вона функціонує одночасно як спосіб викладу музичного матеріалу, принцип його розвитку та стильова характеристика фактури. Водночас твори, що містять токатні риси, можуть втрачати безпосередній зв'язок із жанром токати.

Розглянемо прояви токатності на прикладі фортепіанних творів українських композиторів 1970-х рр., де тематичний матеріал ґрунтується на токатних принципах. Йдеться про Сонату для фортепіано (1972) Є. Станковича, «Концертино-стрето» для фортепіано з камерним оркестром (1975) П. Петрова-Омельчука та Сонату № 3 для фортепіано (1972) Ю. Іщенко. У цих творах токатність проявляється не лише через жанрові ознаки, а й на рівні тематизму, метроритму та фактурної організації, стаючи принципом розвитку музичного матеріалу. Перейдемо до розгляду зазначених творів.

«Концертино-стрето» П. Петрова-Омельчука має тричастинну форму, де кожна частина виконує специфічну драматургічну функцію. Перша частина («Прелюдія») слугує ліричним прологом, готуючи контрастний перехід до другої («Токата»), яка є

композиційним і виразовим центром циклу. Завершальна третя частина (Хорал) повертає стан рівноваги, відновлюючи спокій і мелодичне розгортання, подібне до першої частини.

Зупинимось детальніше на аналізі другої частини, де найяскравіше проявляються токатні принципи. Токатність проявляється тут не на рівні жанрової форми барокового зразка, а як окремих композиційний прийом. Хоча лише одна з тем другої частини (цифри 14–17) має виразні токатні риси, її ритмічна моторність і динамічний рух формують загальний характер розділу. Водночас інші теми, хоч і не є суто токатними, проте перебувають під впливом цього стилю завдяки використанню характерного фактурного тла та ритмічних моделей, що створюють відчуття безперервного руху. Таким чином, токатна тема визначає драматургічний центр частини, а її елементи проникають у загальну музичну тканину твору.

Друга частина виступає яскравим контрастом до ліричної першої частини та спокійної умиротвореної третьої, надаючи загальному розвитку твору енергійності та моторності. Її музична тканина пронизана імпульсивним токатним рухом, що створює ефект безперервної пульсації. Основний тематичний матеріал представлено у формі сонатного алегро. Композитор формує метроритмічну основу через зміну розмірів: початковий вступ базується на чергуванні 5/8 і 6/8, що створює відчуття ритмічної нестабільності й напруженості. Головна партія (ц. 11–12) з'являється в тональності мі мінор, після чого слідує поліфонічна зв'язка (ц. 12). Побічна партія (ц. 13) проходить у домінантовій тональності (сі мінор), зберігаючи загальну імпульсивність, властиву всій частині. Важливим структурним елементом є заключна партія (ц. 14–17), яка містить токатну тему. Вона має виразний моторний характер, побудована на повторюваних ритмічних формулах і динамічному русі, її тематичне зерно активне, пульсуюче, сповнене волевих рис, що визначає загальну драматургію частини. Реприза має дзеркальний характер і відзначається відсутністю розробки. Вона розпочинається зі сполучної партії (поліфонічні проведення, ц. 18), за якою слідує повернення побічної партії у тональності сі мінор (ц. 19), що функціонує як метроритмічний фон. Заключна партія (ц. 20) знову вводить токатну тему, підкреслюючи її конструктивну роль у формотворенні. У

п'ятому такті ц. 23 головна партія звучить у тональності мі мінор, що завершує сонатну форму. Заключний розділ представлений згасаючою кодою, яка поступово нейтралізує динамічну енергію попередніх розділів.

Так своєрідно П. Петров-Омельчук вибудував «Концертино-стрето», вмістивши «Токату» в середину, зробивши її головним носієм образності у циклі. «Токата» за часом звучання не є більшою від «Прелюдії». У виконанні частини звучать приблизно однаково, але своєю динамікою й навальністю руху складає враження центру ваги циклу, наповненості та енергетики. Таким чином, друга частина «Концертино-стрето» є ключовою з точки зору реалізації принципу токатності, що проявляється як у тематичному матеріалі, так і в загальній структурній організації форми.

Сонату № 3 для фортепіано Ю. Іщенко написав у 1972 р. (запис її виконання на компакт-диск зробив піаніст Борис Деменко у 1973 р.). Тут є три частини, що витримані в контрастних темпах: *Allegro patetico*, *Sostenuto sognando*, *Vivace impetuoso*. Перша частина Сонати побудована за тричастинною контрастною формою (А-Б-А). Драматична, енергійна тема контрастує зі стриманою ліричною серединою, після чого повертається напружена реприза, що завершується спокійною кодою. Друга частина має повільний, мрійливий характер: перша тема – оповідна й спокійна, тоді як друга спершу контрастує, але поступово згасає. Фінальна третя частина Сонати – сповнена динаміки, неспокою та драматизму, втілюючи яскраво виражені токатні риси. В її основі звучить тема, що пройнята токатним пульсом та нестримністю динаміки. Тема будується на невинному ритмічному русі, насиченому моторними фігураціями, що створюють ефект невинного потоку енергії. Ця токатна пульсація визначає загальний характер частини, надаючи їй імпульсивності та рухливості. Після інтенсивного розвитку з'являється нова, акордово-епічна тема, що контрастує своєю монументальністю та узагальнюючим характером. Вона відіграє роль кульмінаційного узагальнення, на якому формується завершальний розділ твору, врівноважуючи енергію токатного потоку й надаючи фіналу величозвучання.

Отже, Соната № 3 Ю. Іщенко розвиває традицію драматичних фортепіанних творів, у яких ключову роль відіграє «токатність». Найбільш виразно цей принцип проявляється у фінальній частині, де токатна пульсація

формує динаміку й драматичний розвиток. Важливим є застосування токатності не лише як стилістичної ознаки, а й як засобу формування музичної драматургії, що надає твору внутрішньої напруги та енергетичного імпульсу.

Є. Станкович у Сонаті для фортепіано по-новому застосовує принцип «токатності». Композитор надає жанрове визначення лише другій частині – Інтерлюдії, що виконує функцію контрастної зв'язки. Водночас основна драматична напруга та виразна токатна енергія зосереджені в першій і третій частинах, що визначає їхню ключову роль у структурі твору. Токатні принципи відіграють ключову роль у першій частині Сонати, що написана у сонатній формі. Динамізм та енергійність характерні для головної теми, першої теми побічної партії, а також частково сполучної партії. Враховуючи, що ці тематичні елементи повертаються у фіналі, їхня функція в архітектоніці твору є визначальною.

Соната Є. Станковича демонструє структурну чіткість і водночас експресивну напруженість, значною мірою зумовлену впливом токатності. Перша частина починається коротким вступом (тт. 1–4), нейтральним за тематизмом, що функціонує як підготовчий елемент. Головна партія (тт. 5–23) одразу вводить енергійну пульсацію з характерним токатним рухом, посиленням перемінними метрами (4/4, 3/4, 5/4 тощо), нерівномірним ритмом фактури (бас-акорд у пульсуючому русі) та дисонантною, кластерною гармонією. Сполучна партія виконує функцію плавного переходу до побічної, містить зародкові інтонації нової теми. Перша тема побічної партії (тт. 31–49) зберігає динамізм та енергійність головної, доводячи напруження до кульмінації. Натомість друга її тема (тт. 49–92) контрастує ліричністю, рівномірним плавним рухом, що надає сонатному розвитку глибшої образної полярності. Ця тема має тричастинну структуру (A–B–A¹): крайні розділи наближені до ноктюрну, середній – пасаажний.

Розробка (тт. 93–113) коротка, проте драматично напружена. Її основу становить варіативний розвиток тематичного матеріалу вступу та токатної головної партії, представлених у тріольному русі. Динамічне зростання досягає кульмінації, яка різко переривається двома дисонуючими акордами (тт. 108–109). Реприза (Allegro, т. 111) починається реекспозицією вступу (тт. 111–112), після чого вступає головна партія (т. 113). Вона загалом збережена, але дещо

скорочена (13 тактів замість 19). Сполучна партія також зазнає редукції, а друга тема побічної партії подається без середнього розділу. Частина завершується ліричною кодою, яка врівноважує загальний драматизм першої частини.

Друга частина («Інтерлюдія») виступає контрастним епізодом щодо динамічно-енергійної першої частини, створюючи ефект тимчасового уповільнення драматичного розвитку. Попри поступові зміни темпу (*Lento* – *Andante* – *Moderato*), загальне звучання залишається статичним, ніби застиглим у просторі. Інтерлюдія виконує функцію своєрідної зупинки між двома токатно-енергійними розділами циклу.

Фінальна частина (Allegro) концептуально продовжує і розвиває ідеї першої частини, відзначаючись високою динамічною напругою та енергійним рухом. Структурно вона побудована за принципом сонатного алегро, де провідну роль відіграє токатна тема головної партії, що походить із першої частини. Її пульсуючий характер, метроритмічна варіативність і акцентна рельєфність надають частині напруженого й невпинного руху. Розробка (т. 272–303) поєднує інтонаційні елементи головної теми I частини, вступу фіналу та ліричної побічної партії, що створює динамічний тематичний розвиток. Реприза (т. 314) акцентує на поверненні головної токатної теми, яка звучить двічі, з контрастною ліричною серединою. Завершує Сонату масштабна кода, що, підсумовуючи драматичний розвиток твору, надає фіналу урочистого й піднесеного звучання.

Таким чином, ми бачимо, що у Сонаті для фортепіано Є. Станковича токатність є ключовим виразовим засобом, що формує її драматургічну концепцію. Вона визначає енергійну, напружену атмосферу першої та третьої частин, слугуючи рушійною силою розвитку. Токатність тут не лише визначає фактурно-ритмічну організацію матеріалу, а й відіграє концептуальну роль у побудові емоційної динаміки, спрямовуючи розвиток твору від енергійного напруження до моменту спокою та знову до кульмінаційного фінального висловлення.

Наукова новизна полягає у виявленні та обґрунтуванні явища «українізації» жанру токати в українській фортепіанній музиці середини ХХ століття. Вперше проведено комплексний аналіз феномену токатності на матеріалі трьох творів українських композиторів 1970-х років, що дозволило простежити специфіку його розвитку в

контексті національної стилістики. Визначено характерні риси «українізованої» токати, її зв'язок із фольклорною традицією та особливості втілення в авторських стилях досліджуваних композиторів.

Висновки. У ході дослідження було розглянуто низку фортепіанних токат українських композиторів другої половини ХХ століття, періоду активного зацікавлення цим жанром в українській музиці. З огляду на цілі дослідження лише побіжно згадано фортепіанну токату М. Лисенка та окремі зразки першої половини ХХ століття, оскільки головну увагу зосереджено на двох ключових аспектах розвитку жанру – процесі його «українізації» та явищі «токатності» як наступного етапу його еволюції. Дослідження показало, що прагнення українських композиторів до «українізації» жанру токати реалізувалося через інтеграцію національно-стилістичних елементів, зокрема використання народнопісенних інтонацій, цитат або фрагментів мелодій, характерних ладо-гармонічних зворотів, а також специфічних фактурних рисунків. Це простежується в токатах І. Шамо, Ю. Щуровського, В. Філіпенка та інших композиторів.

Окремим аспектом дослідження став аналіз феномена «токатності» на прикладі творів Є. Станковича, Ю. Іщенко та П. Петрова-Омельчука. Виявлено, що «токатність» проявляється у використанні тем, що містять характерні риси жанру токати, а також у розвитку музичного матеріалу в динамічному токатному русі. Отримані результати відкривають перспективи для подальшого дослідження явища «токатності» та його проявів в українській музиці наступних періодів.

Література

1. Бондаренко О. М. Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру : дис ... канд. мист.-ва : 17.00.03. Харків: 2017. 195 с.
2. Бондаренко О. М. Токата і токатність у фортепіанній творчості Юрія Решетаря. *Аспекти історичного музикознавства*. 2020. Вип. 21. С. 217–229.
3. Клендій О. М. Фортепіанний стиль К. Сен-Санса як втілення виконавського ідеалу європейської культури ХІХ століття : дис... доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). / ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків: 2021. 254 с.

4. Клин В. Л. Токата в ХVI — ХVIII століттях та її еволюція / Токкати [Ноти] : для фп. / упоряд. і вступ. ст. В. Клина. Київ, 1975. [Вип.] 1. С. 3–5.
5. Клин В. Л. Токата в творчості радянських композиторів та деякі риси її еволюція // Токкати [Ноти] : для фп. / упоряд. і вступ. ст. В. Клина. Київ, 1979. [Вип.] 4. С. 3–7.
6. Клин В. Л. Токата кінця ХVII – ХIXI століття та її еволюція. *Токкати* [Ноти] : для фп. / упоряд. і вступ. ст. В. Клина. Київ, 1976. [Вип.] 2. С. 3–5.
7. Клин В. Л. Токата у творчості композиторів ХХ століття та її еволюція // Токкати [Ноти] : для фп. / упоряд. і вступ. ст. В. Клина. Київ, 1978. [Вип.] 3. С. 3–6.
8. Клин В.Л. Українська радянська фортепіанна музика: монографія. Київ: «Наукова думка», 1980. 313 с.
9. Hering H. Das Tokkatische. *Die Musikforschung*. Kassel ; Basel, 1954. Vol. VII, 3. S. 277–294.

References

1. Bondarenko, O. M. (2017). Tocata in Ukrainian Piano Art: Genesis and Transformation Paths of the Genre. *PhD Dissertation*. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Bondarenko, O. M. (2020). Tocata and Toccatility in the Piano Works of Yurii Reshetiar. *Aspects of Historical Musicology*, 21, 217–229 [in Ukrainian].
3. Klendii, O. M. (2021). Piano Style of C. Saint-Saëns as an Embodiment of the Performing Ideal of 19th-Century European Culture. *PhD Dissertation*. Kharkiv I.P. Kotliarevskyi National University of Arts [in Ukrainian].
4. Klyn, V. L. (1975). Tocata in the 16th–18th Centuries and Its Evolution. In *Toccatas* [Sheet Music], 1, 3–5 [in Ukrainian].
5. Klyn, V. L. (1979). Tocata in the Works of Soviet Composers and Some Features of Its Evolution. In *Toccatas* [Sheet Music], 4, 3–7 [in Ukrainian].
6. Klyn, V. L. (1976). Tocata of the Late 17th–19th Century and Its Evolution. In *Toccatas* [Sheet Music], 2, 3–5 [in Ukrainian].
7. Klyn, V. L. (1978). Tocata in the Works of 20th Century Composers and Its Evolution. In *Toccatas* [Sheet Music], 3, 3–6 [in Ukrainian].
8. Klyn, V. L. (1980). *Ukrainian Soviet Piano Music: Monograph*. Kyiv [in Ukrainian].
9. Hering H. (1954). Das Tokkatische. *Die Musikforschung*, VII (3), 277–294 [in German].

Стаття надійшла до редакції 15.05.2025
Отримано після доопрацювання 16.06.2025
Прийнято до друку 24.06.2025

Цитування:

Мальцева О. Г., Данильченко Л. Т., Діте Л. А. Педагогічний потенціал міждисциплінарної взаємодії в диригентській підготовці майбутніх фахівців мистецької освіти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 436–442.

Maltseva O., Danylchenko L., Dite L. (2025). Pedagogical Potential of Interdisciplinary Interaction in Conducting Training of Future Arts Education Specialists. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 436–442 [in Ukrainian].

Мальцева Олена Григорівна,

викладач кафедри вокально-хорової підготовки
вчителя Комунального закладу
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
<https://orcid.org/0009-0006-1852-5077>
olenamaltseva700@gmail.com

Данильченко Людмила Теодорівна,

викладач кафедри вокально-хорової підготовки
вчителя Комунального закладу
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради,
<https://orcid.org/0009-0003-3470-1585>
ltstroyanda@gmail.com

Діте Людмила Анатоліївна,

викладач кафедри вокально-хорової підготовки
вчителя Комунального закладу
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
<https://orcid.org/0000-0002-5251-3583>
diteya7778@gmail.com

ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ В ДИРИГЕНТСЬКІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Мета роботи. Метою наукового дослідження є комплексне теоретичне обґрунтування та практичне висвітлення педагогічного потенціалу міждисциплінарної взаємодії у процесі диригентської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах сучасної мистецької освіти. Дослідження спрямоване на створення ефективної моделі модульної організації фахової підготовки, що інтегрує виконавський, освітньо-управлінський, цифровий та комунікативно-культурологічний компоненти як інструменти формування професійної компетентності майбутнього вчителя. **Методологія.** **Методологічну основу** дослідження становлять системний, діяльнісний, компетентнісний і міждисциплінарний підходи. Застосовано методи аналізу наукових джерел, порівняльно-педагогічного аналізу, педагогічного моделювання, узагальнення емпіричних даних та структурно-функціонального аналізу освітніх програм. Такий комплекс методів дозволив здійснити оцінку ефективності міждисциплінарного впливу на фахову підготовку здобувачів мистецької освіти. **Наукова новизна.** Уперше представлено модель диригентської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва на основі чотирьох інтегративних модулів, кожен із яких структуровано відповідно до визначених професійних компетентностей і забезпечений критеріями їх формування оцінювання. Запропоновано оновлений підхід до структурування освітнього змісту, який забезпечує міждисциплінарну взаємодію на рівні змісту, форм і методів навчання. Обґрунтовано значущість застосування цифрових технологій, а також проєктної діяльності як невід'ємних складників сучасної музично-педагогічної освіти. **Висновки.** Результати дослідження засвідчують, що впровадження міждисциплінарного підходу в диригентську підготовку позитивно впливає на формування цілісного професійного мислення, розвиток виконавських і комунікативних навичок, готовність до реалізації музично-педагогічної діяльності в інноваційному освітньому середовищі. Модель, представлена у роботі, може бути застосована при оновленні навчальних планів і програм закладів фахової передвищої та вищої освіти, що здійснюють підготовку фахівців мистецького напрямку.

Ключові слова: диригентська підготовка; мистецька освіта; міждисциплінарна взаємодія; професійна компетентність; модульна структура.

Maltseva Olena, Lecturer at the Department of Vocal and Choral Training, Municipal Establishment 'Kharkiv Humanitarian-Pedagogical Academy' of Kharkiv Regional Council; Danylchenko Liudmyla, Lecturer at the Department of Vocal and Choral Training, Municipal Establishment 'Kharkiv Humanitarian-Pedagogical Academy' of Kharkiv Regional Council; Dite Liudmyla, Lecturer at the Department of Vocal and Choral Training, Municipal Establishment 'Kharkiv Humanitarian-Pedagogical Academy' of Kharkiv Regional Council

Pedagogical Potential of Interdisciplinary Interaction in Conducting Training of Future Arts Education Specialists

The purpose of the study is to provide a comprehensive theoretical justification and practical representation of the pedagogical potential of interdisciplinary interaction in the process of conducting training for future music teachers in the context of modern art education. The research is focused on developing an effective model of modular professional training that integrates performance, educational-management, digital, and communicative-cultural components as tools for forming the professional competence of future educators. **Research methodology.** The methodological foundation of the research includes systemic, activity-based, competence-oriented, and interdisciplinary approaches. The study employs methods such as analysis of scientific sources, comparative pedagogical analysis, pedagogical modelling, generalisation of empirical data, and structural-functional analysis of educational programmes. This combination of methods has enabled an evaluation of the effectiveness of interdisciplinary influence on the professional training of art education students. **Scientific novelty.** The study introduces, for the first time, a model of conducting training for future music teachers based on four integrative modules, each structured in accordance with specific professional competencies and supplemented with formative assessment criteria. A renewed approach to structuring educational content is proposed, ensuring interdisciplinary interaction at the levels of content, forms, and teaching methods. The relevance of using digital technologies and project-based learning is substantiated as essential components of contemporary music-pedagogical education. **Conclusions.** The results of the study demonstrate that the implementation of an interdisciplinary approach in conducting training positively influences the development of holistic professional thinking, performance and communication skills, and readiness for music-pedagogical activity in an innovative educational environment. The model presented in the research can be applied in the modernisation of curricula and educational programmes in institutions of professional pre-tertiary and higher art education.

Keywords: conducting training; art education; interdisciplinary interaction; professional competence; modular structure.

Актуальність теми дослідження. У контексті модернізації вітчизняної системи мистецької освіти особливого значення набуває проблема підготовки фахівця нового покоління – компетентного, професійно мобільного, креативного вчителя музичного мистецтва, здатного ефективно функціонувати в умовах динамічних змін освітнього середовища. Диригентська підготовка як складова професійної освітньої парадигми потребує оновлення на концептуальному, змістовому та технологічному рівнях із урахуванням тенденцій міждисциплінарної інтеграції, педагогічної інноватики та цифровізації освітнього процесу. Із огляду на необхідність системної трансформації педагогічних підходів до формування ключових компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва, актуальним постає наукове обґрунтування ефективної моделі міждисциплінарної диригентської підготовки, орієнтованої на забезпечення якісної мистецько-педагогічної освіти відповідно до вимог часу.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання диригентської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в контексті міждисциплінарного підходу знайшло відображення в наукових працях як українських, так і зарубіжних дослідників. Методичні основи формування хорового

менеджменту розглянуто в дисертаційному дослідженні О. Ярмолюк [3], яка акцентує увагу на практичних аспектах підготовки здобувачів освіти у педагогічних коледжах. Проблему розвитку фахової компетентності на міждисциплінарній основі досліджував Ц. Шилін [6], обґрунтовуючи концепцію інтегративної координації як умови професійного становлення майбутнього вчителя музики.

Особливу увагу засобам української хорової спадщини у формуванні диригентської майстерності присвячено в роботах Л. Данильченко, О. Цехмістро та О. Мальцевої [2], М. Башевської, М. Колеснікової [7], Л. Діте, В. Вавілкина [12], О. Халєєвої, Л. Костіної [4], Р. Жоги, О. Віла-Боцман [9], Л. Качуринця і Л. Циганюк [10] та ін.

Мета дослідження. Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та практичне узагальнення педагогічного потенціалу міждисциплінарної взаємодії в процесі диригентської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, зокрема шляхом формування модульної структури освітнього процесу, яка інтегрує виконавський, освітньо-управлінський, цифровий та комунікативно-культурологічний компоненти.

Виклад основного матеріалу. Будь-яка концепція передбачає досягнення певної мети та водночас є стратегією її реалізації. У

педагогічній практиці концепції спрямовані на різні цілі: методичні, дидактичні, управлінські, а також ті, що пов'язані з оцінюванням результатів педагогічної діяльності. Концепція оцінювання диригентської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва ґрунтується на компетентнісному, інтегративному та діяльнісному підходах, що дозволяє створити комплексну систему оцінювання професійної підготовки здобувачів освіти в межах модульної структури освітньої програми. Кожен модуль є окремим етапом професійного становлення майбутнього вчителя музичного мистецтва, має власні цільові установки та чіткі критерії оцінювання навчальних досягнень.

Сучасні трансформації в українській системі вищої освіти вимагають від керівників освітніх програм і педагогів пошуку оптимальних педагогічних технологій і методів для якісної підготовки фахівців різних освітніх рівнів. Одним із перспективних напрямів у цьому контексті є міждисциплінарний інтегративний підхід. Він дозволяє оптимізувати час, витрачений на навчання, ефективно використовувати комплекс умінь, які формуються в рамках єдиного навчального заняття, дисципліни чи всієї освітньої програми [1, с. 59].

Під принципом міждисциплінарності у диригентській підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва в цьому дослідженні розуміється науковий принцип, спрямований на активне використання різних освітніх компонентів як форм його реалізації в освітньому процесі. Це має стати методологічною основою інтеграції знань у сучасній музично-педагогічній освіті України та розробці інноваційних освітніх програм [2, с. 187].

Інтеграція певної навчальної дисципліни в освітню програму базується на специфічному способі пізнання реальності, відомому як інтегрування процесів і змісту освіти. Таким чином, враховуючи, що людина оточена світом у всьому його розмаїтті та взаємозв'язках, інтеграція дає змогу сформувати цілісну картину дійсності, виявляючи глибинні взаємозв'язки та суперечності її явищ [3, с. 69; 4, с. 163].

Як зазначають вітчизняні дослідники, для успішної диригентської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва необхідний цілеспрямований процес оволодіння знаннями, вміннями та навичками, який поєднує теоретичну, практичну і культурологічну складові [5; 6; 7; 8]. Теоретична підготовка

передбачає глибоке засвоєння науково-методологічних основ диригування та музично-педагогічної діяльності, практична – застосування здобутих теоретичних знань у реальному освітньому процесі, розвиток методичних, комунікативних та дослідницьких умінь і навичок.

Практична діяльність у педагогічному контексті розглядається як активна взаємодія особистості зі своїм соціальним і мистецьким середовищем, що є ключовим чинником її професійного становлення. Така діяльність реалізується у форматі взаємодії «суб'єкт-об'єкт», де здобувач освіти є активним суб'єктом, який трансформує навчальне середовище та себе в процесі професійного зростання.

Культурологічна підготовка, як зазначає О. Віла-Боцман, демонструє справжній рівень культурного розвитку майбутнього вчителя музичного мистецтва, безпосередньо впливаючи на формування його професійних компетентностей [9, с. 162]. Засвоєння музичного мистецтва неможливе без морально-естетичних і емоційних переживань, глибоких теоретичних знань і практичних навичок, що визначають успішність музично-педагогічної діяльності та розвиток творчого потенціалу особистості.

Основною метою диригентсько-хорової підготовки є формування духовних цінностей, здатність створювати, сприймати й зберігати музичну спадщину. Культура музичної діяльності передбачає розвиток музичного смаку, здатності сприймати образи, жанрові особливості музики та формувати уявлення про її емоційно-образний зміст, що слід виховувати з раннього віку [8, с. 77].

Майбутній учитель музичного мистецтва повинен цілеспрямовано формувати в учнів музичний смак, забезпечувати постійну потребу в контакті з музикою, вирішувати музично-педагогічні завдання на високому професійному рівні, застосовуючи міждисциплінарні знання з психології, музичної естетики, фізіології та інших суміжних наук. Рівень його професійної компетентності визначається вмінням використовувати сучасні педагогічні технології, враховувати психофізіологічні особливості розвитку музичних здібностей, ефективно організовувати музично-педагогічну діяльність [2; 9].

Професійна диригентська підготовка передбачає засвоєння комплексу спеціальних освітніх компонентів, таких як диригування, хоровий клас, ансамблеве виконавство,

постановка голосу, історія та теорія музики, педагогіка і психологія музичної освіти, спеціальні методики навчання. Це сприяє формуванню диригентських, вокальних, музикознавчих, лекторських, дослідницьких умінь майбутнього педагога.

Професія вчителя музичного мистецтва є органічним поєднанням педагогічних і музично-мистецьких компетенцій. Педагогічні здібності, такі як організаторські, конструктивні, комунікативні вміння, педагогічний такт, спостережливість і вимогливість, є ключовими передумовами успішної диригентсько-хорової діяльності [8, с. 78].

Професіоналізм майбутніх учителів музичного мистецтва передбачає створення організаційно-педагогічних умов, серед яких:

- інтегративна активність здобувачів освіти;
- єдиний освітній простір, що забезпечує взаємозв'язок навчально-професійної та науково-дослідницької діяльності;
- використання інтегративного підходу у розробці курсів та активних педагогічних технологій [11, с. 113-114].

Модернізація системи мистецької освіти в Україні вимагає застосування сучасних педагогічних технологій і методів навчання. Міждисциплінарний підхід відповідає вимогам сьогодення, забезпечуючи розвиток професійних компетентностей і всебічної особистості майбутнього фахівця. Цей підхід позитивно впливає на самовдосконалення професійної освіти, розвиток творчих здібностей майбутніх учителів музичного мистецтва, формує потребу у використанні

інноваційних педагогічних технологій у диригентській практиці [7; 12].

Міждисциплінарність в музично-педагогічній освіті є процесом об'єднання потенціалу різних освітніх компонентів, тем і розділів навчання. Вона сприяє створенню цілісної картини світу, формує системність знань і дозволяє перейти на якісно новий рівень навчання [5; 7]. Як зазначає О. Ярмолук, у професійній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва зростає тенденція до міждисциплінарного синтезу, обумовленого комплексними педагогічними завданнями сучасності. Це потребує формування інтегративного мислення та створення новітніх освітніх програм, які відображають актуальні педагогічні концепції [3, с. 70-71].

Міждисциплінарний підхід у професійній диригентській підготовці передбачає комплексне застосування знань і вмінь, систематизацію навчального матеріалу, підвищення активності здобувачів освіти та ефективності навчання. У результаті забезпечується досягнення високого рівня професійних компетентностей і загальної якості освітнього процесу, що є кінцевою метою інтегративного підходу [3; 4; 10].

Для ефективної міждисциплінарної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, на основі практичного досвіду, було розроблено освітню програму, що структурована за чотирма інтегративними модулями, які містять перелік освітніх компонентів та відповідних професійних компетентностей (табл. 1).

Таблиця 1

Освітні модулі та професійні компетентності у міждисциплінарній диригентській підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва

<i>Назва модуля</i>	<i>Перелік освітніх компонентів</i>	<i>Професійні компетентності</i>
Диригентсько-виконавський модуль	–Хорове диригування –Хоровий клас –Хорознавство –Постановка голосу –Вокальний клас –Ансамблеве виконавство –Фортепіано –Основний музичний інструмент –Теорія музики та сольфеджіо –Аналіз музичних форм	Формування музично-виконавських знань і навичок, розвиток музичного сприйняття, виразності виконання, поліфонічного мислення та диригентської майстерності. Компетенції сприяють творчій інтерпретації творів і керуванню хоровими колективами.
Освітньо-управлінський модуль	–Вступ до педагогіки музичного мистецтва –Методика викладання музичного мистецтва в ЗЗСО –Методика музичного виховання в ЗДО –Педагогіка мистецької освіти –Порівняльний аналіз вітчизняної та зарубіжної систем мистецької освіти	Формування вмінь планувати освітній процес, застосовувати сучасні педагогічні технології, впроваджувати інноваційні методики викладання, здійснювати педагогічне проектування та моніторинг змісту освітніх систем.

	–Психологія музично-педагогічної діяльності	
Модуль цифрових педагогічних технологій	–Цифрові технології у музичній освіті –Комп’ютерні музичні програми –Комп’ютерне редагування та створення музичного контенту –Використання офісних додатків у професійній діяльності	Оволодіння цифровими освітніми інструментами: звукозаписом, редагуванням аудіо, створенням мультимедійного контенту. Формування здатності використовувати цифрові медіа у професійній мистецько-освітній діяльності.
Модуль професійної комунікації та мистецької взаємодії	–Основи музичної естетики –Історія мистецьких жанрів –Історія музичного мистецтва	Розвиток комунікативних і міжособистісних умінь, критичного мислення, естетичного сприйняття, здатності до колективної взаємодії, аналізу й інтерпретації мистецьких творів, емоційної виразності.

Для оцінювання педагогічних компетентностей у рамках освітньо-управлінського модуля запропоновано модель оцінювання підготовки здобувачів освіти до педагогічної діяльності. Вона містить аналіз підготовки до заняття, ефективність використання освітніх ресурсів, організацію навчальної діяльності, залучення аудиторії до активної взаємодії, підтримання дисципліни, застосування інтерактивних методів навчання, а також рефлексію та самоконтроль.

У модулі цифрових педагогічних технологій оцінюються навички створення та

редагування цифрового контенту, презентація творчих музичних проєктів із використанням сучасних технологічних засобів.

Із метою оцінювання рівня сформованості компетентностей, для кожного модуля необхідно розробити відповідні методичні кейси і практичні завдання. Так, для диригентсько-виконавського модуля можуть бути організовані музичні іспити або концертні виступи здобувачів освіти. Для кожного виду мистецького виконання сформовано критерії оцінювання (табл. 2).

Таблиця 2

Критерії оцінювання виконавських умінь здобувачів освіти в процесі диригентської підготовки

№ з/п	Вид виконавської діяльності	Ключові критерії оцінювання
1	Хорове диригування Ансамблеве виконавство	– Чіткість диригентських жестів – Точність передачі стилю та розкриття художніх образів музичного твору – Лідерство у взаємодії з хоровим (ансамблевим) колективом – Загальне сценічне враження
2	Постановка голосу Вокальний клас	– Якість вокального звука, інтонаційна чистота – Контроль дихання – Чіткість артикуляції – Виразність та динаміка виконання
3	Інструментальне виконавство	– Технічна майстерність – Контроль ритму й інтонації – Виразність та точність інтерпретації

Кожен із напрямів має чітко визначені критерії, які охоплюють як технічні (інтонація, ритм, дихання, точність рухів), так і художньо-виразні компоненти (інтерпретація, сценічність, емоційна достовірність). Такий підхід дозволить об’єктивно оцінити рівень сформованості виконавських компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва, акцентуючи увагу не лише на технічних умінь, а й на здатності до художньої комунікації з аудиторією.

Підсумовуючи, варто зазначити, що міждисциплінарний підхід у диригентській

підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва є ефективною методологічною стратегією, яка забезпечує комплексний розвиток професійних компетентностей. Реалізація модульної освітньої програми на основі інтеграції змісту, методів і форм навчання сприяє формуванню цілісного педагогічного мислення, підвищенню якості музично-педагогічної освіти та готовності здобувачів до професійної самореалізації у сфері мистецтва.

Наукова новизна. У дослідженні вперше запропоновано цілісну модель

міждисциплінарної диригентської підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва, структуровану за інтегративними модулями, кожен із яких охоплює відповідний комплекс освітніх компонентів і професійних компетентностей. Обґрунтовано доцільність поєднання компетентнісного, інтегративного та діяльнісного підходів у створенні системи оцінювання професійної підготовки здобувачів мистецької освіти. Уперше сформовано критерії оцінювання виконавських умінь у межах хорового, вокального та інструментального виконання, що дозволяє здійснювати об'єктивну та багатовимірну оцінку готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до професійної діяльності в умовах сучасної мистецької освіти.

Висновки. У статті було обґрунтовано ефективність міждисциплінарного підходу у диригентській підготовці майбутніх фахівців мистецької освіти, який базується на поєднанні теоретичних знань, практичних навичок і культурологічної обізнаності. Розкрито педагогічний потенціал модульної освітньої програми, що інтегрує освітні компоненти різного функціонального спрямування – виконавського, управлінського, цифрового та комунікативного – і забезпечує формування цілісної системи професійних компетентностей здобувачів освіти.

Запропоновано інноваційну систему оцінювання рівня підготовки майбутніх фахівців, яка включає чітко визначені критерії оцінювання виконавських (вокальних, інструментальних, хорових) та педагогічних умінь. Такий підхід дозволяє здійснювати об'єктивний моніторинг професійного зростання, а також диференційовано підходити до діагностики результатів навчання відповідно до специфіки кожного освітнього модуля. Особлива увага приділена ролі творчої інтерпретації, сценічної виразності й комунікативної взаємодії як показників високого рівня професійної майстерності.

Зроблено висновок, що міждисциплінарна структура диригентської підготовки сприяє підвищенню якості мистецької освіти, розвитку інтегративного мислення, педагогічної гнучкості та інноваційності майбутніх фахівців музичного мистецтва. Представлені теоретичні положення й практичні рішення можуть бути використані при модернізації змісту фахової підготовки у закладах вищої мистецько-педагогічної освіти України, а також у процесі розробки типових освітніх програм нового покоління.

Література

28. Ченьци С. Наукові підходи і методичні принципи формування в майбутніх бакалаврів музичного мистецтва творчої компетентності. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. № 4. С. 57–62. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-4-4.9>.
29. Данильченко Л. Т., Цехмістро О. В., Мальцева О. Г. Диригентська підготовка вчителя музичного мистецтва засобами української хорової спадщини. *Збірник наукових праць "Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах"*. Запоріжжя, 2021 р. Вип. 74 (т. 3). С. 186–191.
30. Ярмолук О. В. Методичні засади формування навичок хорового менеджменту студентів педагогічних коледжів у процесі фахової підготовки : дис. ... д-ра філософії : 014 Середня освіта (музичне мистецтво). Київ, 2024. 251 с.
31. Халєєва О. В., Костіна Л. М. Розвиток професійно-особистісних якостей студентів ВНЗ у процесі вивчення вокально-хорових дисциплін. *Сучасні досягнення в науці та освіті : зб. праць XII Міжнар. наук. конф.* Хмельницький, 2017. С. 162–165. URL: <http://repository.khpa.edu.ua/jspui/handle/123456789/1318> (дата звернення: 01.05.2025).
32. Korzhavykh I. M., Kostina L. M. Dyrigentsko-khorova pidhotovka maybutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva do roboty v zahalnoosvitnomu zakladi. *Modern directions of scientific research development*. BoScience Publisher, Chicago, USA, 2021. P. 386–393.
33. Шилін Ц. Формування фахової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва на засадах міждисциплінарної координації : дис. ... д-ра філос. наук : 014 Середня освіта (музичне мистецтво). Київ, 2024. 251 с.
34. Bashevska, M., Kolesnikova, M. Methods and techniques of working on conducting technique. *Science and education: problems, prospects and innovations*. CPN Publishing Group, Kyoto, Japan, 2021. P. 173–180.
35. Жога Р. А. Результати дослідження втілення методики проектування персонального освітнього середовища професійної підготовки вчителів музичного мистецтва без початкової музичної освіти. *Проблеми інженерно-педагогічної освіти*. 2023. № 78. С. 73–81. DOI: <https://doi.org/10.32820/2074-8922-2023-78-73-81>.
36. Віла-Боцман О. Модернізація фахової підготовки хормейстерів: виклики та можливості в умовах глобальних трансформацій. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2024. № 7(2). С. 158–169. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316729>.
37. Качуринець Л. В., Циганюк Л. І. Проект у фаховій підготовці диригента як елемент сучасної мистецької освіти. *Інноваційна педагогіка*. №. 72. 2024. С. 128–133. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/72.24>.

38. Khaleeva O., Tsuranova O., Tsekhmistro O. Kantatno-oratorialnyi zhanr u semiotychnomu dyskursi. *Muzykosnavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, No 25, 2023. P. 110–122. DOI: <https://doi.org/10.33287/222334>.

39. Dite, L. A., Vavilkin, V. K. The role of choral-conducting education in the professional training of a music teacher. *Science in the modern world: innovations and challenges*. Perfect Publishing, Toronto, Canada, 2025. P. 269–278. ISBN 978-1-4879-3790-4.

References

1. Chenzi, S. (2024). Scientific Approaches and Methodological Principles of Forming Creative Competence in Future Bachelors of Music Art. *Pivdenoukrainski mystetski studii*, (4), 57–62. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-4.9> [in Ukrainian].

2. Danylchenko, L. T., Tsekhmistro, O. V., & Maltseva, O. H. (2021). Conducting Training of a Music Teacher by Means of the Ukrainian Choral Heritage. *Pedagogy of Creative Personality Formation in Higher and General Education Schools*, 74(3), 186–191 [in Ukrainian].

3. Yarmoliuk, O. V. (2024). Methodological Foundations for Developing Choral Management Skills in Students of Pedagogical Colleges in the Process of Professional Training. *PhD Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

4. Khaleieva, O. V., & Kostina, L. M. (2017). Development of Professionally-Personal Qualities of University Students in the Process of Studying Vocal and Choral Disciplines. In *Modern Achievements in Science and Education: Proceedings of the XII International Scientific Conference*. Khmelnytskyi, 162–165. Retrieved from <http://repository.khpa.edu.ua/jspui/handle/123456789/1318> [in Ukrainian].

5. Korzhavykh, I. M., & Kostina, L. M. (2021). Dyrygentsko-khorova pidhotovka maybutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva do roboty v zahalnoosvitnomu zakladi. *Modern Directions of Scientific Research Development*. BoScience Publisher, Chicago, USA, 386–393 [in Ukrainian].

6. Shylin, C. (2024). Formation of Professional Competence of Future Music Teachers Based on Interdisciplinary Coordination. *PhD Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

7. Bashevskaya, M., Kolesnikova, M. (2021). Methods and Techniques of Working on Conducting Technique. *Science and Education: Problems, Prospects and Innovations*. CPN Publishing Group, Kyoto, Japan, 173–180. ISBN 978-4-9783419-5-2 [in English].

8. Zhoha, R. A. (2023). Results of the Implementation of the Methodology for Designing a Personal Educational Environment in the Professional Training of Music Teachers without Initial Musical Education. *Problemy inzhenerno-pedahohichnoi osvity*, (78), 73–81. <https://doi.org/10.32820/2074-8922-2023-78-73-81> [in Ukrainian].

9. Vila-Botsman, O. (2024). Modernisation of Professional Training of Choral Conductors: Challenges and Opportunities in the Context of Global Transformations. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Muzychno mystetstvo*, 7(2), 158–169. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316729> [in Ukrainian].

10. Kachurynets, L. V., & Tsyhanyuk, L. I. (2024). The Project in Professional Training of a Conductor as an Element of Modern Art Education. *Innovatsiina pedahohika*, (72), 128–133. <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/72.24> [in Ukrainian].

11. Khaleeva, O., Tsuranova, O., & Tsekhmistro, O. (2023). The Cantata-Oratorio Genre in Semiotic Discourse. *Muzykosnavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, (25), 110–122. <https://doi.org/10.33287/222334> [in Ukrainian].

12. Dite, L. A., & Vavilkin, V. K. (2025). The Role of Choral-Conducting Education in the Professional Training of a Music Teacher. *Science in the Modern World: Innovations and Challenges*. Perfect Publishing, Toronto, Canada, 269–278. ISBN 978-1-4879-3790-4 [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 11.06.2025
Прийнято до друку 18.06.2025

УДК 78.09:7]316.77-057.212:37.091.2
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339044

Цитування:

Пірус В. С., Пірус В. В. Комунікативна майстерність піаніста-концертмейстера і вокаліста: навчальні та виконавські практики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 443–449.

Pirus V., Pirus V. (2025). Communicative Mastery of the Collaborative Pianist and Vocalist: Educational and Performance Practices. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 443–449 [in Ukrainian].

Пірус Володимир Степанович,
народний артист України, професор,
професор кафедри виконавського мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
<https://orcid.org/0000-0002-6648-666X>
volodymyr.pirus@pnu.edu.ua

Пірус Владислав Володимирович,
заслужений діяч мистецтв України,
аспірант кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
<https://orcid.org/0000-0003-3289-0813>
vladyslav.pirus@pnu.edu.ua

КОМУНІКАТИВНА МАЙСТЕРНІСТЬ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА ВОКАЛІСТА: НАВЧАЛЬНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ПРАКТИКИ

Мета роботи полягає у визначенні сутності, структури та ключових компонентів комунікативної майстерності піаніста-концертмейстера та вокаліста, обґрунтуванні її фундаментальної ролі у досягненні успішної творчої взаємодії в освітньому процесі вищих музичних навчальних закладів та у професійній концертній діяльності, а також в окресленні шляхів та педагогічних умов її ефективного формування.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному підході, що поєднує теоретичний аналіз наукової літератури з музикознавства, музичної педагогіки, психології творчості та міжособистісної комунікації; системний метод для розгляду комунікативної майстерності як цілісної структури та аналізу взаємодії «піаніст-концертмейстер – вокаліст» як динамічної системи; порівняльний аналіз для зіставлення різних підходів до розуміння ролі учасників дуету; герменевтичний метод для тлумачення сутності творчої взаємодії; метод узагальнення для систематизації висновків. Емпіричною базою слугували дослідження, що відображають педагогічну та виконавську практику у сфері концертмейстерства та вокального мистецтва. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному обґрунтуванні комунікативної майстерності як фундаментальної інтегративної якості, що визначає успішність творчої взаємодії піаніста-концертмейстера та вокаліста через паритетний діалог, емпатію та ефективне використання комунікативних засобів, та у визначенні її ключової ролі для досягнення синергетичного ефекту в спільній інтерпретації. **Висновки.** Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що комунікативна майстерність піаніста-концертмейстера та вокаліста є фундаментальною, інтегративною основою їхньої успішної творчої взаємодії, яка визначає якість спільної інтерпретації вокального твору. Встановлено, що ця майстерність є багатокомпонентним феноменом, що охоплює глибокі психологічні та міжособистісні аспекти. Її структура ґрунтується на паритетному діалозі, емпатії, ефективному використанні вербальних та невербальних засобів комунікації. Підтверджено, що комплексне поєднання цих компетенцій веде до виникнення синергетичного ефекту. Практичне значення результатів полягає у можливості їх використання для вдосконалення системи вищої музичної освіти через цілеспрямоване формування комунікативних навичок, оптимізації репетиційного процесу та підвищення якості концертної діяльності.

Ключові слова: комунікативна майстерність, піаніст-концертмейстер, вокаліст, творча взаємодія, інтерпретація, навчальний процес, концертна діяльність, діалог, синергія, емпатія.

Pirus Volodymyr, *People's Artist of Ukraine, Professor of the Department of Musical Performance Art, Educational-Scientific Institute of Art of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*; **Pirus Vladyslav**, *Honoured Artist of Ukraine, PhD Student at the Department of Ukrainian Music Studies and Instrumental Folk Art, Educational-Scientific Institute of Art of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

Communicative Mastery of the Collaborative Pianist and Vocalist: Educational and Performance Practices

The purpose of the article is to define the essence, structure, and key components of the communicative mastery of the collaborative pianist and vocalist; to substantiate its fundamental role in achieving successful creative interaction in the educational process of higher musical institutions and in professional concert activity; and to outline the pathways and pedagogical conditions for its effective formation. **The research methodology** is based on a comprehensive approach that combines theoretical analysis of scientific literature in musicology, music pedagogy, psychology of

creativity, and interpersonal communication; a systemic method for considering communicative mastery as a holistic structure and analysing the 'collaborative pianist – vocalist' interaction as a dynamic system; comparative analysis for contrasting different approaches to understanding the roles of duo members; a hermeneutic method for interpreting the essence of creative interaction; and a generalisation method for systematising conclusions. The empirical basis was formed by studies reflecting pedagogical and performance practice in collaborative piano and vocal art. **The scientific novelty** of the research lies in the comprehensive substantiation of communicative mastery as a fundamental integrative quality that determines the success of creative interaction between a collaborative pianist and a vocalist through parity dialogue, empathy, and effective use of communicative means, and in defining its key role in achieving a synergistic effect in joint interpretation. **Conclusions.** The conducted research allows to assert that the communicative mastery of the collaborative pianist and vocalist is a fundamental, integrative basis for their successful creative interaction, which determines the quality of joint interpretation of a vocal work. It has been established that this mastery is a multicomponent phenomenon encompassing profound psychological and interpersonal aspects. Its structure is based on parity dialogue, empathy, and effective use of verbal and non-verbal communication means. It has been confirmed that the complex combination of these competencies leads to a synergistic effect. The practical significance of the results lies in the possibility of their use for improving the higher music education system through the purposeful formation of communicative skills, optimising the rehearsal process, and enhancing the quality of concert activity. Prospects for further research are seen in developing methods for forming communicative mastery, studying its specifics in various contexts, and the impact of digital technologies.

Keywords: communicative mastery, collaborative pianist, vocalist, creative interaction, interpretation, educational process, performance activity, dialogue, synergy, empathy.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво ансамблевого виконавства, зокрема унікальний творчий тандем піаніста-концертмейстера та вокаліста, посідає особливе місце у сучасній музичній культурі та освітньому просторі. Успішність такого дуету простежується у створенні глибокої, художньо цілісної та емоційно переконливої інтерпретації вокального твору, обумовлюється не лише індивідуальною технічною віртуозністю та музичною обдарованістю кожного з учасників. Дедалі очевиднішою стає вирішальна роль міжособистісної взаємодії, що ґрунтується на високому рівні комунікативної майстерності. Саме якість комунікації в дуєті, їхня здатність до емпатійного сприйняття, паритетного діалогу та ефективного використання вербальних і невербальних засобів спілкування стають тією рушійною силою, яка перетворює суму індивідуальних зусиль на синергетичний ефект спільної творчості. Незважаючи на значну увагу дослідників до психологічних аспектів музичного виконавства та педагогічних умов формування ансамблевих навичок, специфіка саме комунікативної майстерності у взаємодії піаніста-концертмейстера та вокаліста залишається недостатньо вивченою. Існує певний розрив між інтуїтивним визнанням важливості "взаєморозуміння" та "контакту" в ансамблі та глибоким науковим осмисленням структури, компонентів та механізмів функціонування комунікативної майстерності в цьому конкретному виконавському форматі. Більшість досліджень зосереджуються або на індивідуальних якостях концертмейстера, або на методиках роботи з вокалістом, тоді як сам процес комунікації як двосторонній, динамічний та визначальний для результату взаємодії часто залишається поза фокусом

детального аналізу. Актуальність проблеми посилюється сучасними вимогами до професійної підготовки музикантів. Успішна кар'єра як концертмейстера, так і вокаліста значною мірою залежить від їхньої здатності ефективно взаємодіяти з різними партнерами, швидко налагоджувати творчий контакт та досягати високого рівня ансамблевої злагодженості. Це особливо важливо в умовах навчального процесу у вищих музичних закладах, де закладаються основи професіоналізму майбутніх митців. Відсутність цілеспрямованого формування комунікативних компетенцій може призводити до непорозуміння, творчих конфліктів та, як наслідок, до зниження якості спільного музикування, навіть за наявності високого індивідуального потенціалу кожного з виконавців. Таким чином, виникає нагальна потреба у комплексному дослідженні комунікативної майстерності піаніста-концертмейстера та вокаліста як ключового фактора їхньої успішної взаємодії. Необхідно не лише визначити сутність та складові цього феномену, але й обґрунтувати його фундаментальну роль у навчальному процесі та концертній діяльності, а також окреслити шляхи та педагогічні умови його ефективного формування. Вирішення цієї проблеми сприятиме підвищенню якості професійної підготовки музикантів, оптимізації репетиційного процесу та досягненню вищих художніх результатів у сфері камерно-вокального виконавства.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання ефективної взаємодії у музичному ансамблі перебувають у фокусі уваги багатьох дослідників. Т. П. Карпенко та М. А. Печенюк присвятили свої праці принципам та методам спільної роботи піаніста-концертмейстера і студента-вокаліста [1]. К. Ю. Краснощок

запропонувала детальний аналіз етапів роботи зі співацьким голосом, наголошуючи на важливості паритетного партнерства [2]. Роль акомпанементу в естрадному вокалі, де невід'ємними є творча комунікація та імпровізація, аналізують А. А. Хлопотова, О. О. Опанасенко та С. О. Олейніков [11]. Специфічні риси піаніста-аккомпаніатора, його функцію "прихованого лідера" та значення таких якостей, як "вокальне вухо" і "передчуття соліста", вивчали Л. Ю. Несмашна та С. С. Сабрі [5]. Роль концертмейстера-піаніста у камерно-вокальних творах крізь призму діалогу та рівноправності висвітлюється у роботах С. Сабрі та Г. Гаценко [7]. Т. О. Молчанова у своїх роботах обґрунтувала паритетність виконавського тандему [3] та досліджувала ефект синергії у спільному виконавському процесі [4]. І. Сідорова, І. Наumenко та Д. Стребкова досліджували організацію творчої взаємодії у тріаді "викладач-концертмейстер-студент", де принцип комунікативності є одним із ключових [9], а також аналізували вплив виконавської майстерності концертмейстера на підготовку педагога-музиканта, виділяючи комунікативність як важливу фахову характеристику [8]. О. Р. Тітова та І. М. Суботницький розглядали специфіку роботи концертмейстера в умовах дистанційного навчання, де комунікативні виклики набувають особливої гостроти [10]. Попри значну кількість праць, присвячених різним аспектам діяльності піаніста-концертмейстера, всебічне дослідження комунікативної майстерності як основи його успішної взаємодії з вокалістом, що охоплює навчальний процес та концертну діяльність, зберігає свою актуальність.

Мета дослідження – визначити сутність, структуру та ключові компоненти комунікативної майстерності піаніста-концертмейстера та вокаліста, обґрунтувати її фундаментальну роль у досягненні успішної творчої взаємодії в навчальному процесі та у професійній концертній діяльності, а також окреслити шляхи та педагогічні умови її ефективного формування.

Виклад основного матеріалу. Комунікативна майстерність у творчому тандемі піаніста-концертмейстера та вокаліста є динамічним, багатокомпонентним конструктом, що виходить далеко за межі простої передачі інформації. Вона постає як мистецтво вибудовування продуктивних міжособистісних стосунків, спрямованих на досягнення найвищого рівня художньої інтерпретації вокального твору. Ця майстерність є не вродженою якістю, а результатом цілеспрямованого розвитку

специфічних знань, умінь, навичок та особистісних рис обох учасників ансамблю, що формуються як у процесі навчальної діяльності, так і в ході концертної практики. Фундаментальною передумовою формування ефективної комунікативної взаємодії є усвідомлення та прийняття паритетності у дуеті. Історично склалося так, що роль концертмейстера нерідко недооцінювалася, зводяться до функції супроводу, що, як зазначає Т. О. Молчанова, позиціонувало його на «сходінці музиканта другого ґатунку» [3, с. 5]. Однак сучасне музикознавство та виконавча практика все наполегливіше стверджують інший підхід. Т. О. Молчанова переконливо доводить неактуальність такої ієрархічної моделі, наголошуючи, що сучасний виконавський тандем «піаніст-концертмейстер-соліст» слід інтерпретувати як «мистецтво діалогу», «рівноправний дует» [3, с. 7]. Саме такий підхід, де кожен учасник є повноцінним творчим партнером, створює підґрунтя для відкритого, конструктивного спілкування та взаємного збагачення. Цю думку підтримують С. Сабрі та Г. Гаценко, підкреслюючи, що правильне прочитання авторського задуму можливе лише за умови рівноправної взаємодії та глибокого взаєморозуміння між вокалістом і піаністом [7, с. 77]. Відмова від авторитарних моделей та перехід до партнерських стосунків трансформує репетиційний процес із простого відпрацювання технічних аспектів у захоплюючий акт спільної творчості, де, як зазначають І. С. Сідорова, Д. В. Стребкова та І. В. Наumenко, відбувається «творча взаємодія», побудована на «партнерських міжособистісних взаєминах» [9, с. 138].

Центральним елементом комунікативної майстерності виступає емпатія – здатність не лише раціонально розуміти, але й емоційно відчувати стан партнера, його творчі наміри та переживання. Т. П. Карпенко та М. А. Печенюк вказують на «емпатійний характер стосунків» як на ключову умову успішного формування індивідуальності вокаліста та досягнення справжньої співтворчості з концертмейстером [1, с. 338]. Для піаніста-концертмейстера емпатія проявляється у так званому «передчутті соліста», про яке пишуть Л. Ю. Несмашна та С. С. Сабрі [5, с. 603]. Це вміння вловлювати найтонші нюанси дихання, фразування, агогічних відхилень вокаліста, що дозволяє миттєво реагувати та забезпечувати ідеальну синхронність і підтримку. Для вокаліста емпатія означає розуміння складності фортепіанної партії, її драматургічної ролі та готовність до узгодження власної інтерпретації з баченням піаніста. Розвинена емпатія

створює атмосферу довіри та психологічного комфорту, що є надзвичайно важливим для розкриття творчого потенціалу обох музикантів. Це сприяє формуванню єдиного психоемоційного простору, де, як зазначає Т. О. Молчанова, виникає установка на «співпрацю у взаємодії» [4, с. 81], що є фундаментальним підґрунтям для переконливого кінцевого результату. І. Сідорова, І. Науменко та Д. Стребкова також наголошують на важливості «психологічної інтуїції» та «партнерської творчості» як фахових характеристик концертмейстера [8, с. 47].

Невербальна комунікація у дуєті «піаніст-концертмейстер – вокаліст» часто є більш значущою, ніж вербальні інструкції, особливо безпосередньо під час виконання. Погляд, ледь помітний кивок голови, спільне дихання, узгодженість рухів – все це стає потужними засобами передачі виконавських намірів, емоційного настрою та координації дій. К. Ю. Краснощок, детально аналізуючи етапи роботи концертмейстера, зокрема «роботу над фразою з солістом», приховано вказує на важливість невербальних сигналів для досягнення єдності та «згладжування ударних і безударних складів, вирівнювання динаміки» [2, с. 71]. Втрата цього «живого контакту» та «емоційного зв'язку», як зазначають О. Р. Тітова та І. М. Суботницький при аналізі дистанційного навчання, є серйозним викликом, що ще раз підкреслює незамінність безпосередньої «живої» взаємодії для повноцінного музикування [10, с. 979]. Незважаючи на важливість невербальних аспектів, вербальна комунікація відіграє ключову роль на всіх етапах підготовчої роботи. Це стосується спільного аналізу музичного та поетичного тексту, обговорення стилістичних особливостей твору, визначення драматургічної лінії, узгодження інтерпретаційних концепцій, вирішення технічних проблем. І. С. Сідорова, Д. В. Стребкова та І. В. Науменко, розглядаючи педагогічні принципи взаємодії у навчальному процесі, виділяють «принцип комунікативності», що виявляється у вмінні учасників досягати спільної думки, виявляти взаємоповагу та готовність до співробітництва [9, с. 140]. Ефективна вербальна комунікація характеризується ясністю висловлювань, вмінням аргументувати свою позицію, готовністю слухати та чути партнера, конструктивно сприймати критику та надавати обґрунтований зворотний зв'язок. Як зазначають Т. П. Карпенко та М. А. Печенюк, концертмейстер має використовувати «зрозумілу конкретному студентів образну

лексику», що є проявом адаптивної вербальної комунікації [1, с. 339].

Успішна комунікативна взаємодія, що поєднує паритетність, емпатію, ефективну вербальну та невербальну комунікацію, неминуче призводить до виникнення синергетичного ефекту – явища, коли результат спільної творчості значно перевищує просту арифметичну суму індивідуальних можливостей кожного з виконавців. Т. О. Молчанова, досліджуючи цей феномен, визначає синергію як стан, де «"спільна енергетична дія суттєво переважає ефект кожного окремого виду"» [4, с. 80, цитуючи І. Єргієва], підкреслюючи, що в такому контексті «один плюс один дорівнює більше, ніж два». Синергія у дуєті піаніста-концертмейстера та вокаліста виникає не спонтанно, вона є наслідком тривалої, кропіткої роботи над налагодженням глибокого взаєморозуміння та психоемоційної синхронізації. Цей стан досягається тоді, коли творчі енергії партнерів не просто співіснують, а починають резонувати, взаємно посилюючи одна одну. Це означає, що концертмейстер не лише технічно бездоганно виконує свою партію, але й інтуїтивно відчуває найменші нюанси вокального висловлювання, підтримуючи, доповнюючи та іноді навіть провокуючи вокаліста на глибше емоційне розкриття. Вокаліст, у свою чергу, не просто опирається на акомпанемент, а активно взаємодіє з ним, черпаючи натхнення та знаходячи нові барви для свого виконання у багатстві фортепіанної партії. У такому процесі, як зазначає Т. О. Молчанова, відбувається «обмін інформацією, взаємозбагачення синергії, духовна єдність, розуміння та відповідна інтерпретація виконавцями» [4, с. 81]. Результатом такого резонансу стає створення єдиного, цілісного та емоційно насиченого психоемоційного простору. Це не просто сукупність двох індивідуальних емоційних станів, а нова, спільна реальність, що народжується безпосередньо в акті музикування. У цьому просторі стираються межі між «моїм» та «твоїм» баченням, і виникає спільне «наше» переживання музики. Саме цей єдиний емоційний потік, що пронизує кожен фразу, кожен звук, робить інтерпретацію по-справжньому живою та органічною. Така психологічна установка на «співпрацю у взаємодії», про яку також пише Т. О. Молчанова [4, с. 79], є фундаментальним підґрунтям для досягнення переконливого кінцевого результату. Важливо підкреслити, що синергетичний ефект не обмежується лише відчуттями самих виконавців. Він має потужний вплив на слухачське сприйняття.

Коли аудиторія відчуває цю внутрішню єдність, цю спільну енергетику дуету, виконання стає по-справжньому захоплюючим та незабутнім. Слухач стає не просто пасивним спостерігачем, а співучасником цього емоційного дійства, переживаючи разом із музикантами всю глибину та красу твору. Саме такий рівень взаємодії перетворює концертний виступ із простої демонстрації майстерності на справжній акт мистецтва, що залишає глибокий слід у душах. Досягнення такого синергетичного ефекту є найвищою метою спільної творчості піаніста-концертмейстера та вокаліста, свідченням їхньої глибокої комунікативної майстерності та художньої зрілості.

У контексті навчального процесу у вищих музичних закладах формування комунікативної майстерності є одним із пріоритетних завдань. Піаніст-концертмейстер, працюючи зі студентом-вокалістом, виступає не лише як виконавець, але й як педагог та наставник. А. А. Хлопотова, О. О. Опанасенко та С. О. Олейніков підкреслюють, що концертмейстер повинен володіти педагогічними навичками, надавати психологічну підтримку вокалісту та вміти відпрацьовувати проблемні елементи [11, с. 689]. Це вимагає від нього не лише виконавської, а й високої комунікативної компетентності, вміння знаходити індивідуальний підхід до кожного студента. І. Сідорова, І. Науменко та Д. Стребкова також зазначають, що «комунікативність, культурний світогляд, психологічна інтуїція, партнерська творчість, взаємодопомога» є важливими фаховими характеристиками концертмейстера, які безпосередньо впливають на якість підготовки майбутніх педагогів-музикантів [8, с. 47]. Викладач з постановки голосу чи вокалу, зі свого боку, має сприяти налагодженню конструктивного діалогу між студентом та акомпаніатором, навчати їх принципам партнерської взаємодії, адже, як зазначається у статті І. С. Сідорової, Д. В. Стребкової та І. В. Науменко, успішна сумісна діяльність забезпечується «єдністю методологічного, теоретичного та методичного аспектів» [9, с. 137]. Концертна діяльність виступає кульмінаційним етапом спільної творчості піаніста-концертмейстера та вокаліста, стаючи своєрідним іспитом для їхньої комунікативної майстерності. Саме на сцені, в умовах підвищеної емоційної напруги, відповідальності перед слухачем та неминучої присутності елементу непередбачуваності, повною мірою виявляється справжній рівень взаєморозуміння, психологічної сумісності та ансамблевої злагодженості дуету. Публічний

виступ не лише демонструє результат тривалої репетиційної роботи, але й вимагає від виконавців здатності до миттєвої мобілізації всіх своїх ресурсів, серед яких комунікативні навички посідають одне з чільних місць. Успішний концертний виступ – це завжди результат не лише досконалої індивідуальної технічної підготовки кожного з партнерів, але й, що не менш важливо, глибокої та послідовної комунікативної роботи, яка передувала виходу на сцену. Як зазначають І. С. Сідорова, Д. В. Стребкова та І. В. Науменко, «ситуація концертного виступу потребує від концертмейстера максимум уваги до партнера» [8, с. 48]. Це передбачає не лише слуховий контроль, а й постійну готовність до взаємодії, передбачення дій партнера та миттєву реакцію на них. Саме в процесі репетицій, через обговорення, спільний аналіз, пошук єдиного інтерпретаційного бачення та відпрацювання нюансів взаємодії, формується той фундамент комунікативної майстерності, який дозволяє дуету функціонувати як єдиний творчий організм. На сцені особливо гостро виявляється важливість таких аспектів комунікативної майстерності, як вміння підтримати партнера. Це може проявлятися у ледь помітному візуальному контакті, що додає впевненості, у гнучкому підлаштуванні темпу чи динаміки під поточний стан вокаліста, у здатності концертмейстера «підхопити» соліста у випадку невеликої похибки чи несподіваної зміни у виконанні. Як зазначають А. А. Хлопотова, О. О. Опанасенко та С. О. Олейніков, концертмейстер повинен надавати «психологічну підтримку вокалісту» [11, с. 688], і ця підтримка набуває особливої ваги саме в стресових умовах публічного виступу. Не менш важливим є вміння миттєво реагувати на непередбачувані ситуації. Концертне виконання – це живий процес, і в ньому завжди є місце несподіванкам: від акустичних особливостей залу до раптового хвилювання одного з виконавців. Здатність дуету швидко та злагоджено адаптуватися до таких змін, не втрачаючи при цьому художньої цілісності, є яскравим свідченням високого рівня їхньої комунікативної взаємодії та взаємної довіри. Це вміння «передчувати наміри вашого соліста», про яке пишуть Л. Ю. Несмашна та С. С. Сабрі [5, с. 603], стає критично важливим для збереження цілісності виконання. Збереження єдиної емоційної та драматургічної лінії протягом усього виступу також безпосередньо залежить від комунікативної майстерності. Це вимагає від партнерів не лише глибокого розуміння спільного інтерпретаційного задуму, але й здатності підтримувати емоційний контакт, спільно переживати музику та передавати ці

переживання слухачам. Як зазначають С. Сабрі та Г. Гаценко, саме через діалог та взаєморозуміння досягається «правильне прочитання авторського задуму» [7, с. 77], яке потім транслюється аудиторії. Таким чином, комунікативна майстерність, що охоплює емпатію, гнучкість, здатність до підтримки та миттєвої реакції, пронизує всі аспекти взаємодії піаніста-концертмейстера та вокаліста, від перших репетицій до кульмінаційного виходу на сцену, і є невід'ємною складовою їхньої успішної концертної діяльності. Вона виступає динамічним процесом, що вимагає постійного розвитку та вдосконалення від обох учасників творчого тандему. Саме високий рівень комунікативної майстерності забезпечує не лише технічну бездоганність виконання, але й ту художню цілісність, емоційну переконливість та енергетику, яка перетворює виступ на по-справжньому мистецький та незабутній для слухача. Отже, цілеспрямоване формування та реалізація комунікативних навичок є запорукою не лише технічно бездоганного, але й глибоко осмисленого, емоційно насиченого та художньо переконливого виконання вокальних творів, що робить розвиток цих навичок невід'ємною частиною професійної підготовки музикантів, орієнтованих на ансамблеве виконавство.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному обґрунтуванні комунікативної майстерності як фундаментальної інтегративної якості, що визначає успішність творчої взаємодії піаніста-концертмейстера та вокаліста через паритетний діалог, емпатію та ефективне використання комунікативних засобів, та у визначенні її ключової ролі для досягнення синергетичного ефекту в спільній інтерпретації.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що комунікативна майстерність піаніста-концертмейстера та вокаліста є фундаментальною, інтегративною основою їхньої успішної творчої взаємодії, яка визначає якість спільної інтерпретації вокального твору як у навчальному процесі, так і в концертній діяльності. Встановлено, що ця майстерність є багатокомпонентним феноменом, що виходить за межі суто технічних навичок і охоплює глибокі психологічні та міжособистісні аспекти. Структура комунікативної майстерності у тандемі «піаніст-концертмейстер – вокаліст» ґрунтується на паритетному діалозі, який передбачає рівноправність партнерів, взаємне визнання творчої індивідуальності кожного та спільний пошук інтерпретаційних рішень, відмову від авторитарних моделей взаємодії та утвердження атмосфери співтворчості.

Невід'ємною складовою визначено емпатію, що проявляється у здатності відчувати, розуміти емоційний стан і творчі наміри партнера, сприяючи створенню єдиного психоемоційного простору, необхідного для глибокого та узгодженого виконання. Саме емпатійне сприйняття дозволяє досягти рівня «передчуття соліста» концертмейстером та відповідної чутливості вокаліста, що є запорукою ансамблевої цілісності. Обґрунтовано вирішальну роль ефективного використання вербальних (чітке формулювання думок, конструктивний зворотний зв'язок, аргументоване обговорення інтерпретаційних аспектів) та невербальних (контакт очима, жести, спільне дихання, міміка) засобів комунікації, які забезпечують точність передачі виконавських завдань, координацію дій та емоційну синхронізацію партнерів на всіх етапах роботи. Доведено, що саме комплексне поєднання вищезазначених комунікативних компетенцій веде до виникнення синергетичного ефекту, коли результат спільної творчості значно перевищує суму індивідуальних можливостей кожного з виконавців, створюючи нову художню якість інтерпретації.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх використання для вдосконалення системи вищої музичної освіти через цілеспрямоване формування комунікативних навичок у студентів-вокалістів та піаністів-концертмейстерів. Це передбачає інтеграцію відповідних тем, спеціальних курсів, тренінгів та інтерактивних методик у навчальні плани, а також акцентування уваги викладачів на розвитку міжособистісної взаємодії. Розуміння механізмів ефективної комунікації сприяє оптимізації репетиційного процесу та підвищенню якості концертної діяльності вже сформованих професійних дуетів, дозволяючи свідомо вибудовувати партнерські стосунки та ефективніше вирішувати творчі завдання. Матеріали дослідження можуть слугувати основою для розробки методичних рекомендацій для викладачів спеціальних дисциплін та створення навчальних посібників.

Література

1. Карпенко Т.П., Печенюк М.А. Принципи та основні методи роботи сумісної діяльності концертмейстера і студента-вокаліста. *Збірник наукових праць. Випуск 8*. 2011. С. 336–342.
2. Краснощок К.Ю. Особливості роботи концертмейстера з співацьким голосом. *Журнал науковий огляд*. 2017. № 2 (34). С. 62–78.
3. Молчанова Т.О. Міра і пропорційність виконавського тандему «піаніст-концертмейстер-

солоїст». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2014. №2. С. 3–9. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_2_3 (дата звернення: 10.05.2025).

4. Молчанова Т. О. Ефект синергії у спільному виконавському процесі. *Вісник КНУКиМ. Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 44. С. 79–85. URL: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/235324> (дата звернення: 10.05.2025).

5. Несмашна Л. Ю., Сабрі С. С. Характерні риси концертмейстера в контексті його професійного становлення в вокальному класі. *«Молодий вчений»*. 2017. № 11. С. 602–605. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_11_148 (дата звернення: 10.05.2025).

6. Поліщук А. В., Сабрі С. С. Роль концертмейстера у процесі впровадження сучасних методик викладання естрадного вокалу. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2018. Вип. II (11). С. 194–198.

7. Сабрі С., Гаценко Г. Роль концертмейстера-піаніста у камерно-вокальних творах. *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 6 (189). С. 77–80. URL: <https://isp.pano.pl.ua/article/view/184152> (дата звернення: 10.05.2025).

8. Сідорова І., Науменко І., Стребкова Д. Уплив виконавської майстерності концертмейстера на професійну підготовку майбутнього педагога-музиканта. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2024. № 4. С. 45–51. URL: <https://intranet.vspu.edu.ua/eduarts/index.php/journal/article/view/51> (дата звернення: 10.05.2025).

9. Сідорова І. С., Стребкова Д. В., Науменко І. В. Організація творчої взаємодії викладача, концертмейстера і студента у процесі освоєння вокально-хорових дисциплін. *Інноваційна педагогіка*. 2023. Вип. 57. Т. 2. С. 137–141. URL: http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2023/57/part_2/57-2_2023.pdf (дата звернення: 10.05.2025).

10. Тітова О. Р., Суботницький І. М. Робота концертмейстера в класі вокалу при дистанційній формі навчання. *Perspectives of contemporary science: theory and practice* : XII Міжнар. наук.-практ. конф. 13–15.01.2025, Львів, Україна. С. 975–979. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/42482> (дата звернення: 10.05.2025).

11. Хлопотова А. А., Опанасенко О. О., Олейніков С. О. Роль та специфіка акомпанементу у процесі виховання естрадних вокалістів. *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 688–691. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_11_169 (дата звернення: 10.05.2025).

References

1. Karpenko, T. P., & Pecheniuk, M. A. (2011). Principles and Main Methods of Joint Activity of an Accompanist and a Student-Vocalist. *Zbirnyk naukovykh prats*, (8), 336–342 [in Ukrainian].

2. Krasnoshchok, K. Yu. (2017). Features of the Accompanist's Work with the Singing Voice. *Zhurnal naukovyi ohliad*, 2 (34), 62–78 [in Ukrainian].

3. Molchanova, T. O. (2014). Measure and Proportionality of the Performing Duo 'Pianist–Accompanist–Soloist'. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznnavstvo*, (2), 3–9. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_2_3 [in Ukrainian].

4. Molchanova, T. O. (2021). The Synergy Effect in Joint Performing Process. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznnavstvo*, (44), 79–85. Retrieved from <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/235324> [in Ukrainian].

5. Neshmashna, L. Yu., & Sabri, S. S. (2017). Characteristic Features of an Accompanist in the Context of his Professional Formation in the Vocal Class. *Molodyi vchenyi*, (11), 602–605. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_11_148 [in Ukrainian].

6. Polishchuk, A. V., & Sabri, S. S. (2018). The Role of an Accompanist in the Process of Implementing Modern Methods of Teaching Pop Vocal. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo*, II (11), 194–198 [in Ukrainian].

7. Sabri, S., & Hatsenko, H. (2019). The Role of the Accompanist-Pianist in Chamber Vocal Works. *Imidzh suchasnoho pedahoha*, 6 (189), 77–80. Retrieved from <https://isp.pano.pl.ua/article/view/184152> [in Ukrainian].

8. Sidorova, I., Naumenko, I., & Strebkova, D. (2024). The Influence of the Accompanist's Performing Skills on the Professional Training of a Future Music Teacher. *Mystetstvo v kulturi suchasnosti: teoriia ta praktyka navchannia*, (4), 45–51. Retrieved from <https://intranet.vspu.edu.ua/eduarts/index.php/journal/article/view/51> [in Ukrainian].

9. Sidorova, I. S., Strebkova, D. V., & Naumenko, I. V. (2023). Organisation of Creative Interaction of a Teacher, Accompanist and Student in the Process of Mastering Vocal and Choral Disciplines. *Innovatsiina pedahohika*, (57), vol. 2, 137–141. Retrieved from http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2023/57/part_2/57-2_2023.pdf [in Ukrainian].

10. Titova, O. R., & Subotnytskyi, I. M. (2025). The Work of an Accompanist in a Vocal Class with a Distance Learning Form. XII International Scientific and Practical Conference 'Perspectives of contemporary science: theory and practice', Lviv, Ukraine, 13–15 January 2025, 975–979. Retrieved from <http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/42482> [in Ukrainian].

11. Khlopotova, A. A., Opanasenko, O. O., & Oleinikov, S. O. (2017). The Role and Specifics of Accompaniment in the Process of Educating Pop Vocalists. *Molodyi vchenyi*, (11), 688–691. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_11_169 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2025

Отримано після доопрацювання 13.06.2025

Прийнято до друку 23.06.2025

Цитування:

Базелишин В. О. Синтез академічних і популярних традицій у музиці XXI століття: естетика, технології, рецепція. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 450–456.

*Базелишин Віталій Олегович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0003-3723-2622>
dmz2124.vbazelishyn@dakkkim.edu.ua*

Bazelyshyn V. (2025). Synthesis of Academic and Popular Traditions in 21st Century Music: Aesthetics, Technology, Reception. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 450–456 [in Ukrainian].

СИНТЕЗ АКАДЕМІЧНИХ І ПОПУЛЯРНИХ ТРАДИЦІЙ У МУЗИЦІ XXI СТОЛІТТЯ: ЕСТЕТИКА, ТЕХНОЛОГІЇ, РЕЦЕПЦІЯ

Метою статті є комплексне дослідження процесів синтезу академічних і популярних музичних традицій у культурному просторі XXI століття, а також виявлення їх впливу на естетичні, технологічні та рецептивні аспекти сучасного музичного мистецтва. Особлива увага приділяється вивченню трансформації художніх практик під впливом цифрових технологій, зміни парадигм сприйняття музики слухачами та взаємодії різних стилістичних пластів у творчості композиторів і виконавців. **Методологія.** Методологічною основою дослідження стали принципи музикознавчого аналізу, системного підходу, а також культурно-історичний і контекстуальний аналіз музичних явищ. Застосовано елементи жанрово-стилістичного аналізу, компаративістики, а також методи інтерпретації музичного тексту в контексті соціокультурних трансформацій. **Наукова новизна.** Уперше в українському науковому контексті розглядається синтез академічного і популярного як нова форма музичної креативності в умовах глобалізованого медіасередовища. Запропоновано класифікацію моделей естетичної взаємодії між академічними й популярними традиціями та виявлено ключові чинники рецептивної адаптації музичних творів до нових комунікаційних форматів. **Висновки.** Синтез академічного і популярного в музиці XXI століття є не лише проявом постмодерної еkleктики, а й важливим фактором еволюції музичної мови. Така взаємодія сприяє розширенню аудиторії академічного мистецтва, формуванню нових жанрових і стилістичних форм, а також інтенсифікує роль слухача як активного інтерпретатора. Цифрові технології, у свою чергу, виступають як каталізатор цих процесів, змінюючи способи продукування, трансляції та сприйняття музичного контенту.

Ключові слова: синтез традицій, академічна музика, популярна культура, естетика, цифрові технології, рецепція, музичне мистецтво.

Bazelyshyn Vitaliy, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Synthesis of Academic and Popular Traditions in 21st Century Music: Aesthetics, Technology, Reception

The purpose of the article is a comprehensive study of the processes of synthesis of academic and popular musical traditions in the cultural space of the 21st century, as well as identifying their impact on the aesthetic, technological and receptive aspects of modern musical art. Special attention is paid to the study of the transformation of artistic practices under the influence of digital technologies, changes in the paradigms of music perception by listeners and the interaction of different stylistic layers in the work of composers and performers. **Research methodology.** The methodological basis of the study was the principles of musicological analysis, a systemic approach, as well as cultural-historical and contextual analysis of musical phenomena. Elements of genre-stylistic analysis, comparative studies, as well as methods of interpreting musical text in the context of socio-cultural transformations were applied. **Scientific novelty.** For the first time in the Ukrainian scientific context, the synthesis of academic and popular is considered as a new form of musical creativity in the conditions of a globalised media environment. A classification of models of aesthetic interaction between academic and popular traditions is proposed and key factors of receptive adaptation of musical works to new communication formats are identified. **Conclusions.** The synthesis of academic and popular in 21st century music is not only a manifestation of postmodern eclecticism, but also an important factor in the evolution of musical language. Such interaction contributes to the expansion of the audience of academic art, the formation of new genre and stylistic forms, and also intensifies the role of the listener as an active interpreter. Digital technologies, in

turn, act as a catalyst for these processes, changing the methods of production, transmission and perception of musical content.

Keywords: synthesis of traditions, academic music, popular culture, aesthetics, digital technologies, reception, musical art.

Актуальність теми дослідження. У ХХІ столітті музичне мистецтво зазнає стрімких трансформацій під впливом глобалізаційних процесів, розвитку цифрових технологій, зміни культурних запитів суспільства та багатьох інших чинників. За таких умов особливого значення набуває явище синтезу академічних і популярних традицій, яке відображає нові парадигми художнього мислення та комунікації. Така взаємодія стає не лише естетичним викликом, а й важливою формою адаптації музичної творчості до умов мультимедійного, мережевого і гібридного культурного середовища.

Попри зростання кількості творчих експериментів на межі академічної й популярної музики, наукове осмислення цього феномена в українському музикознавстві залишається фрагментарним. Наявні дослідження переважно зосереджені на аналізі окремих жанрів або персоналій, натомість комплексного розгляд естетичних, технологічних і рецептивних аспектів синтезу вимагає подальшого теоретичного опрацювання.

Актуальність теми також зумовлена необхідністю осмислення нових моделей сприйняття музики в епоху цифрової культури, коли традиційні жанрові межі втрачають чіткість, а слухачі очікують емоційної відкритості, міжжанрових поєднань і персоналізованого досвіду. У цьому контексті дослідження синтезу академічного і популярного набуває вагомого значення для розуміння динаміки сучасного музичного процесу, механізмів художньої інновації та формування нової музичної чуттєвості.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика взаємодії академічної та популярної музики активно досліджується як у зарубіжному, так і в українському науковому дискурсі. У світовій музикознавчій думці однією з ключових постатей у вивченні культурних гібридів є Н. Кук, який у своїй праці «Music: A Very Short Introduction» акцентує увагу на зсуві меж між високою та масовою культурами, розглядаючи музику як соціокультурний конструкт [24]. Схожих позицій дотримується Філіп Тагг, який аналізує популярну музику як складну комунікативну систему з елементами академічного впливу [28].

Сучасні дослідження технологічного чинника в музиці, зокрема роль цифрових медіа в музиці ХХІ століття, розвиває М. Пренскі [26], наголошуючи на тому, що музика в цифрову епоху все більше виходить за межі жанрових класифікацій і функціонує в контексті інтерактивності, візуальності та гібридності. В українській науці актуальні питання синтезу академічного і популярного в контексті глобалізації та цифровізації музики розглядали у своїх працях: І. Бобул [1; 2], Б.Бойко [3], В.Дорофєєва [6], Є.Єременко [7], А.Задача [13], О.Злотник [8], Т.Каблова [9], Л.Корній [10], Ю.Москалюк [11], С.Муравіцька [12], А.Новосадова [13], В.Овсянніков [14], І.Палкіна [15], Я.Подунай [16], Т.Самая [17], А.Соловйов [18], Б.Сюта [10], В.Тормахова [19], О.Шевченко [20] та ін.

Незважаючи на зростаючий інтерес до теми, недостатніми є комплексні дослідження, що поєднують естетичний, технологічний та рецептивний аналіз музичних явищ у міжжанровому просторі. Це й зумовлює необхідність подальшого теоретичного осмислення синтезу академічного і популярного як знакової ознаки музичної культури сучасності.

Метою статті є комплексне дослідження процесів синтезу академічних і популярних музичних традицій у культурному просторі ХХІ століття, а також виявлення їх впливу на естетичні, технологічні та рецептивні аспекти сучасного музичного мистецтва. Особлива увага приділяється вивченню трансформації художніх практик під впливом цифрових технологій, зміни парадигм сприйняття музики слухачами та взаємодії різних стилістичних пластів у творчості композиторів і виконавців.

Виклад основного матеріалу. Музичне мистецтво ХХІ століття функціонує в умовах глибоких культурних трансформацій, які зумовлюють активне стирання меж між академічною та популярною традиціями. Цей процес має системний характер і охоплює три взаємопов'язані рівні - естетичний, технологічний та рецептивний. Упродовж останніх десятиліть межі між академічною (класичною) та популярною музикою стають дедалі більш розмитими: у той час, як академічна музика традиційно вважається елітарною і складною для сприйняття, популярна є більш доступною і розважальною. Однак сучасні композитори, виконавці та

слухачі дедалі частіше долають ці бар'єри, формуючи нову якість музичного мислення. Яскравими прикладами цього є спільні виступи симфонічних оркестрів із рок-гуртами або класичні версії популярних пісень, відомі виконавці класичної сцени все частіше беруть участь у спільних проектах із поп-музикантами. Популярні композиції часто адаптуються для академічних інструментів, струнних квартетів, хорів, оркестрів тощо. Так само популярна музика активно запозичує гармонічні схеми, мелодійні ходи та оркестрові засоби з класичної традиції. Водночас композитори-академісти дедалі частіше використовують ритми й звукову палітру сучасної масової культури.

На думку І. Бобула, «класична музика має більш тривалу цінність, ніж легка та поп-музика, і класична музика була «просіяна» через історію, щоб стати такою, якою вона є сьогодні. Класична музика як різновид художньої музики породжена традиціями західних культур, по-різному розвивалася в різних культурах, виконавці та слухачі різних країн мають власну культуру. Зіткнення місцевих культур з іншими культурами призвело до становлення нової музичної культури та мистецтва – «глобальної музики» [2, 125]. Також, як вважає вчений, «індустрія класичної музичної культури ХХІ століття робила різні спроби входження на масовий ринок, найпоширенішою з яких стала кросверна музика. Класичний кросвер широко визначається як класична музика, яка була популяризована, тобто різні форми популярної музики виконуються у класичній манері або класичними виконавцями» [2, 126].

Дослідниця С. Муравіцька зазначає, що «академічна вокальна школа відзначається універсалізмом, який дозволяє усім без виключення, хто отримав академічну освіту, виконувати твори світової класики. Академічний вокал передбачає формування звуку у високій позиції для озвучення великих приміщень без використання мікрофону. Цей тип вокалу в літературі називають «еталонним», оскільки він є універсальним; при цьому говорять також про національні школи академічного вокалу, однак вони скоріше доповнюють одна одну, ніж протиставляються» [12, 41].

Академічна музика, за твердженням О.Войченко та О.Шпортько, вплинула на формування джазу, тобто від самого початку вона може видаватись одним із його витоків. Хоча відразу треба зазначити, що їх не можна було ототожнювати [4, 108].

На естетичному рівні відбувається перегляд класичних уявлень про жанрову чистоту, автономність музичних стилів і ієрархію «високого» та «масового».

Постмодерна відмова від жорсткої ієрархії між жанрами створює сприятливий ґрунт для формування нових художніх практик. Твори сучасних композиторів дедалі частіше виявляють ознаки стилістичної гібридності, що включає це поєднання симфонічного мислення з ритмікою електронної музики, джазовою імпровізацією чи вокальними інтонаціями поп-культури. В умовах постмодерну, на думку Т. Каболової, спостерігається масове використання цитат в музичній творчості постмодернізму, що відображає глибокий культурний та суспільний зсув у сприйнятті творчості. Замість прагнення абсолютної новизни та оригінальності, постмодерністи обирають творчий акт, що ґрунтується на використанні цитат та переосмисленні музичної спадщини. Той факт, що постмодерністи взаємодіють із знайомими музичними образами, адаптуючи їх в нових контекстах та використовуючи для творення «нових робіт з античних залишків», свідчить про трансформацію в розумінні художнього творення. Вони приймають музику не тільки як об'єкт для подальшого використання, а й як суб'єкт, що долучає до себе частину творця [9, 80].

Прикметним є звернення академічних митців до форми пісні, використання інструментів популярної сцени (синтезаторів, електрогітар, семплерів) та орієнтація на аудіовізуальний ефект. Відомими прикладами є творчість таких композиторів, як Ерік Вітакр (Eric Whitacre), Дженніфер Хігдон (Jennifer Higdon), або українських авторів - Івана Тараненка, Богдана Сегіна, які поєднують симфонічну мову з ритмами техно, хіп-хопу чи ambient. Водночас у творчості представників популярної музики спостерігається посилення інтересу до засобів академічної композиції, зокрема оркестрових фактур, поліфонічних структур, концептуальних форм. Яскравими прикладами є симфонічні альбоми британського гурту *Radiohead*, ірландської співачки *Björk* або українських *ONUKA* та *DakhaBrakha*, які поєднують фольклорні, електронні та академічні елементи в єдиний художній простір.

Синтез академічної традиції й естрадних засад другої половини ХХ - початку ХХІ ст. передбачає перегляд принципів базової постановки голосу сучасного вокаліста і розвитку його вокальної техніки. Ці зміни, за

твердженням С.Муравіцької, простимулювали появу нових вокальних стилів, жанрів, течій у світовій музиці, до яких відноситься і класичний кросовер [12, 57].

Стрімкий якісний розвиток рок-мистецтва, за твердженням І.Палкіної, став причиною для залучення елементів музики академічної традиції: з часом все більше рокерів здобували музичну освіту, покращувалася якість виконання, рок-музиканти інтуїтивно підходили впритул до академічних музичних форм. Процеси синтезу року з академічною та народною музикою на нижчому рівні відбуваються завдяки рок-обробкам музики інших пластів, їх цитуванню та використанню інструментального складу. Академічна традиція, як пише дослідниця, у рок-мистецтві частіше звучить у вигляді цитування [15, 51-52].

Загалом, за спостереженням Є.Єременка, «інтерес до інтертекстуальності в музиці наприкінці ХХ – початку ХХІ століть визначається особливостями нової музичної мови, яка «реалізується як складна, часто екзистенціальна форма відображення дійсності та самовираження свідомості, яка творить У багатьох музичних текстах процес формування мовного значення набуває екзистенціального сенсу, розширюючи при цьому контекст» [7, 56-57].

Технологічний вимір синтезу академічної і неакадемічної, популярної музики зумовлений широким використанням цифрових інструментів - секвенсорів, програмного синтезу, алгоритмічного композиторства, елементів штучного інтелекту та ін. Такі технології не лише розширюють звуковий арсенал, а й створюють нові умови для співтворчості та мультимедійності. Програмне забезпечення (Ableton Live, Logic Pro, Max/MSP), віртуальні інструменти, алгоритмічні генератори та елементи штучного інтелекту радикально змінюють саму природу музичної творчості. Композитори академічного спрямування освоюють технології електронного звукотворення, а виконавці популярної сцени звертаються до складних аудіовізуальних форматів. Усе частіше музика постас не як завершений твір, а як процес взаємодії – тобто як перформанс, інсталяція, стрім або інтерактивний медіапроект. Академічна музика адаптується до нових форматів презентації, яких, як інтерактивні концерти, аудіовізуальні інсталяції, онлайн-перформанси. Прикладом можуть слугувати проекти «Artificial Intelligence in Music» [21]

або українські мультимедійні ініціативи, як-от «Nova Opera» [22].

Мистецтвознавиця В. Тормахова водночас зазначає, що для позначення сукупності напрямків, що не мають спільних рис із академічною музикою, у вітчизняному мистецтвознавстві використовували такі терміни, як «естрадна музика», «розважальна», «легка», «масова», «музика третього пласту», «поп-музика». Так, виступи багатьох виконавців, яких можна віднести до неакадемічної музики, стають доступними завдяки можливостям Інтернет-простору. Їх викладають на таких сервісах, як YouTube, Instagram, Facebook. Їхнє створення можливе через програми, подібні до Sing! Від бренда Smule, GarageBand, Magic Piano, Vine та інші. Відповідно, місце виконання та презентації творів значним чином змінюється, як і критерії оцінювання популярності та значимості твору. Відповідно, музику неакадемічну можна розглянути як таку, що наділена наступними критеріями: насамперед, її часто створюють непрофесійні композитори [19, 24-25].

Розвиток технологій також створює умови для глибшої інтермедіальності, що передбачає поєднання музики з візуальним мистецтвом, театром, хореографією, цифровими інтерфейсами. У цьому контексті важливу роль відіграють мультимедійні платформи та фестивалі, де синтез академічного й популярного презентується як норма, а не виняток (наприклад, польський фестиваль Unsound [29], німецький CTM Festival [23], українські: Porto Franko [25], ГогольFest [5] та ін.).

Рецептивний аспект поєднання академічної та неакадемічної музики фіксує зміни в поведінці аудиторії, для якої змішування стилів є нормою. Молоде покоління слухачів не дотримується чітких ідентифікаційних меж між академічним і популярним, сприймаючи музику в контексті особистісного досвіду, емоційного впливу та візуальної складової. Платформи на кшталт YouTube, Spotify, SoundCloud формують нову парадигму музичного споживання - миттєвого, мобільного, персоналізованого, що стимулює і композиторів, і виконавців шукати нові форми подачі матеріалу, що базуються на адаптивності й гнучкості. Це призводить до розмивання стильових кордонів і формування нових практик слухання - від фонового до геймерського, від медитативного до ритуального.

У межах цієї рецептивної моделі особливе значення має зворотний зв'язок між творцем і

публікою. Композитори враховують нові очікування слухачів, що потребують не лише інтелектуального, а й емоційного, візуального, тілесного залучення. Синтез академічного й популярного дозволяє створити більш інклюзивний музичний простір, де важливою стає не форма, а комунікативна здатність мистецтва до синтезу, інновацій, нових форм і змістів.

Сучасний музичний процес характеризується активною інтеграцією різних стильових, жанрових та технологічних пластів, що значною мірою зумовлено трансформаціями соціокультурного простору, глобалізаційними процесами та впливом новітніх технологій. І, відповідно, однією з найпомітніших тенденцій у музичному мистецтві ХХІ ст. є синтез академічних і популярних традицій, що реалізується в різних формах: від жанрових експериментів до глибоких світоглядних і естетичних зрушень. Так само, на думку І. Бобула, технічні засоби, що з'являлися і почали застосовуватися в музичному виконавстві, значно вплинули на розвиток музичної культури, аранжування і виконання класичних творів, їх авторську інтерпретацію. Протягом багатьох років класичні музичні твори здобували популярність серед любителів масової культури, популярної музики зокрема. Практика використання певних класичних тем у музиці у форматі цитування, аранжування та стилізації набула широкого поширення ще початку ХХ ст. [2, 126].

Таким чином, синтез академічних і популярних традицій у музиці ХХІ століття є не просто художнім експериментом, а складною формою культурної адаптації до нових умов буття. Він охоплює всі аспекти музичної творчості: від методів композиторського мислення до способів подання та сприйняття. Цей процес не тільки змінює саму структуру музичної мови, а й сприяє демократизації доступу до мистецтва, відкриваючи нові горизонти для креативності, інтеркультурного діалогу й естетичного оновлення.

Наукова новизна. Уперше в українському науковому контексті розглядається синтез академічного і популярного як нова форма музичної креативності в умовах глобалізованого медіасередовища. Запропоновано класифікацію моделей естетичної взаємодії між академічними й популярними традиціями та виявлено ключові чинники рецептивної адаптації музичних творів до нових комунікаційних форматів.

Висновки. Синтез академічного і популярного в музиці ХХІ століття є важливим виявом естетичної мобільності й інноваційності сучасної культури. У межах цього процесу спостерігається розмиття жанрових кордонів, переосмислення канонічних уявлень про «високе» і «низьке» мистецтво, а також поява нових форматів комунікації між митцем і аудиторією. Академічна музика інтегрує елементи популярних жанрів (електроніки, року, хіп-хопу тощо), що дозволяє їй виходити за межі вузькопрофесійного середовища й залучати ширші слухачькі верстви. Водночас популярна музика запозичує інтелектуальні, композиційні та технологічні підходи з академічного дискурсу, що свідчить про двосторонній характер цієї взаємодії.

Застосування цифрових технологій (DAW, штучний інтелект, VR/AR-інструменти) стало вирішальним чинником у демократизації музичної творчості, розширенні доступу до складних музичних форм і трансформації рецептивного досвіду слухачів. Слухач перетворюється на активного учасника культурного процесу: куратора, інтерпретатора, критика, що підсилює діалогічність сучасного мистецтва. Рецепція таких гібридних музичних форм залежить не лише від художнього змісту твору, а й від соціокультурного контексту його споживання, що вимагає нового аналітичного інструментарію.

Таким чином, синтез академічного й популярного є не просто модною тенденцією, а глибоким культурним процесом, що зумовлює переосмислення ролі музики в суспільстві, її функцій, форм та змістів, він відкриває нові горизонти для творчості, міжжанрового діалогу та формування глобального музичного простору на засадах плюралізму, креативності та інклюзивності.

Література

1. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецт. за спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2018. 219 с.
2. Бобул І. В. Класичний кросовер у просторі сучасного музичного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 123-129.
3. Бойко Б. Саксофонний концерт ХХ–ХХІ століття: жанрові трансформації та стилістичні

пошуки. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 85, том 1, 2025. С. 65-70

4. Войченко О., Шпортко О. Дихотомія «джаз та академічна музика»: минуле та сьогодення. *Імідж сучасного педагога*. № 3 (192) 2020. С. 107–110.

5. *ГогольFest*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%B%D1%8CFest> (дата звернення: 15.05.2025).

6. Дорофеева В. Формування сучасного музичного стильового простору на прикладі творчості Українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура*. 2016. № (23), С. 260-268. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2016-23-260-268>.

7. Єременко Є.В. Нові художні реальності в творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть: інтерпретаційні аспекти: дис. ... д-ра філософ. за спец. 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво») / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2025. 235 с.

8. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтв. за спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 254 с.

9. Каблова Т. Цитування як культурна трансформація в музичному постмодернізмі. *Київське музикознавство*. 2024. №(2). С. 71–81.

10. Корній Л. П., Сютя Б. О. Історія української музичної культури: підручник для студ. вищ. навч. закладів / До 100-річчя Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Київ: НМУА імені П.І.Чайковського, 2011. 736 с.

11. Москалюк Ю. Українське естрадне вокальне мистецтво середини XX - початку XXI століть: тенденції розвитку: Магістерська робота / Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2024. 78 с.

12. Муравіцька С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера: дис. ... д-ра філософ. за спец. 025 Музичне мистецтво / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 193 с.

13. Новосадова А., Задача Н. Творчість Олександра Козаренка в контексті постмодернізму. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2023. №1. С. 69-74.

14. Овсянніков В. Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 160 с.

15. Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: дис. ... канд. мист. / НАКККиМ. Київ, 2017. 214 с.

16. Подунай Я. А. Стильові виміри української пісенної естради кінця XX – початку XXI століття: дис. ... д-ра філософ. за спец. 025 Музичне мистецтво / Національна академія

керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2024. 216 с.

17. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мист. (д-ра філософ.) за спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 199 с.

18. Соловійов А. М. Джазова обробка народної пісні у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття : дис. ... д-ра філософ. за спец. 025 «Музичне мистецтво» / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2022. 231 с.

19. Тормахова В. Неакадемічна музика: проблеми дефініції та сутнісні виміри. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. № 1. Вип. 40. С. 21-27

20. Шевченко О. Г. Концепт «ф'южн» у сучасній рок-музиці України. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 41. С. 102–107.

21. Music and artificial intelligence. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Music_and_artificial_intelligence (дата звернення: 15.05.2025).

22. NOVA OPERA. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/NOVA_OPERA (дата звернення: 15.05.2025).

23. *CTM Festival*. URL: <https://www.ctm-festival.de/> (дата звернення: 15.05.2025).

24. Coock N. Music: A Very Short Introduction. Oxford University Press, 2021. 176 p.

25. *Porto Franko*. URL: <https://produkciiia.com/porto-franko/> (дата звернення: 15.05.2025).

26. Prensky M. From Digital Natives to Digital Wisdom. Corwin, 2012. 240 p.

27. Radiohead. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Radiohead> (дата звернення: 15.05.2025).

28. Tagg Ph. Music's Meanings: a modern musicology for non-musos, New York & Huddersfield: Mass Media Music Scholars' Press, 2012. 691 p.

29. *Unsound*. URL: <https://www.unsound.pl/en/unsound-web> (дата звернення: 15.05.2025).

References

1. Bobul, I. V. (2018). Genre Forms and Stylistic Connotations of Vocal and Pop Performance in the Musical Culture of Ukraine of the Late 20th – Early 21st Centuries. Candidate of Arts' Dissertation. Kyiv [in Ukrainian].

2. Bobul, I. V. (2022). Classical Crossover in the Space of Modern Musical Art. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 1, 123–129 [in Ukrainian].

3. Boiko, B. (2025). Saxophone Concert of the 20th–21st Centuries: Genre Transformations and Stylistic Searches. *Current Issues of Humanities*, 85 (1), 65–70 [in Ukrainian].

4. Voichenko, O., & Shportko, O. (2020). The Dichotomy 'Jazz and Academic Music': Past and

Present. *The Image of a Modern Teacher*, 3 (192), 107–110 [in Ukrainian].

5. GogolFest. (n.d.). Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%8CFest> [in Ukrainian].

6. Dorofeieva, V. (2016). Formation of Modern Musical Style Space on the Example of the Work of Ukrainian Composers. *Musical Art and Culture*, 23, 260–268. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2016-23-260-268> [in Ukrainian].

7. Yeremenko, Ye. V. (2025). New Artistic Realities in the Work of Ukrainian Composers of the Late 20th – Early 21st Centuries: Interpretative Aspects. *PhD Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

8. Zlotnyk, O. Y. (2019). Communicative Space of Musical Art of Ukraine of the Late 20th – Early 21st Centuries. *PhD Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

9. Kablova, T. (2024). Citation as a Cultural Transformation in Musical Postmodernism. *Kyiv Musicology*, 2, 71–81 [in Ukrainian].

10. Kornii, L. P., & Siuta, B. O. (2011). History of Ukrainian Musical Culture. Kyiv [in Ukrainian].

11. Moskaliuk, Y. (2024). Ukrainian Pop Vocal Art of the Mid-20th – Early 21st Centuries: Development Trends. *Master's Thesis*. Lutsk [in Ukrainian].

12. Muravitska, S. S. (2023). Synthesis of Musical Academic and Non-Academic Traditions in the Genre of Classical Crossover. *PhD Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

13. Novosadova, A., & Zadachyna, N. (2023). Creativity of Oleksandr Kozarenko in the Context of Postmodernism. *Art in Contemporary Culture: Theory and Practice of Teaching*, 1, 69–74 [in Ukrainian].

14. Ovsiannikov, V. (2020). Pop-Rock as a Representative Direction of Modern Ukrainian Musical Culture. Kyiv [in Ukrainian].

15. Palkina, I. I. (2017). Genre Formation in Rock Art: Interspecific and Intraspecific Interactions. *PhD Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

16. Podunai, Ya. A. (2024). Stylistic Dimensions of Ukrainian Pop Music of the Late 20th – Early 21st Centuries. *PhD Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

17. Samaia, T. V. (2017). Vocal Pop Art as a Factor of Cultural Life of Ukraine in the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries. *PhD Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

18. Soloviov, A. M. (2022). Jazz Processing of Folk Songs in the Works of Ukrainian Composers of the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries. *PhD Dissertation*. Sumy [in Ukrainian].

19. Tormakhova, V. (2019). Non-Academic Music: Problems of Definition and Essential Dimensions. *Scientific Notes. Series: Art History*, 1 (40), 21–27 [in Ukrainian].

20. Shevchenko, O. H. (2022). The Concept of 'Fusion' in Modern Rock Music of Ukraine. *Art History Notes*, 41, 102–107 [in Ukrainian].

21. Music and Artificial Intelligence. (n.d.). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Music_and_artificial_intelligence [in English].

22. NOVA OPERA. (n.d.). Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/NOVA_OPERA [in Ukrainian].

23. CTM Festival. (n.d.). Retrieved from <https://www.ctm-festival.de/> [in English].

24. Coock, N. (2021). Music: A Very Short Introduction. Oxford University Press [in English].

25. Porto Franko. (n.d.). Retrieved from <https://proto-produkcija.com/porto-franko/> [in Ukrainian].

26. Prensky, M. (2012). From Digital Natives to Digital Wisdom. Corwin [in English].

27. Radiohead. (n.d.). Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/Radiohead> [in English].

28. Tagg, Ph. (2012). Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos. New York & Huddersfield [in English].

29. Unsound. (n.d.). Retrieved from <https://www.unsound.pl/en/unsound-web> [in English].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.06.2025
Прийнято до друку 25.06.2025

Цитування:

Березовський Б. К. Музична культура Галичини кінця XIX – першої половини XX століття в розвитку української музичної традиції. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 457–464.

Березовський Богдан Костянтинович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0007-4931-4456>
dmz2124.bberezovskyi@dakkkim.edu.ua

Berezovsky B. (2025). Musical Culture of Galicia in the Late 19th and First Half of the 20th Centuries in the Development of the Ukrainian Musical Tradition. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 457–464 [in Ukrainian].

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ГАЛИЧИНИ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Мета статті – виявити внесок галицьких композиторів означеного періоду в розвиток української музичної традиції, встановити їх роль у процесі національного-культурного становлення. **Методологію дослідження** становили культурно-історичний метод, застосований для встановлення взаємозв'язку музичного мистецтва з процесами національного відродження, формування української ідентичності; джерелознавчий аналіз – для опрацювання досліджень, музичних видань, фольклорних збірок; порівняльний – для зіставлення європейських музичних стилістичних тенденцій з українськими; біографічний, що дав змогу розкрити роль окремих священнослужителів-композиторів у формуванні національної музичної традиції. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній на основі історико-культурного контексту актуалізовано роль духовенства у формуванні музичної традиції Галичини кінця XIX – першої половини XX ст. як основи формування національного музичного мислення. **Висновки.** Галичина кінця XIX – першої половини XX с. відіграла важливу роль у формуванні української музичної традиції. Це був період піднесення музичної культури на Галичині в результаті соціально-політичних змін та активної участі окремих культурних особистостей. Їх індивідуальна творчість як композиторів, диригентів, педагогів, виконавців, культурно-освітніх діячів сформувала музичні традиції, які стали важливою частиною національної ідентичності. Саме в Галичині вперше було сформовано модель національного музичного мислення, яка стала основою для подальшого розвитку української академічної музики.

Ключові слова: Галичина, музична культура, духовенство, композитори, хорове мистецтво, фольклор, музична освіта, культурна ідентичність.

Berezovsky Bohdan, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Musical Culture of Galicia in the Late 19th and First Half of the 20th Centuries in the Development of the Ukrainian Musical Tradition

The purpose of the article is to identify the contribution of Galician composers of the specified period to the development of the Ukrainian musical tradition and to determine their role in the process of national and cultural formation. **The research methodology** is based on the cultural-historical method, applied to establish the relationship between musical art and the processes of national revival and the formation of Ukrainian identity; source analysis, used for processing scholarly works, musical editions, and folk song collections; the comparative method, employed to contrast European musical stylistic trends with Ukrainian ones; and the biographical method, which made it possible to reveal the role of individual clergymen-composers in shaping the national musical tradition. **The scientific novelty** of the article lies in actualising, within the historical and cultural context, the role of the clergy in forming the musical tradition of Galicia in the late 19th – first half of the 20th century as the foundation for the development of national musical thinking. **Conclusions.** Galicia of the late 19th – first half of the 20th century played an important role in shaping the Ukrainian musical tradition. This was a period of the flourishing of musical culture in Galicia as a result of socio-political changes and the active participation of prominent cultural figures. Their individual creative work as composers, conductors, educators, performers, and cultural-educational activists formed musical traditions that became an essential part of national identity. It was in Galicia that the model of national musical thinking was first developed,

which became the basis for the further evolution of Ukrainian academic music.

Keywords: Galicia, musical culture, clergy, composers, choral art, folklore, music education, cultural identity.

Актуальність теми дослідження. Кожну націю об'єднує не лише територія, а насамперед культура, яка формує її духовну основу, одним зі складників якої є музика. Вона є формою мистецького вираження, своєрідним «звуковим архівом», індикатором суспільних процесів, що дає змогу усвідомити власну національну ідентичність. Знання історії національної музики, зміни музичних технік, стилів та інструментів сприяє розумінню процесів культурного становлення і духовного розвитку нації. Звернення до музичної історіографії є важливим кроком до збереження колективної пам'яті нації, що особливо актуально в нинішній період глобальних змін і ризиків, щоб запобігти нівелюванню питомих рис національного музичного мистецтва.

Історія, а історія мистецтв, зокрема й музики, часто була предметом маніпулювання думкою людей. Офіційна історія музики періоду різних імперій являла собою канон, тобто перелік тих композиторів, творів і стилів, які влада вважала репрезентативними для нації. Зі зміною влади на радянську та згодом нацистську музичне життя зазнало значних трансформацій. Частина митців емігрувала або зазнала репресій, інші – змушені були адаптувати творчість до нових ідеологічних рамок. Це призвело до часткового викривлення або втрати музичної спадщини, яка не відповідала новим культурним наративам. У радянській Україні, до прикладу, пріоритетним був напрям соціалістичного реалізму, тому митців, які в нього не вписувалися, ігнорували, виривали з історії культурного процесу. В українських музичних закладах освіти історію вітчизняної музики зазвичай висвітлювали менш ґрунтовно, ніж історію зарубіжної музики. Причиною цього, як слушно вважає мистецтвознавиця Ю. Бентя, був не лише викладацький підхід, бо тривалий час опанування української музичної традиції вважали менш престижним, але й недостатня науково-методична база для вивчення національного музичного спадку [1]. Питання важливості усвідомлення своїх культурних коренів на сьогодні є риторичним, оскільки «транслявання культурних смислів надає можливість передавати цінності та знання, формувати відчуття залученості до них, розуміння своєрідності народу, з яким людина себе ідентифікує» [4, 68], що й зумовлює

актуальність теми статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Музична культура Галичини кінця XIX – першої половини XX ст. ставала предметом вивчення науковців, які досліджували тенденції її розвитку як предтечі формування національних особливостей української музичної культури. Так, Ю. Волощук проаналізував скрипкову творчість українських композиторів Східної Галичини початку XX ст. в контексті взаємодії регіональних, національних та європейських культурно-естетичних тенденцій; наголосив на ролі професіоналізації музичного середовища в розвитку жанрово-стильової палітри та формуванні скрипкової музики великої форми [7]. Органно-співоче виконання римо-католиків у Галичині на межі XIX–XX ст., що мало вплив на сучасну церковну музику, дослідила С. Гуральна [10, 185]. М. Шалигін вивчив процеси формування та розвитку симфонічної музики Східної Галичини XIX – першої половини XX ст. в контексті соціокультурних змін і впливів європейських музичних традицій; науковець наголосив на ролі М. Вербицького як засновника української симфонії в Галичині; вказав значення композиторської, музикознавчої, диригентської та культурно-організаційної діяльності Станіслава Людкевича в розвитку української симфонічної музики [23; 24]. І. Полякова, І. Сахарієва та З. Рось зазначили, що творчість окремих музичних діячів Галичини першої половини XX ст., а саме: Богдана Весоловського, Володимира Балтаровича, Ярослава Барнича, Степана Гумініловича, Євгена Козака, Анатолія Кос-Анатольського та ін., розвиваючись в умовах впливів європейських соціокультурних тенденцій, стала підґрунтям для розвитку української естрадної музики [19, 304]. Аналізуючи галицьку фортепіанну музику перших десятиліть XX ст. на прикладі творів Василя Барвінського, Д. Боднар вказує, що їх «стилістика виникла в контексті загальноєвропейського модерну, що промовисто ілюструє творчий відгук на «культурну зустріч» Заходу і Сходу» [3, 1275]. Отже, аналіз останніх досліджень науковців із вказаної теми засвідчив, що у своїх розвідках вчені висвітлюють багатогранний розвиток музичної традиції Галичини кінця XIX – першої половини XX ст. в контексті європейських культурно-естетичних впливів; у

фокусі їхньої уваги – фортепіанна, скрипкова, симфонічна й естрадна творчість як результат діяльності окремих митців як носіїв національної музичної ідентичності.

Мета дослідження – виявити внесок галицьких композиторів означеного періоду в розвиток української музичної традиції, встановити їх роль у процесі національного-культурного становлення.

Виклад основного матеріалу. Галичина відіграла важливу роль у формуванні української нації, ставши осередком українського національного відродження, зокрема у XIX–XX ст. Вона слугувала духовним українським П'ємонто¹, де зберігалася і розвивалася українська мова, музика, культура та ідентичність, особливо в умовах відсутності власної державності.

Музичний спадок Галичини вказаного періоду аналізувала Л. Кияновська. 2000 року дослідниця захистила дисертацію на тему «Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.», у якій вона простежила шлях розвитку художніх стилів музичних митців різних національностей Галичини; оскільки в ній «утворилось декілька національних пластів, кожен з яких сформував власну достатньо яскраву культуру» [13, 3]. Це, на думку науковиці, зумовило наявність двох тенденцій у розвитку музики Галичини: по-перше, спрямованої на формування національної ментальності, виховання почуття патріотизму – доцентрова тенденція; по-друге, навпаки, вихід за національні межі в напрямі синтезу культур – відцентрова тенденція. Л. Кияновська виділила в галицькій музиці «прояви романтизму, постромантичних віянь, імпресіонізму та символізму, конструктивістських тенденцій, трансформації соціально заангажованих напрямів, зокрема т. зв. соціалістичного реалізму» [13, 4].

2006 року С. Бедакова захистила дисертацію на тему «Художньо-естетичні здобутки «Празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століття», у якій дослідниця вказала, що композитори Галичини означеного періоду надихались «Празькою школою» як культурним феноменом, що охоплював різні напрями мистецького розвитку. Зокрема, вони переймали інновації в музичній драматургії, наслідували форму, гармонію, жанрову стилістику. Науковиця встановила, що українські композитори: В. Барвінський, Н. Нижаківський, М. Колесса, Р. Сімович, З. Лисько, С. Туркевич-Лісовська й ін. –

активно засвоювали європейські музичні стилі (неоромантизм, імпресіонізм, неокласицизм, модернізм), поєднуючи їх з фольклорними елементами [2].

2010 року музичну культуру в національному русі галицьких українців (1891–1939) у своїй дисертації вивчила Н. Кобрин. Дослідниця вважає, що музична культури в Галичині вказаного періоду, перебуваючи під впливом чеських, польських, австрійських та ін. національних шкіл, стала одним із чинників утвердження українства через просвітництво, дослідження і розвиток національних особливостей у музиці, збагачення їх світовими досягненнями. Серед провідних явищ музичної творчості, що «набули значення суспільних музично-творчих ідеалів» [15, 177], науковиця називає фольклор, церковну музику, духовну хорову творчість.

Дисертацію на тему «Духовна творчість галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть в контексті літургійно-хорової практики регіону» 2019 року захистила С. Гуральна. Вчена проаналізувала музичну творчість композиторів: Д. Січинського, Й. Кишакевича, Т. Купчинського, Я. Ярославенка та Б. Кудрика; виявила вплив церковно-музичної освіти на активізацію культурно-мистецького життя Галичини [11].

М. Новакович у дослідженні на тему «Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності» (2020) вказала, що саме музика культового призначення першої половини XIX ст., випередивши літературу, сприяла формуванню галицького культурного канону. Мистецтвознавиця порівняла музичні тенденції першої і другої половини XIX ст. та дійшла висновку, що композитори другої половини XIX ст. більш свідомо підходили до «розбудови музичного мистецтва на національній основі» [18, 424].

Зазначені дисертаційні праці свідчать про стійкий науковий інтерес до музичної культури Галичини як важливої складової українського культурного процесу кінця XIX – першої половини XX ст., який потребує різностороннього розгляду з огляду на суспільно-політичні аспекти, які напряду впливали на музичні тенденції. У них тією чи іншою мірою згадано про роль освіти, на той час здебільшого духовної, на формування майбутніх композиторів. Тож розглянемо окреслене проблемне питання з погляду ролі окремих особистостей, які своєю діяльністю

сприяли розвитку музичного культури Галичини, що стало підґрунтям для формування національної музичної культури.

Активізація в другій половині XIX ст. українського національного руху в Галичині в межах Австро-Угорської імперії як наслідок сприятливих політичних змін та потреби в національному самовираженні посилила роль музичного мистецтва в цьому процесі, що, як і література та освіта, стало частиною культурної емансипації. Цьому сприяла діяльність окремих особистостей-сподвижників, для яких місією їх життя було служити своєму народові. Вони не лише були носіями естетичних ідеалів, а й творцями національного культурного коду. Значною мірою це були священники, які мали вплив на різні сфери громадського життя, зокрема й на культурну. Про це, зокрема, писали дослідники з 1990-х років, розкриваючи внесок духовенства в галицьку музичну культуру. Науковиця І. Матійчин зазначала, що «в умовах бездержавності української спільноти, постійної загрози розчинитися в агресивному просторі іншомовних культурних впливів духовні провідники нації спрямовували свої потуги не тільки на піднесення культурно-освітнього та матеріального рівня народу, але й на запобігання його асиміляції» [17, 98]. Представники греко-католицької церкви стали духовними лідерами народу. Їхня релігійна освіта сприяла формуванню української інтелігенції, яка, попри, консерватизм, стала інтелектуальним осердям краю. Директор Львівського органного залу І. Остапович зазначав, що в XIX ст. Галичина була осередком різних культур: польської, єврейської, української та ін., кожна з яких мала власні музичні традиції. Культурний діяч вважає феноменом той факт, що в жодній з європейських культур не було «стільки композиторів-священників, які зробили дуже великий вклад в музику» [9], як це було в українській: на українську музику значною мірою впливала духовна освіта, яка давала можливість набути більш високий соціальний статус, а також розвинути музичні навички. На жаль, як вказує І. Матійчин, «у радянський період внесок священників у культурний розвиток народу замовчувався, а то й отримував викривлене трактування» [17, 98].

Греко-католицьких священників О. Фарина називає «найбільш освіченою верствою населення Східної Галичини досліджуваного періоду» [22, 156] (ідеться про першу половину XX ст.), зазначаючи приклади їх важливої культурно-просвітницької роботи:

діяльність хорових колективів; концерти до релігійних чи ювілейних свят; гастрольні виступи; фестивалі української пісні, змагання між хорами; розбудова музичної освіти; композиторська та дослідницько-музикознавча творчість. Науковиця наголосила на подвижницькій ролі духовенства, яке, попри складні політичні умови, було активним творцем культурних традицій Східної Галичини. Окреслимо вагомий внесок деяких із цих діячів у розвиток української музичної культури, зокрема хорового мистецтва та пісенної творчості, поіменно.

Михайло Вербицький (1815–1870) як перший представник професійної композиторської традиції на Заході України та засновник перемишльської школи відіграв важливу роль у становленні та розвитку української музичної культури. Тривалий час його творчість радянська ідеологія замовчувала через духовний сан композитора й авторство гімну «Ще не вмерла Україна» (уперше твір було виконано 10 березня 1865 року на вечорі, присвяченому Тарасові Шевченку в Перемишлі [20, 148]), проте Вербицький після смерті Дмитра Бортнянського став ключовою фігурою національного відродження на Галичині: співпрацюючи з діячами «Руської трійці» й театру «Руська бесіда», він зробив вагомий внесок у формування української духовності в XIX ст. Крім того, він перший серед західноукраїнських композиторів поклав на музику вірші Тараса Шевченка. Кантата-поема «Заповіт» за однойменною поезією Кобзаря містила ознаки романтизму, що домінував на той час у європейській музиці, характеризувалася глибиною, драматичною виразністю та довершеністю музичної мови.

Священник-композитор Порфирій Бажанський (1836–1920), випускник Львівської духовної семінарії та учень Михайла Вербицького, збирав фольклор, сприяв становленню класичної музики в Галичині на основі народної мелодики та ритміки, на противагу поширеній на той час тенденції копіювати німецькі приклади. Є автором низки коломийок, музично-драматичних творів. Найвідомішим його твором є опера «Марійка, татарська бранка з XVI віку (з Покуття)» (1890), особливістю якої є народна мелодика, татарський хор, молитви. Як фольклорист вивчав аматорську музику в Галичині кінця XIX ст., результатом цієї роботи стала збірка «Русько-народні галицькі мелодії» [16, 345].

Лев Джулинський (1847–1923) народився

у родині священника й сам також мав духовну освіту. На думку І. Матійчин [17], вплив отця на українську духовну пісню хоча й був опосередкований, проте вагомий. В умовах демократизації культури Галичини значно поживався аматорський рух у хоровому жанрі, компенсуючи відсутність офіційних організацій. Це спричинило потребу у творах для аматорських колективів. Окремий виклик полягав у використанні церковно-слов'янської мови, яка була не зрозумілою не лише парафіянам, але й частині духовенства. Лев Джулинський разом з деякими церковними діячами, звертаючись до громадськості через пресу, закликав авторів до написання пісень з орієнтацією на розмовну мову (через відсутність на той час унормованої літературної мови), що сприяло збереженню національної ідентичності. За його ініціативи виходили двотижневик «Посланникъ. Письмо церковно-народное», щомісячний журнал «Книжочка мисійна» з текстами та часом з нотами духовних пісень, духовнопісенники «Збірник церковно-народних пісень» та ін.

Ще одним прикладом є Філарет Колесса (1871–1947) – фольклорист, музикознавець, композитор, який здійснив наукову систематизацію народної музики. Називаючи його «класиком української фольклористики» [6, 152], О. Волох зазначає, «музично-фольклористична спадщина митця виросла на базі довголітньої копіткої збирацької діяльності, безпосередніх зв'язків з фольклором у самих його джерел» [6, 148]. Колесса наголошував, що, вивчаючи народні пісні, їх збирачі мають зважати не тільки на слово, а й на мелодію, що є важливою частиною представлення народної творчості. Філарет Колесса запропонував періодизацію українського музичного фольклору; як автор збірників: «Мелодії гаївок» (1909) про веснянки (на Заході України – гаївки) як один з найдавніших жанрів обрядової поезії; «Про музичну форму українських народних пісень з Поділля, Холмщини й Підлясся» (1916), «Народні пісні з південного Підкарпаття» (1923), «Народні пісні з галицької Лемківщини» (1929) та «Народні пісні з Підкарпатської Русі» (1938) з описом словесно-музичних діалектів цих територій; «Старинні мелодії весільних пісень і колядок на Закарпатті» (1934) про «сегментацію словесно-музичної ритміки у ... весільних ладканнях» [8, 123] та ін. – виховував розуміння українцями свого культурного коду, духовно-естетичних джерел формування національної, зокрема музичної, культури.

Іван Левицький (1875–1938) – композитор (автор творів для скрипки, хору, солоспівів, обробок народних пісень, перекладень для скрипки та фортепіано), а також виконавець-скрипаль, диригент, педагог («багато років працював у музичних школах, гімназіях і в Українській жіночій учительській семінарії музичним педагогом» [21, 34]) – зробив значний внесок у музичну педагогіку, написавши на прохання музичної спільноти низку підручників з теорії та історії музики. Зокрема, у виданні «Основи теорії музики» (1921)² Івана Левицького, як вказує І. Тихий, «було багато самобутніх термінів, які зберігають свою актуальність дотепер як за способом словотворення, так і за значенням. Наприклад, новотвір Левицького «касівник» (бекар) та інші активно вживала галицька інтелігенція в приватних розмовах і в радянський період» [21, 35]. Наголосивши на тому, що в Галичині початку ХХ ст. це був найдосконаліший підручник, дослідник у своїй статті представив порівняльну таблицю термінів, які вжив у підручнику Іван Левицький, і їх сучасні відповідники, що дає змогу простежити способи музичного термінотворення.

Визначною постаттю музичної культури Галичини є Станіслав Людкевич (1879–1979). Як композитор, він є автором творів у різних жанрах музичного мистецтва, окрім балету. Як вчений-дослідник у галузях музикознавства та фольклористики, розшифровував записи народних пісень, «став першим в Україні доктором філософії у сфері музичного мистецтва» [12], захистивши дисертацію у Відні; автор багатьох музикознавчих статей, зокрема й про внесок Дмитра Бортнянського в українську музику [5, 208]. Як педагог, викладав у гімназії та музичній школі при Інституті для дівчат у Перемишлі (створив хорові твори для своїх учениць, деякі з яких є зразками української хорової мініатюри й сьогодні: «Гагілка», «Українська баркарола»); очолював Вищий музичний інститут у Львові та викладав у ньому; готував навчальні видання з музики; пізніше, під час Другої світової війни, працював педагогом у Державній музичній школі з українською мовою навчання, після війни – у Львівській консерваторії. Був диригентом, музичним редактором, культурно-громадським діячем [12]. Діяльність Станіслава Людкевича була спрямована на те, щоб не лише відтворювати національне, а й формувати його в модерному культурному контексті.

Отже, музична культура Галичини

визначалася творчим потенціалом індивідуальних особистостей, які стимулювали її інституційний розвиток через свою творчу, педагогічну, дослідницьку діяльність, сприяли роботі музичних товариств, хорів, освітніх закладів, закладаючи основи для розвитку загальнонаціональної музичної традиції.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній на основі історико-культурного контексту актуалізовано роль духовенства у формуванні музичної традиції Галичини кінця XIX – першої половини XX ст. як основи формування національного музичного мислення.

Висновки. Галичина кінця XIX – першої половини XX с. відіграла важливу роль у формуванні української музичної традиції. Це був період піднесення музичної культури на Галичині в результаті соціально-політичних змін та активної участі окремих культурних особистостей. Їх індивідуальна творчість як композиторів, диригентів, педагогів, виконавців, культурно-освітніх діячів сформувала музичні традиції, які стали важливою частиною національної ідентичності. Саме в Галичині вперше було сформовано модель національного музичного мислення, яка стала основою для подальшого розвитку української академічної музики.

Примітки

¹ Український П'ємонт – метафора, яка вперше згадана в кінці XIX ст. в політичній публіцистиці та стосувалася Галичини (яка перебувала на той час під владою Австро-Угорщини) як осередка майбутнього об'єднання українських земель і державності за аналогією з історією Італії, де П'ємонт був ядром об'єднання італійських земель.

² Друге видання підручника Івана Левицького «Основи теорії музики» (1921) 1966 року (без змін) – https://shron1.chtyvo.org.ua/Levytskyi_Ivan_skryp_al/Osnovy_teorii_muzyky.pdf.

Література

1. Бентя Ю. Любов Кияновська. Галицька музична культура XIX–XX століть : огляд навчального посібника. *Критика*. 2009. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/halytska-muzychna-kultura-xix-xx-stolit-navchalnyy-posibnyk> (дата звернення: 17.02.2025).
2. Бедакова С. В. Художньо-естетичні здобутки «Празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Київ : НАККіМ, 2006. 20 с.
3. Боднар Д. І. Арабескова сесесійність у фортепіанній музиці Галичини доби модерну: П'ять прелюдій Василя Барвінського. *Актуальні питання*

сучасної науки, суспільства та освіти : VII Міжнар. наук.-практ. конф. (Харків, 29–31 січня 2022 р.). Харків, 2022. С. 1272–1276.

4. Бугайов М. В. Соціокультурний феномен блогів: культурологічний вимір : дисертація ... доктора філософії: 034 «Культурологія». 2023. 199 с.

5. Вовкун В. В. Сучасні режисерські рефлексії щодо постановок «Сокіл» та «Алкід» Дмитра Бортнянського в Львівській національній опері. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 207–212. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022бортнянськ.257732..>

6. Волох О. Значення творчості Філарета Колесси в українській музичній культурі. *Молодь і ринок*. 2012. №9 (92). С. 148–152.

7. Волощук Ю. І. Жанрово-стильова палітра скрипкової музики композиторів Східної Галичини 20–30-х років XX століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 1(32). С. 44–57. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-4>.

8. Воробець В. І. Фольклористична діяльність Філарета Колесси. *Інновації та перспективи світової науки* : VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (29–31 березня 2022 р.). Ванкувер (Канада), 2022. С. 121–126.

9. Галицька музична культура у XIX столітті : інтерв'ю Віталія Ляска з Іваном Остаповичем. *Локальна історія*. 17.08.2021. URL: <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/muzic-hnii-nayiv-galichini-ivan-ostapovich/> (дата звернення: 17.02.2025).

10. Гуральна С. Відновлення традицій римокатолицької церковної музики Галичини (з XIX століття). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Музичне мистецтво*. 2022. № 5(2). С. 185–198. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269678>.

11. Гуральна С. С. Духовна творчість галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть в контексті літургійно-хорової практики регіону : автор. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2019. 20 с.

12. Зубеляк М. Станіслав Людкевич: музична велич крізь століття (до 146-ї річниці від дня народження). *Музика*. 24.01.2025. URL: <https://mus.art.co.ua/stanislaw-liudkevych-muzychna-velych-kriz-stolittia-do-146-i-richnytsi-vid-dnia-narod-zhennia/> (дата звернення: 17.02.2025).

13. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : автореф. дис. ... докт. мистецтвозн.: Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2000. 26 с.

14. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 340 с.

15. Кобрин Н. В. Музична культура в національному русі галицьких українців (1891–

1939): дисертація ... канд. істор. наук: 07.00.01 «Історія України». Львів, 2010. 252 с.

16. Королько А. Театральне й музичне мистецтво жителів Покуття в контексті українського національного відродження (1880-ті – 1919 рр.). *Галичина*. 2013. Ч. 22–23. С. 338–354.

17. Матійчин І. М. Отець Лев Джулинський в історії розвитку української духовної пісні кінця XIX – початку XX ст. *Наукові записки. Мистецтвознавство*. 2011. № 1. С. 97–103.

18. Новакович М. О. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності: дисертація ... докт. мистецтвозн.: 17.00.03: «Музичне мистецтво». Одеса, 2020. 494 с.

19. Полякова І. О., Сахарієва І. С., Рось З. П. Формування засад української естрадно-джазової музики в Галичині. *Сучасна наука: інновації та перспективи*: XIV Міжнар. наук.-практ. конф. (Стокгольм, 16–18 жовтня 2022 р.). Стокгольм (Швеція), 2022. С. 301–308.

20. Райківський І. Ідея української соборності в піддавстрійській Галичині (XIX – початок XX століття). Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2016. 392 с.

21. Тихий С. В. Історичне значення праці Івана Левицького «Основи теорії музики». *Наукові записки. Мистецтвознавство*. 2011. № 1. С. 32–38.

22. Фарина О. В. Музично-просвітницька діяльність греко-католицького духовенства Східної Галичини в контексті соціокультурної практики церкви (1921–1946). *Культурологічна думка*. 2017. № 11. С. 156–163.

23. Шалигін М. С. Становлення і розвиток симфонічної музики Східної Галичини у XIX – першій половині XX століть. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2024. № 27. С. 382–396. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222467>.

24. Шалигін М. С. Творча постать С. Людкевича на тлі становлення й поширення української симфонічної музики Східної Галичини. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 76, т. 2. С. 126–132. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-20>.

References

1. Bentia, Yu. (2009). Liubov Kyianovska. Galician Musical Culture of the 19th–20th Centuries: A Review of the Textbook. Krytyka. Retrieved from <https://krytyka.com/ua/reviews/halytska-muzychna-kultura-xix-xx-stolit-navchalnyy-posibnyk> [in Ukrainian].

2. Biedakova, S. V. (2006). Artistic and Aesthetic Achievements of the "Prague School" in the Context of Creative Searches of Ukrainian Composers of Galicia at the End of the 19th – First Half of the 20th Century. *Author's Abstract of Candidate of Arts' Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

3. Bodnar, D. I. (2022). Arabesque Secession in the Piano Music of Galicia during the Modern Era: Five Preludes by Vasyl Barvinskyi. In *Current Issues of Modern Science, Society and Education*:

Proceedings of the 7th International Scientific and Practical Conference Kharkiv, 1272–1276 [in Ukrainian].

4. Buhaiev, M. V. (2023). Socio-Cultural Phenomenon of Blogs: Cultural Dimension. PhD Dissertation. Kyiv [in Ukrainian].

5. Vovkun, V. V. (2022). Contemporary Directorial Reflections on Staging Bortnianskyi's Operas 'Sokil' and 'Alkid' at the Lviv National Opera. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 207–212. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022бортянськ.257732> [in Ukrainian].

6. Volokh, O. (2012). The Significance of Filaret Kolessa's Work in Ukrainian Musical Culture. *Youth and Market*, 9(92), 148–152 [in Ukrainian].

7. Voloshchuk, Yu. I. (2021). The Genre and Stylistic Palette of Violin Music by the Composers of Eastern Galicia in the 1920s–1930s. *Musical Art and Culture*, 1(32), 44–57. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-4> [in Ukrainian].

8. Vorobets, V. I. (2022). Folkloristic Activity of Filaret Kolessa. In *Innovations and Perspectives of World Science: Proceedings of the 8th International Scientific and Practical Conference*. Vancouver, Canada, 121–126 [in Ukrainian].

9. Galician Musical Culture in the 19th Century: Interview of Vitalii Liaska with Ivan Ostapovych. (2021, August 17). *Local History*. Retrieved from <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/muzichnii-nayiv-galichini-ivan-ostapovich/> [in Ukrainian].

10. Huralna, S. (2022). Revival of Roman Catholic Church Music Traditions in Galicia (from the 19th Century). *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Musical Art*, 5(2), 185–198. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269678> [in Ukrainian].

11. Huralna, S. S. (2019). Sacred Creativity of Galician Composers of the Late 19th – First Half of the 20th Centuries in the Context of the Region's Liturgical and Choral Practice. *Author's Abstract of Candidate of Arts Dissertation*. Lviv [in Ukrainian].

12. Zubeliak, M. (12.01.2025). Stanislav Liudkevych: Musical Greatness through the Centuries (On the 146th Anniversary of His Birth). *Muzyka*. Retrieved from <https://mus.art.co.ua/stanislav-liudkevych-muzychna-velykh-kriz-stolit-tia-do-146-irichnytsi-vid-dnia-narodzhenia/> [in Ukrainian].

13. Kyianovska, L. O. (2000). The Stylistic Evolution of Galician Musical Culture of the 19th–20th Centuries. *Author's Abstract of Doctor of Arts Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

14. Kyianovska, L. (2000). Stylistic Evolution of Galician Musical Culture of the 19th–20th Centuries. Ternopil [in Ukrainian].

15. Kobryn, N. V. (2010). Musical Culture in the National Movement of Galician Ukrainians (1891–1939). Candidate of Historical Sciences Dissertation. Lviv [in Ukrainian].

16. Korolko, A. (2013). Theatrical and Musical Art of Pokuttia Residents in the Context of the Ukrainian National Revival (1880s–1919). *Halychyna*, 22–23, 338–354 [in Ukrainian].

17. Matiichyn, I. M. (2011). Father Lev Dzhulynskyi in the History of the Development of Ukrainian Sacred Song of the Late 19th – Early 20th Century. *Scientific Notes. Art Studies*, 1, 97–103 [in Ukrainian].
18. Novakovych, M. O. (2020). Galician Music of the Habsburg Era (1772–1918) in the Context of National Identity. Doctor of Arts Dissertation. Odesa [in Ukrainian].
19. Poliakova, I. O., Sakhariyeva, I. S., & Ros, Z. P. (2022). Formation of the Foundations of Ukrainian Pop-Jazz Music in Galicia. In *Modern Science: Innovations and Perspectives: Proceedings of the 14th International Scientific and Practical Conference*. Stockholm, Sweden, 301–308 [in Ukrainian].
20. Raikivskyi, I. (2016). The Idea of Ukrainian Sobornist in Austrian Galicia (19th – Early 20th Century). *Ivano-Frankivsk* [in Ukrainian].
21. Tykhyi, S. V. (2011). The Historical Significance of Ivan Levytskyi's Work 'Fundamentals of Music Theory'. *Scientific Notes. Art Studies*, 1, 32–38 [in Ukrainian].
22. Faryna, O. V. (2017). Musical and Educational Activities of the Greek Catholic Clergy of Eastern Galicia in the Context of the Church's Socio-Cultural Practice (1921–1946). *Cultural Thought*, 11, 156–163 [in Ukrainian].
23. Shalyhin, M. S. (2024). The Formation and Development of Symphonic Music in Eastern Galicia in the 19th – First Half of the 20th Century. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 27, 382–396. DOI: <https://doi.org/10.33287/222467> [in Ukrainian].
24. Shalyhin, M. S. (2024). The Creative Figure of S. Liudkevych in the Context of the Formation and Dissemination of Ukrainian Symphonic Music of Eastern Galicia. *Current Issues of the Humanities*, 76(2), 126–132. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-20> [in Ukrainian].
- Стаття надійшла до редакції 08.05.2025*
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 19.06.2025

Цитування:

Коломієць В. І. Імідж у синергії артистизму та вокалу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 465–469.

Коломієць Владислав Ігорович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0005-2934-0687>
dmz2124.vkolomiets@dakkkim.edu.ua

Kolomiets V. (2025). Image in the Synergy of Artistry and Vocal Performance. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 465–469 [in Ukrainian].

ІМІДЖ У СИНЕРГІЇ АРТИСТИЗМУ ТА ВОКАЛУ

Мета статті – проаналізувати основні компоненти іміджу у контексті синергії артистизму та вокального мистецтва. **Методологія дослідження.** У статті застосований міждисциплінарний підхід, який дозволив використовувати наукові дослідження з музикознавства, паблік рілейшнз, естетика, педагогіки та театрального мистецтва. Було застосовано наукові методи: історико-порівняльний (для розкриття історичної еволюції поняття імідж), метод аналізу (для висвітлення компонентів сценічного іміджу), узагальнення (для дослідження основних підходів до синтезу артистизму та вокалу). **Наукова новизна статті** полягає у розкритті іміджу як категорії синтезу артистизму та вокалу і розкритті їх компонентів – автентичності, інтенсивності, емоційності. **Висновки.** Таким чином, імідж виступає ключовим інструментом, що поєднує технічну майстерність вокаліста та його емоційне, сценічне вираження. Аналізуючи історичний контекст, теоретичні підходи та практичні приклади українських і зарубіжних виконавців, варто наголосити на важливості балансу між раціональним (вокальна техніка) та ірраціональним (артистизм, емоції) у створенні образу на сцені, а також компонентів іміджу, таких як специфіка, інтенсивність, варіативність та автентичність у поєднанні з методиками акторсько-вокальної підготовки, які допомагають виконавцям передати глибину композиції через чуттєвість, рухи і сценічне втілення.

Ключові слова: музика, вокал, імідж, артистизм, поп-музика, виконавська діяльність.

Kolomiets Vladyslav, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Image in the Synergy of Artistry and Vocal Performance

The purpose of the research is to analyse the main components of the image in the context of the synergy between artistry and vocal art. **Research methodology.** The article applies an interdisciplinary approach that allows the use of scientific research from musicology, public relations, aesthetics, pedagogy, and theatrical art. The following scientific methods were applied: historical-comparative (to reveal the historical evolution of the concept of image), analytical method (to highlight components of the stage image), and generalisation (to study the main approaches to the synthesis of artistry and vocals). **Scientific novelty** of the article lies in revealing the image as a category synthesising artistry and vocals, and in identifying their components — authenticity, intensity, emotionality. **Conclusions.** Thus, the image acts as a key tool combining the technical mastery of the vocalist with their emotional and stage expression. By analysing historical context, theoretical approaches, and practical examples of Ukrainian and foreign performers, the article emphasises the importance of balancing the rational (vocal technique) and the irrational (artistry, emotions) in creating a stage persona. It also highlights components of the image such as specificity, intensity, variability, and authenticity in combination with actor-vocal training methods that help performers convey the depth of a composition through sensitivity, movement, and stage embodiment.

Keywords: music, vocal, image, artistry, pop music, performance activity.

Актуальність дослідження. У сучасному мистецькому просторі одним з головних питань залишається пошук гармонії між внутрішньою та зовнішньою репрезентацією твору або композиції. У цьому контексті провідним концептом, що об'єднує різні підходи до художнього наповнення твору постає імідж як візуальна репрезентація чогось /когось або ментальна концепція чи

враження від чогось або когось [12]. Саме це поняття охоплює різні сфери суспільства інформаційну, публічної комунікації, політичну, економічну та мистецьку. Саме в останній імідж розкриває свою поліфункціональність, адже постає головним інструментом синтезу артистизму та вокалу. Розкриття іміджу та його головних компонентів у дихотомії цих двох понять в

сучасному мистецькому дискурсі і обумовлює актуальність цього дослідження.

Аналіз публікацій та досліджень. Імідж виступає об'єктом досліджень таких українських науковців як Г. Почепцов, А. Лаврентій [5], В. Дячук, С. Бондаренка, Т. Рева [14], К. Литвиненка, К. Погосян та інших. Роль іміджу у музичній вокальній сфері розкрито у працях А. Бурлака [2-3], М. Сухолової [9], В. Овсяннікова [8]. Питання синтезу акторської та вокальної складової у виконавській діяльності співаків набуло розвитку у працях музичних критиків та викладачів Ю. Антипенко [1], М. Арнольда [10], Ч. Гілберта [11], Г. Портмана, Д. Плейфеєра [13], В. Левко [1], Ф. Мустафасва [6] та інших. Саме синтетична природа цього поняття у діяльності вокаліста потребує поглиблення, що й детермінує актуальність нашого дослідження.

Мета статті – проаналізувати основні компоненти іміджу у контексті синергії артистизму та вокального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Питання образу (іміджу) на сцені хвилює людину з Античності, де порушувалось питання внутрішньої гармонії та сутності того чи іншого мистецтва як форми мімезису. Таке трактування вперше знаходимо у «Теогонії» Гесіода, а пізніше у «Поетиці» Аристотеля чи «Про природу речей» Тита Лукреція Кара. У другій половині XIX століття питання синергії між раціональним та ірраціональним у художній творчості набуло розвитку у праці філософа Ф. Ніцше «Народження трагедії», де він виокремлює два начала – аполлонівське та діонісійське. Перше, що втілюється у пануванні розуму та порядку, як Аполлон був покровителем муз, натомість друге характеризується емоційним наповненням та стихійністю як Діоніс та містерії. Автор підкреслює, що ці два начала протидіють та водночас доповнюють один одного, що втілюється у формі балансу та синергії мистецтв [7].

Проектуючи цю ідею на сучасну музичну культуру, саме імідж постає таким, що виступає об'єднуючою ланкою артистизму та вокальної техніки виконавця у естрадному мистецтві. Складна вокальна техніка покаже вміння та навички артиста виконувати ті чи інші композиції, однак без емоційного наповнення вона не здатна утримати увагу слухачів та їх зацікавленість до твору, адже за цей аспект відповідає художня акторська складова. Таким чином, запорукою будь-якого музичного номеру є симбіоз емоційної та технічної (вокальної) складової, тобто

ірраціонального та раціонального начал у діяльності людини.

Імідж як синтез артистизму та виконавської майстерності аналізує А. Бурлака у контексті розвитку вітчизняної естрадної пісні. Вона підкреслює, що імідж вокалістів входить до сім'ї презентації композиції, де сам виконавець виступає «денотатом», який обумовлює жанр, музичний стиль та манеру виконавства завдяки власному сценічному бекграунду. Прикладами можуть бути Позитив (хіпхоп/реп), Монатік (авторська пісня, хіпхоп), гурти «Скай», «Без обмежень» (рок, інді-рок, поп-рок), Артем Пивоваров (поп, нью-вейв, авторська пісня) та інші. Одним з інструментів підсилення музичної складової виступає сценічний імідж, у якому візуалістика допомагає виразити належність до певного культурного простору та традицій, які транслює виконавець. Зокрема, А. Бурлака підкреслює роль сексуальності та фолку у інкорпорації сучасних українських виконавців у світовий музичний простір. Прикладами нових візій фолку можуть слугувати виступи на міжнародному конкурсі «Eurovision» гуртів «Go-o», «Kalush Orchestra», Jamala, Руслана та інші [3, с. 168-169].

Українських рок-виконавців та їх сценічні образи аналізує мистецтвознавець В. Овсянніков, він акцентує увагу на розширенні та модифікації іміджів таких рок-гуртів та виконавців, як «Океан Ельзи», «Антитіла» та «Лана» на прикладі композицій та їх візуалістики він прослідковує варіативність мелодики та розвитку музичних стилів [8, с. 74].

Питання синергії між артистизмом та вокальним мистецтвом розкривається у праці американського актора Малькольма Арнольда «Навчальний посібник співака-актора», автор якого ділиться своїми техніками виконавства, спираючись на багаторічний сценічний досвід у різних музичних театрах. М. Арнольд, аналізуючи основні техніки співаків відзначає, що у багатьох випадках виконавці концентруються на своєму вокальному мистецтві, мові, техніці та фігуратурі, однак випускають складові - уява, образ та емоції, що мають шляхом виконання певного вокального твору транслюватися до аудиторії. На думку автора, для глядачів не вистачає лише гарної техніки та вивченої партитури, їх увагу можна здобути лише завдяки артистизму та образу, який ви втілюєте на сцені шляхом апелювання до чуттєвості, візуалістики та сенсуальності [10].

На важливості для глядача артистизму вокаліста у контексті виконавського мистецтва

наголошує режисер В. Вовкун. Він зазначає, що у сучасних оперних театральних реаліях для глядача замало слухати технічне виконання партій, він потребує емоційного

наповнення та атрактивної сценографії, що дозволить йому поринути у ідеї композиції та рефлексувати її [4, с. 209].



Фото 1. Орфей і Еврідіка. Новий Національний Театр Токіо. Світлина Рікімару Хотта [15]

Ч. Гілберт розкриваючи питання музичного театру та підготовки професійних акторів-вокалістів визначає чотири головні якості, що мають поєднувати у собі виконавці – специфіка, інтенсивність, варіативність та автентичність.

Специфіка втілюється в конкретиці, що означає внутрішній та зовнішній вибір артиста під час підготовки вокального номеру. Перший - це продумування наративів, підтекстів, мотивації, натомість другий – це жести, тональність мовлення, танцювальний крок, макіяж та інше. Дослідник підкреслює синхронізацію між цими виборами, які схожі на «двосторонній трафік», де неправильний вибір одного з елементів руйнує весь художній образ або «зупиняє рух» [11].

Інтенсивність - це здатність виконавця робити більше. Порівнюючи терміни «інтенсивність» (intensity) та «напруженість» (tension) Ч. Гілберт відзначає, що вони мають одне латинське походження «tentio» - напруга. Персонажі в драмах, особливо в мюзиклах, доходять до крайнощів, досягаючи кульмінацій, які часто включають довгі, гучні, високі ноти з відповідним перебільшенням мови тіла. Досягнення інтенсивності вимагає від артиста фіксування моменту – іноді це «голосніше», а іноді інтимніше, гарніше або складніше. Таким чином, головне завдання вокаліста виконати все, що вимагає від нього пісня, не показуючи аудиторії напруги, та

створивши ілюзію легкості. Ця здатність удосконалюється лише завдяки постійним вокальним та акторським практикам [11].

Варіативність забезпечує атракціонізм співака для глядачів. На думку, Ч. Гілберта, однією з найпоширеніших проблем на виступах є повторюваність епізодів, тобто вокаліст в однаковій манері виконує всю пісню, не роблячи жодних емоційних акцентів на змісті слів. Без різноманітності виступ не має ніякої виразності та оригінальності, тому автор акцентує увагу, що вокалісту необхідно орієнтуватися на кожну окрему фразу вашої пісні як сюжетну лінію. Такий підхід вимагає від виконавця проаналізувати, чим відрізняються пісенні фрази одна від одної та сумлінно продумати фабулу їх презентації, адже саме переживання пісні виконавцем дає глядачеві відчуття реалістичності [11].

Автентичність означає правдивість або справжність на сцені, у цьому випадку важливу роль відіграє вибір художнього матеріалу, що може спростити завдання виконавця у втіленні образу через проєктування переживань героїв пісні на свій життєвий досвід та чуттєвість. Відчуття композиції та вміння поєднувати технічну складову вокалу з артистизмом – це провідна складова будь-якого професійного співака [11].

Аналізуючи імідж вокаліста М. Сухалова виділяє особливість, яка відрізняє його від

іміджів у інших сферах діяльності, а саме – бівекторність. Це обумовлено комплексною метою вокаліста – представити художній твір/композицію. Авторка виокремлює внутрішню та зовнішню складові [9].

Перша відповідає за «достовірність», тобто розкриття художніх сенсів, наративів та образів, які були задумані митцем, а також їх вербальна комунікація з глядачем у формі артистичних прийомів, трансляції емоційно-чуттєвого наповнення твору. На її думку, саме доповнення виконавства елементами театрального та хореографічного мистецтва підсилює художню складову вокалу та створює у стійкі асоціативні зв'язки з ідеями твору завдяки процесу проєктуванню індивідуального досвіду та історію, що розкривається в композиції.

Другий полягає у застосуванні візуалістики та манери презентації для підсилення сценічного образу виконавця або створення художньо-сценічної експресії музичної композиції. До таких провідних інструментів належать дизайн-костюму, пластика, грим, аксесуарні елементи (музичні інструменти, прикраси тощо) [9, с. 112- 113].

Питання формування іміджу у контексті навчання акторів музичних театрів або вокалістів-акторів висвітлюють дослідники Гордон Портман та Давід Плейфеар. На їхню думку, симбіоз театрального та музичного мистецтва робить виконавців унікальними, адже вони поряд з їх колегами з інших видів мистецтва мають ширшу палітру засобів вираження та втілення художнього твору, що виникають саме на перетині цих двох видів. Аналізуючи ці процеси вони відзначають, що у формуванні іміджу (образу) виконавця одними з провідних моментів також виступають драматизм (правдивість) та налаштованість [13, с. 62].

Драматизм втілюється у наслідуванні фабули розвитку композиції та відображення її модифікації на емоційному рівні. Вони наголошують, що виконавець завдяки своєму вокалу та акторській майстерності має відображувати всі етапи композиції, яку він виконує. Вони це розкривають у такій формі взаємодії як лінія – арія – сцена – акт – цілий твір (мюзикл, опера тощо). Цей процес втілюється у чотирьох компонентах: емоція, трансформація, досвід та намір. Перша вказує на почуття виконавця на початку твору та наприкінці. Друга – наративи (цінності, віра) персонаж, якого втілюють на сцені має на початку композиції, і як вони модифікуються у фінальній частині. Третя – це як всі ці трансформації впливають на персонажа, і

четверта презентує варіації цілей, завдань виконавців під час підготовки та втілення музичного твору на сцені [13, с. 64].

Налаштованість, розкривається Г. Портманом та Д. Плейфеаром у сукупності різних технік для створення необхідного відчуття рефлексії своїх відчуттів. До таких технік належать самопрезентація або «тілесне картування (bodymapping)», техніка Александра Фенделкраса, евритмії Е. Жак-Далькроза, техніка Рудольфо фон Лабана. Самопрезентація – це вміння відчувати особливості своєї тілесності та презентувати її на публіку гармонійно та природно. Техніка Александра Фенделкраса або усвідомлення через рух розвиває свободу рухів і, таким чином, покращує здатність до музичного самовираження. Евритмія Е. Жак-Далькроза – це техніка, дозволяє опанувати фізичний та емоційний рух музичності як ритмічно, так і мелодійно в просторовому вимірі за допомогою дихання, жестів, пластики та інших видів активності [13, с. 68]. Техніка Р. фон Лабана аналізує рух за трьома основними критеріями - швидкістю, напрямком і вагою. Фізичне дослідження цих критеріїв і того, як вони взаємодіють та перегукуються або потенційно пов'язані з музикою, емоціями та наративами, які транслює артист і композиція. Саме таке поєднання фізичної та емоційної складових дозволить виконавцю у майстерно втілити технічну та художню компоненти твору [13, с. 69].

Наукова новизна статті полягає у розкритті іміджу як категорії синтезу артистизму та вокалу і розкритті їх компонентів – автентичність, інтенсивність, емоційність.

Висновки. Таким чином, імідж виступає ключовим інструментом, що поєднує технічну майстерність вокаліста та його емоційне, сценічне вираження. Аналізуючи історичний контекст, теоретичні підходи та практичні приклади українських і зарубіжних виконавців, варто висвітлено важливість балансу між раціональним (вокальна техніка) та ірраціональним (артистизм, емоції) у створенні образу на сцені, а також компонентів іміджу, таким як специфіка, інтенсивність, варіативність та автентичність у поєднанні з методиками акторсько-вокальної підготовки, які допомагають виконавцям передати глибину композиції через чуттєвість, рухи і сценічне втілення.

Література

1. Антипенко Ю., Левко В. І. Пісенна творчість українських артистів у період війни в

контексті емоційної виразності мистецької рефлексії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям культурологія*. Рівне, 2024, 49. С. 131-138.

2. Бурлака А. Творча індивідуальність естрадного співака як основа його сценічного іміджу. Імідж та репутація: матеріали міжнародної науково-практичної конференції. 20-21 березня 2020 року. м. Київ. Київ: КУК, 2020. С. 118-124.

3. Бурлака А. Українська естрадна пісня в сучасній масовій художній культурі. Дисертаційне дослідження на здобуття ступеня доктор філософії з 034 Культурологія. Київ: КНУКиМ, 2023. 194 с.

4. Вовкун В. В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. 37. С. 207-211. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221810>.

5. Лаврентій А. С. Імідж як предмет наукового аналізу. Вісник Національної академії державного управління. Серія «Державне управління», 2019. 3. С. 30-38. DOI: [https://doi.org/10.36030/2310-2837-3\(94\)-2019-30-38](https://doi.org/10.36030/2310-2837-3(94)-2019-30-38).

6. Мустафасєв Ф. М. Синергетика інтелектуального та емоційно-чуттєвого у творчій діяльності вокаліста. *Культура і сучасність*: альманах. Київ: Ідея Принт, 2019. Вип. 1. С. 174-179.

7. Ніцше Ф. Народження трагедії. Невчасні міркування I-IV. Львів: Астролябія, 2022. 624 с.

8. Овсянніков В. Імідж як складова створення сценічного образу у творчості українських поп-рок-виконавців. *Українська музика*: науковий часопис. 2019. № 1 (31). С. 70-77.

9. Сухолова М. А. Значення артистичності у формуванні іміджу виконавця-вокаліста. *Інноваційна педагогіка*: науковий журнал, 2020, 23. Т. 2. С. 110-113.

10. Arnold M. The Complete Singer-Actor: Manual. URL: <https://completesingeractor.com/the-complete-singer-actor-manual/the-complete-singer-actor-manual> (дата звернення: 15.05.2025).

11. Gilbert Ch. Practice better, perform better. A "SAVI" way to sharpen your skills as a singing actor. *DRAMATICS*, 2019. URL: <https://dramatics.org/practice-better-perform-better/> (дата звернення: 15.05.2025).

12. Image. Merriam-Webster Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/image> (дата звернення: 05.05.2025).

13. Portman G., Playfair D. Integrated Training for the Singing Actor: Theory and Practice. *The Brock Review*, 2012, 12, Vol. 2, 62-72.

14. Reva T. Modern Cultural Collaborations of Opera Houses of Kyiv, Lviv, and Odesa under Martial Law: The International Dimension. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*. 2023. № 3. P. 20-26.

15. Rikimaru Hotta. Orfeo ed Euridice. New National Theatre Tokyo. 2024. URL: <https://operavision.eu/feature/orpheus-and-power-song> (дата звернення: 30.03.2025).

References

1. Antypenko, Yu., & Levko, V. (2024). Song Creativity of Ukrainian Artists During the War Period in the Context of the Emotional Expressiveness of Artistic Reflection. *Ukrainian Culture: Past, Modern Ways of Development*, 49, 131-138 [in Ukrainian].

2. Burlaka, A. (2020). Creative Individuality of a Pop Singer as the Basis of their Stage Image. *Image and Reputation: Proceedings of the international scientific-practical conference*, March 20-21, 2020, Kyiv. (pp. 118-124) [in Ukrainian].

3. Burlaka, A. (2023). Ukrainian Pop Song in Modern Mass Artistic Culture. PhD Thesis in Cultural Studies. Kyiv [in Ukrainian].

4. Vovkun, V. V. (2020). Trends of Contemporary Directing in Ukrainian Opera Art. *Art Studies Notes*, 37, 207-211 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221810>

5. Lavrentii, A. (2019). Image as a Subject of Scientific Analysis. *Bulletin of the NAPA. Series 'Public Administration'*, 3, 30-38 [in Ukrainian].

6. Mustafaiev, F. M. (2019). Synergetics of Intellectual and Emotional-Sensitive Aspects in the Creative Activity of a Vocalist. *Culture and Modernity*, 1, 174-179 [in Ukrainian].

7. Nietzsche, F. (2022). The Birth of Tragedy. Untimely Meditations I-IV. Lviv [in Ukrainian].

8. Ovsianikov, V. (2019). Image as a Component of Creating a Stage Persona in the Work of Ukrainian Pop-Rock Performers. *Ukrainian Music*, 1(31), 70-77 [in Ukrainian].

9. Sukholova, M. A. (2020). The Role of Artistry in Forming the Image of a Vocalist-Performer. *Innovative Pedagogy*, 23(2), 110-113 [in Ukrainian].

10. Arnold, M. (2022). *The Complete Singer-Actor*. Retrieved from <https://completesingeractor.com/the-complete-singer-actor-manual/the-complete-singer-actor-manual> [in English].

11. Gilbert, Ch. (2019). Practice Better, Perform Better. A "SAVI" Way to Sharpen Your Skills as a Singing Actor. *DRAMATICS*. Retrieved from <https://dramatics.org/practice-better-perform-better/> [in English].

12. Image. (n.d.). *Merriam-Webster Dictionary*. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/image> [in English].

13. Portman, G., & Playfair, D. (2012). Integrated Training for the Singing Actor: Theory and Practice. *The Brock Review*, 12(2), 62-72 [in English].

14. Reva, T. (2023). Modern Cultural Collaborations of Opera Houses of Kyiv, Lviv, and Odesa under Martial Law: The International Dimension. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 3, 20-26 [in English].

15. Rikimaru, H. (2024). *Orfeo ed Euridice*. New National Theatre Tokyo. Retrieved from <https://operavision.eu/feature/orpheus-and-power-song> [in English].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.06.2025
Прийнято до друку 25.06.2025

Цитування:

Кукайло А. А. Еволюція вокальних технік у музиці XX – початку XXI ст.: від класичної традиції до експерименту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 470–476.

Кукайло Антон Анатолійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0007-4889-4014>
dmz2124.akukaylo@dakkkim.edu.ua

Kukaylo A. (2025). Evolution of Vocal Techniques in Music of the 20th and Early 21st Centuries: From Classical Tradition to Experiment. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 470–476 [in Ukrainian].

ЕВОЛЮЦІЯ ВОКАЛЬНИХ ТЕХНІК У МУЗИЦІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.: ВІД КЛАСИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ДО ЕКСПЕРИМЕНТУ

Метою дослідження є виявлення основних етапів еволюції вокальних технік у музиці XX – початку XXI століття, визначення характерних рис трансформації від класичної вокальної традиції до новітніх експериментальних підходів, а також аналіз впливу соціокультурних змін на вокальне мистецтво. **Методологія роботи.** У роботі використано комплексний метод аналізу, який включає історико-культурний підхід, порівняльний аналіз вокальних технік, а також елементи мистецтвознавчого аналізу. Дослідження базується на вивченні репертуару академічної, авангардної та популярної музики, а також на аналізі вокальних практик провідних виконавців. **Наукова новизна** полягає у систематизації вокальних технік, що виникли у XX – на початку XXI ст., та у виявленні тенденцій їхнього розвитку у зв'язку з глобалізаційними процесами, розвитком електронної музики, театрального перформансу, мультижанрових форм та ін. Вперше в українському музикознавстві акцентовано на міждисциплінарному підході до аналізу вокального експерименту. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що вокальні техніки XX – початку XXI ст. зазнали суттєвої трансформації, зумовленої як внутрішніми процесами розвитку музичного мистецтва, так і зовнішніми соціокультурними чинниками. Відбулася переоцінка традиційних академічних канонів співу, що сприяло розширенню спектра вокальних виражальних засобів. Експериментальні практики, включаючи екстремальні вокальні прийоми, розширену техніку, електронну модуляцію голосу та інтермедіальні форми, стали невід'ємною частиною сучасного вокального виконавства. Важливим вектором розвитку є інтеграція вокального мистецтва з іншими видами творчості – театром, перформансом, медіаартом, що формує нову художню парадигму. Спостерігається також тенденція до індивідуалізації вокального стилю, де голос виступає не лише як музичний інструмент, а як носій особистісного та культурного коду. Таким чином, вокальне мистецтво XX – початку XXI ст. демонструє діалектичну єдність традиції і новаторства, зберігаючи спадкоємність академічних засад і водночас активно освоюючи простір міждисциплінарного експерименту.

Ключові слова: вокальне мистецтво, вокальні техніки, експеримент, класична традиція, музика XX століття, музикознавство, перформанс.

Kukaylo Anton, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Evolution of Vocal Techniques in Music of the 20th and Early 21st Centuries: From Classical Tradition to Experiment

The purpose of the study is to identify the main stages of the evolution of vocal techniques in music of the 20th – early 21st centuries, to determine the characteristic features of the transformation from the classical vocal tradition to the latest experimental approaches, as well as to analyse the impact of sociocultural changes on vocal art. **Research methodology.** The work uses a comprehensive method of analysis, which includes a historical and cultural approach, a comparative analysis of vocal techniques, as well as elements of art history analysis. The study is based on the study of the repertoire of academic, avant-garde and popular music, as well as on the analysis of vocal practices of leading performers. **The scientific novelty** lies in the systematisation of vocal techniques that emerged in the 20th – early 21st centuries, and in identifying trends in their development in connection with globalisation processes, the development of electronic music, theatrical performance, multi-genre forms. For the first time in Ukrainian musicology, an interdisciplinary approach to the analysis of vocal experiments is emphasised. **Conclusions.** As a result of the conducted research, it was established that the vocal techniques of the 20th – early 21st centuries. underwent a significant transformation, caused by both internal processes of the development of musical art and external socio-cultural factors. There was a reassessment of the traditional academic canons of singing, which contributed to the

expansion of the spectrum of vocal expressive means. Experimental practices, including extreme vocal techniques, extended technique, electronic voice modulation and intermedia forms, have become an integral part of modern vocal performance. An important vector of development is the integration of vocal art with other types of creativity – theatre, performance, media art, which forms a new artistic paradigm. There is also a tendency towards the individualisation of the vocal style, where the voice acts not only as a musical instrument, but as a carrier of a personal and cultural code. Thus, the vocal art of the 20th – early 21st centuries. demonstrates the dialectical unity of tradition and innovation, preserving the continuity of academic principles and at the same time actively developing the space of interdisciplinary experiment.

Keywords: vocal art, vocal techniques, experiment, classical tradition, 20th century music, musicology, performance.

Актуальність теми дослідження. У XX – на початку XXI століття вокальне мистецтво зазнало безпрецедентних змін, зумовлених швидким розвитком музичних стилів, технологій та художніх концепцій. Сучасне вокальне виконавство виходить за межі класичної академічної школи, активно інтегруючи елементи авангарду, експерименту, електронної музики, театрального й медіаперформансу. Водночас спостерігається зростаючий інтерес до розширених технік, альтернативної вокалізації, міжжанрових форм та інтеркультурного синтезу. Традиційна академічна вокальна школа, заснована на чітких естетичних і технічних канонах, поступово поступається місцем більш відкритим і експериментальним підходам до використання голосу. У сучасному мистецтві голос набуває функцій, що виходять за межі класичної інтерпретації: він стає засобом драматичної дії, звукової скульптури, медіаінструменту, об'єктом цифрової обробки та інтерактивного перформансу.

Водночас глобалізація та міжкультурні обміни сприяють появі нових синтетичних форм вокального вираження, де поєднуються елементи західної, східної, етнічної та електронної музики. Такі зміни потребують нового підходу до аналізу, класифікації та осмислення вокальних технік, які активно розвиваються в контексті мультижанровості та гібридизації стилів.

Актуальність теми також зумовлена потребою у вдосконаленні системи вокальної освіти, яка має реагувати на виклики часу та готувати фахівців, здатних орієнтуватися у широкому спектрі художніх стратегій. Вивчення еволюції вокальних технік не лише поглиблює розуміння процесів, що відбуваються у сучасному музичному мистецтві, а й формує нову методологічну основу для творчої та педагогічної практики.

У цих умовах необхідним постає системний аналіз процесів, що впливають на трансформацію вокального мислення, а також дослідження нових моделей голосового

самовираження. Дослідження еволюції вокальних технік дозволяє не лише осмислити сучасний стан музичного мистецтва, а й сприяє глибшому розумінню того, як змінюється функція голосу в культурному просторі. Це має особливу цінність для підготовки вокалістів, композиторів, музикознавців і педагогів, які працюють у багатовекторному і динамічному середовищі. Таким чином, вивчення еволюції вокальних технік є актуальним не лише з теоретичного, а й з практичного погляду, оскільки воно формує підґрунтя для розвитку нових виконавських стратегій у музичному мистецтві.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання дослідження еволюції вокальних технік має значний корпус наукових публікацій, що здійснювалися на основі міждисциплінарного та міжкультурного підходів, де вокальні практики вивчаються на основі поєднання звукових технологій, інтонаційних моделей та стилістичного злиття. На сьогодні вокальне мистецтво постає не лише як суто музичний феномен, а як культурний і технологічний процес, а наукові публікації охоплюють широкий діапазон технік: від традиційної академічної вокальної школи до джазових імпровізацій, естрадного вокалу, експериментальних технік та ін. Зокрема Л. Красовська зазначає про зміну вокальних технік на перетині стилів поп, R'n'B, етнопоп, електропоп та реп, висвітлюючи вплив конкурсу Євробачення на формування естрадного вокального дискурсу, зокрема впровадження вокальних ефектів і змішаних стилістичних стратегій [7].

У своїй роботі Н. Шевченко [23] аналізує «розширені вокальні техніки» як елемент сучасного академічного виконавства, описує класифікацію таких технік (екстремальні, шумові, інтонаційні, мануальні й мовно-співочі) та робить акцент на необхідності педагогічної і методологічної адаптації до нових вимог виконавства. Дослідження еволюції вокальної імпровізації в джазовій музиці XX століття відображено у праці

О.Зав'ялової [4], яка показує, як жанрові зрушення (від спірічуелс і госпел до R&B і соулу) вплинули на спосіб вокального вираження, акцент зроблений на генезі сольної імпровізації як ключового компонента сучасного джазу. Дослідниця О.Сбітнева [17] розглядає тенденції розвитку вокальних методик у XX столітті, зокрема еволюцію педагогіки у різних європейських школах, а також вплив вокальних шкіл Італії, Франції, Німеччини на сучасну методологію викладання співу. Ф.Мустафаєв [10; 11] аналізує історичний розвиток української вокально-педагогічної школи, зокрема її зміни від радянської системи до сучасності, виділяючи брак спеціалізованих напрямів для авангардного вокалу та необхідність оновлення стандартів викладання. С.Островський [12] досліджує розвиток розширених технік у музиці другої половини XX – початку XXI ст., зокрема у творах сучасних композиторів, таких як Лігеті, Пендерецький, Іксенакис тощо; він класифікує техніки на шумові й обертонові, підкреслюючи їхню інноваційну роль.

Окрім цього питання еволюції вокальних технік у музиці XX – початку XXI ст. знайшло відображення у працях таких дослідників, як: І. Вежневєць [1], Т. Ганжаленко [2], Д. Гусар [3], І. Кдинова [5], Л.Ковальчук [6], Л. Красовська [7], Т. Кулага [8], К. Кумар [9], О. Плегуча [5], А.Попова [13], Д. Рябко [14], Т. Самая [15], О. Сбітнева [17], Н.Сегеда [8], О. Серова [16], О.Скворцова [18], М. Смородська [19], О. Сук [20], Ю. Сунь [21], Н. Цапенко [5], І. Федорова [22] та ін.

Метою статті є виявлення основних етапів еволюції вокальних технік у музиці XX – початку XXI століття, визначення характерних рис трансформації від класичної вокальної традиції до новітніх експериментальних підходів, а також аналіз впливу соціокультурних змін на вокальне мистецтво.

Виклад основного матеріалу. Еволюція вокальних технік упродовж XX – початку XXI століття є складним і різноплановим процесом, що відображає глобальні зрушення у музичній культурі, технологіях, художньому мисленні та соціальних контекстах. У першій половині XX ст. академічна вокальна традиція залишалася провідною моделлю, що формувала технічні й естетичні засади професійного співу. Заснована на принципах класичної італійської школи, вона акцентувала увагу на рівномірності вокальної лінії, «поставленому» звуці, уніфікованій тембровості, артикуляційній чіткості та

глибокому диханні. Ця система виховала низку видатних виконавців, таких, як Марія Каллас, Лучано Паваротті, Дмитро Гнатюк, а також слугувала основою для національних вокальних шкіл, зокрема української.

Починаючи з другої половини XX ст., музичне мистецтво вступає в епоху інтенсивного пошуку нових форм та виражальних засобів. Становлення авангардного напрямку призводить до фундаментального переосмислення ролі голосу. У творах композиторів, таких як Джон Кейдж, Джордж Крам, Карлгайнц Штокгаузен, Гельмут Лахенман, голос розглядається не лише як носій мелодії, а як акустичний феномен, здатний відтворювати широкий спектр звуків - від шепоту, подиху, скреготу до крику і голосових шумів. Так звані «розширені вокальні техніки» стали окремим напрямом у виконавській практиці. До них належать: інгальяційне співання, скретчінг, мультифонічність, овертональне резонування, вокалізація з використанням тілесних дій або предметів, а також електронно-оброблений голос. У цьому контексті О.Сук наголошує, що «сучасні вокальні прийоми, так звані «розширені техніки», якими користуються композитори вже багато десятиліть, потребують певної підготовки вокаліста, але навіть володіючи необхідними навичками співу в експериментальних техніках, багато прийомів залишаються недостатньо стабільними у виконанні. Адже існують фізичні обмеження голосових зв'язок, які не дозволяють у повній мірі виконати певний задум композитора з довгою тривалістю ефекту, чи при швидкому переході з однієї вокальної техніки на іншу, в залежності від природної обмеженості діапазону» [20, 35].

Особливого поширення ці техніки набули в експериментальних музичних театрах, перформансах та інтермедійних проєктах. У таких контекстах виконавець часто виконує роль не лише співака, а й актора, рухового перформера, звукового скульптора. Прикладом можуть слугувати вокальні партії у творах Мередіт Монк, Яніса Ксенакіса або Георгія Лігеті, де голос стає головним носієм експресії, позбавленої традиційної мелодичної логіки.

Паралельно зі змінами в академічному мистецтві, у XX столітті активно розвиваються такі популярні музичні жанри, як джаз, блюз, рок, фанк, реп, електронна музика, поп, у яких формуються свої системи вокальних технік, що часто не лише суперечать академічним нормам, а й розширюють загальне уявлення

про можливості людського голосу. Наприклад, у джазі популяризуються техніки скет-співу, бендінгу, вокальної імпровізації, зміни тембру й ритмічної свободи тощо. Мистецтвознавиця А.Попова наголошує, що «виконавцеві вокального джазу притаманна характерна манера виступу разом із особливими інтонаційними прийомами, ритмічною організацією, джазовою гармонією, специфічним фразуванням, яке лежить в основі художнього вираження, артикуляцією, застосуванням унікальних вокальних прийомів, які визначають стиль інтерпретації, імпровізацією на основі вже сформованих джазових стандартів. Вказані елементи в цілому окреслюють специфіку вокального джазового виконавства, на якому зупинимось більш детально» [13, 48].

У рок-музиці з'являються агресивні форми вокалізації, зокрема гролінг, скрімінг, шепіт, дисторшн-ефекти. Як пише Ю.Сунь, «вокальна імпровізація в рок-музиці відзначається несподіваністю. Зазвичай, під час виконання, вокаліст спонтанно створює мелодії, голосові ефекти та тексти. Залежно від контексту пісні та інтерпретації вокаліста, у рок-музиці вокальна імпровізація характеризується особливою напругою, енергійністю, емоційним навантаженням та мелодійністю» [21, 15].

Електронна музика впроваджує вокодери, авто-тюн, семплінг голосу, дозволяючи маніпулювати ним у реальному часі. У 2000-х роках поширюються техніки *belting*, *growl*, *screaming*, *throat singing*, що виходять далеко за межі класичного голосового апарату.

За твердженням дослідниці Т.Самаї, «формування естетичних принципів сучасного естрадного вокаліста сприяло появі «нового звуку», який у музикантів з 60-х рр. ХХ ст. характеризується терміном «саунд». Саунд – багатогранне поняття, що визначає індивідуальність звучання гурту, голосової тембрації лідера-вокаліста. Піонерами студійних експериментів над саундом стали гурти «Бітлз», «Пінк Флойд», «Роллінг Стоунз», «Лед Зепелін» та ін.» [15, 95].

Для сучасних естрадних вокалістів, за твердженням М.Смородської, стиль соул є невід'ємною складовою виконавської стилістики, вираженням її художньоестетичних принципів. Цим стилем співу, як унікальним художнім феноменом і специфічним видом естрадно-вокального виконавства, неможливо оволодіти без осмислення історико-культурних і жанрово-стильових передумов виникнення соул, що

зумовили особливості його розвитку в естрадноджазовому мистецтві ХХ століття [19, 1].

О.Сєрова зауважує, що «музичний авангард епохи постмодерну другої пол. ХХ століття ще більше розширив межі вокальної виразності, вводячи нові техніки та прийоми. У другій пол. ХХ ст. композитори активно досліджували нові засоби вокальної мови, включаючи як етнічні манери співу різних народів, так і техніки, властиві музичним жанрам масової культури (зокрема екстремальні прийоми рок-вокалу). В той же час технологічні інновації середини минулого століття, зокрема, розвиток звукозапису, електронної музики та цифрових технологій, ще більше переосмислили способи виконання та сприйняття вокальної музики» [16, 195].

У ХХІ ст. відбувається ще глибше злиття жанрів, практик та технологій. Мистецькі форми все частіше стають міждисциплінарними: вокал з'єднується з відеоартом, хореографією, цифровим мистецтвом, тілесними перформансами та ін. При цьому голос може не лише «співати», а й фіксуватися як драматургічний, семіотичний чи соціальний знак. Наприклад, у творчості Олів'є Мессіана, Арво Пярта, чи українських композиторів-сучасників голос часто набуває сакрального або символічного значення. Також спостерігається підвищення інтересу до неєвропейських вокальних культур, таких, як індійські рагі, африканські ритмічні патерни, які активно інтегруються в нову музику та ф'южн-напрями, що ще більше збагачує палітру вокальних технік та сприяє формуванню глобального простору вокального мистецтва.

Одним із головних викликів сучасності є адаптація педагогічної системи до цих змін, оскільки традиційна вокальна освіта часто не враховує потреби сучасного виконавця, що працює в умовах гібридності стилів, експериментальної драматургії та технологічної інтеграції. Зростає потреба у мультижанровій підготовці, володінні техніками імпровізації, тілесно-голосовими практиками (наприклад, метод Фельденкрайза, Александера, соматика тощо), а також навичками роботи з мікрофоном, петлями, електронними ефектами та ін. Зокрема, як відзначає Л. Красовська, «при постановці голосу естрадному вокалістові рекомендується навчитись академічного вокалу. Це дозволить йому впевнено володіти голосом, розвивати індивідуальність у підборі репертуару, адже володіння кількома техніками надає більші

можливості для реалізації голосу вокаліста. Сучасні профільні ЗВО мають у програмі вивчення техніки академічного вокалу, так само, як і елементи народного співу. Для навчання студентів естрадного співу в методичних матеріалах обов'язковим є виконання народної пісні» [7, 68]. І загалом, на думку, Н.Шевченко, «з точки зору традиційної вокальної методики для співака, який в основному працює у межах академічної манери, виконання сучасної, зокрема авангардної музики з урахуванням елементів розширеної вокальної техніки – завдання доволі складне» [23, 127].

За переконанням Ф. Мустафаєва «сучасний академічний вокаліст, щоб бути конкурентоспроможним, повинен, окрім бездоганного володіння голосом, мати багато інших вмінь, необхідних для виконання сучасної академічної музики. Тому вважаємо за необхідне дати можливість професійним вокалістам опанувати навички виконання сучасної академічної музики, доповнивши навчальний репертуарний список творами, які можуть виконуватися факультативно у тих випадках, коли співак має намір спеціалізуватися на сучасній музиці» [11, 156].

Разом з тим, співак і дослідник зазначає, що вокал ХХ ст., який сформувався на основі авангардних течій першої третини ХХ ст. у попередні роки він також не був центральним в українській виконавській практиці, і, відповідно, не міг бути широко представлений у навчальному репертуарі. Проте саме у другій третині ХХ ст. про вокальний авангард взагалі не йшлося. Натомість українська вокальна школа у її спрямованості на традиційне бельканто у поєднання з елементами народнопісенної традиції здійснила значний вплив на тогочасну естраду, на якій у 1950-х рр. виступали оперні співаки Д. Гнатюк, К. Огнєвий, А. Мокренко, Д. Петриненко, Ю. Богатіков, Ю. Гуляєв, виконуючи пісні П. Майбороди, О. Білаша, І. Шамо, Б. Буєвського та ін. [10, 170].

Таким чином, еволюція вокальних технік у ХХ – початку ХХІ ст. демонструє відхід від усталених академічних стандартів до плюралізму, експерименту, індивідуалізації та технологічного симбіозу, що змінює не лише форму вокального виконавства, але й його зміст, функцію та контекст існування в сучасному мистецтві та показує поступ від нормативної академічної традиції до відкритої, динамічної, інноваційної системи вокального мислення, яка не обмежується жанровими

рамками й постійно адаптується до нових викликів часу.

Наукова новизна полягає у систематизації вокальних технік, що виникли у ХХ - на початку ХХІ ст., та у виявленні тенденцій їхнього розвитку у зв'язку з глобалізаційними процесами, розвитком електронної музики, театрального перформансу, мультижанрових форм та ін. Вперше в українському музикознавстві акцентовано на міждисциплінарному підході до аналізу вокального експерименту.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що вокальні техніки ХХ – початку ХХІ ст. зазнали суттєвої трансформації, зумовленої як внутрішніми процесами розвитку музичного мистецтва, так і зовнішніми соціокультурними чинниками. Відбулася переоцінка традиційних академічних канонів співу, що сприяло розширенню спектра вокальних виражальних засобів. Експериментальні практики, включаючи екстремальні вокальні прийоми, розширену техніку, електронну модуляцію голосу та інтермедіальні форми, стали невід'ємною частиною сучасного вокального виконавства. Важливим вектором розвитку є інтеграція вокального мистецтва з іншими видами творчості – театром, перформансом, медіаартом, що формує нову художню парадигму. Спостерігається також тенденція до індивідуалізації вокального стилю, де голос виступає не лише як музичний інструмент, а як носій особистісного та культурного коду. Таким чином, вокальне мистецтво ХХ - початку ХХІ ст. демонструє діалектичну єдність традиції і новаторства, зберігаючи спадкоємність академічних засад і водночас активно освоюючи простір міждисциплінарного експерименту.

Література

1. Вежневський І. Л. Музичний портрет» як художня форма французької вокальної культури ХХ століття: дис.... канд. мист. / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 210 с.
2. Ганжаленко Т. І. Методичні засади поєднання вокально – технічної та звукорежисерської підготовки естрадних співаків: квал. робота ... ступеня магістра / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2020. 74 с.
3. Гусар Д. О. Феномен творчості Василя Куфлюка у контексті інноваційних методів формування абсолютного слуху музиканта-професіонала: дис.... канд. мист. Івано-Франківськ, 2017. 234 с.

4. Зав'ялова О. Еволюція вокальної імпровізації у джазовій музиці ХХ століття. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2023. № 7 (131). С. 338-351

5. Кдинова І., Цапенко Н., Плегуча О. Традиції і новаторські підходи у сучасному вокальному мистецтві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024 (49). С. 107–113. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.843>.

6. Ковальчук Л. І. Теоретико-методологічні засади естрадного вокального виконавства: робота на здобуття ступеня вищої освіти магістр. Луцьк, 2024. 95 с.

7. Красовська Л. О. Процес трансформації, стилі та засоби вокального естрадного виконавства в Україні наприкінці ХХ ст. – на початку ХХІ ст. *Культура України*. 2024. Вип. 84. С. 64-70

8. Кулага Т. О., Сегеда Н. А. Сучасне естрадне вокальне виконавство у вимірах принципу культуровідповідності. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/491070328.pdf> (дата звернення: травень 2025).

9. Кумар К. Вокальний бі-боп: магістерська робота / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2025. 50 с.

10. Мустафаєв Ф. М. Історичні аспекти розвитку української вокально-педагогічної школи у ХХ – на початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 36. С. 167–172.

11. Мустафаєв Ф. М. Українська вокальна музика ХХ – початку ХХІ століття у педагогічному репертуарі солістів-вокалістів. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 154–159.

12. Островський С. С. Еволюція та використання «розширених технік» гри у музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. Вип. 24. С. 300–317.

13. Попова А. О. Становлення вокально-джазового виконавства в культурному просторі Києва: дис. ... д-ра філософ. за спец. 025 Музичне мистецтво / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 193 с.

14. Рябко Д. В. Особливості співацького голосоутворення в естрадному виконавстві: квал. Роб. ... ступеня бакалавра / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2021. 56 с.

15. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради України: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.

16. Серова О. Переосмислення вокалу в музичному авангарді ХХ століття: експерименти та інновації. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. (49). С. 185–193.

17. Сбітнева О. Ф. Тенденції розвитку вокальних методик у ХХ ст. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*: зб. наук. праць. Вип. 1 (100). Сєверодонецьк, 2021. С. 193–307.

18. Скворцова О. Універсалізм вокаліста у просторі сучасної національної культури. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 75. Т. 2. С. 131–135.

19. Смородська М. М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття: автореф. дис. канд. мист. / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2020. 21 с.

20. Сук О. О. Новітні засоби акустичної та електроакустичної вокальної композиції: квал. наук. пр. ... д-ра мист. за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 100 с.

21. Сунь Юань. Вокальна імпровізація в рок-музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 153–157.

22. Федорова І. Ф. World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища: дис. канд. мист. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 235 с.

23. Шевченко Н. С. Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 37. С. 124–128.

References

1. Vezhnevets, I. L. (2019). Musical Portrait as an Artistic Form of French Vocal Culture of the 20th Century. *Candidate of Arts' Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

2. Hanzhalenko, T. I. (2020). Methodological Principles of Combining Vocal, Technical and Sound Engineering Training of Pop Singers. *Master's Thesis*. Sumy [in Ukrainian].

3. Husar, D. O. (2017). The Phenomenon of Vasyl Kufliuk's Creativity in the Context of Innovative Methods of Forming the Absolute Pitch of a Professional Musician. *Candidate of Arts' Dissertation*. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

4. Zavialova, O. (2023). Evolution of Vocal Improvisation in Jazz Music of the 20th Century. *Pedagogical Sciences: Theory, History, Innovative Technologies*, 7 (131), 338–351 [in Ukrainian].

5. Kdyrova, I., Tsapenko, N., & Plehutsa, O. (2024). Traditions and Innovative Approaches in Contemporary Vocal Art. *Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths*, 49, 107–113. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.843> [in Ukrainian].

6. Kovalchuk, L. I. (2024). Theoretical and Methodological Principles of Pop Vocal Performance. *Master's Thesis*. Lutsk [in Ukrainian].

7. Krasovska, L. O. (2024). The Process of Transformation, Styles and Means of Pop Vocal Performance in Ukraine at the End of the 20th Century – Early 21st Century. *Culture of Ukraine*, 84, 64–70 [in Ukrainian].

8. Kulaha, T. O., & Sehedha N. A. (n.d.). Modern Pop Vocal Performance in the Dimensions of the Principle of Cultural Conformity. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/491070328.pdf> [in Ukrainian].

9. Kumar, K. (2025). Vocal Be-Bop. *Master's Thesis*. Lviv [in Ukrainian].

10. Mustafaiev, F. M. (2019). Historical Aspects of the Development of the Ukrainian Vocal-Pedagogical School in the 20th – Early 21st Centuries. *Art History Notes*, 36, 167–172 [in Ukrainian].
11. Mustafaiev, F. M. (2021). Ukrainian Vocal Music of the 20th – Early 21st Centuries in the Pedagogical Repertoire of Soloists-Vocalists. *Art History Notes*, 39, 154–159 [in Ukrainian].
12. Ostrovskiy, S. S. (2023). Evolution and Use of ‘Extended Techniques’ of Playing in the Music of the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries. *Musicological Opinion of the Dnipropetrovsk Region*, 24, 300–317 [in Ukrainian].
13. Popova, A. O. (2023). Formation of Vocal-Jazz Performance in the Cultural Space of Kyiv. *PhD Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].
14. Riabko, D.V. (2021). Peculiarities of Singing Voice Formation in Pop Performance. *Bachelor’s Thesis*. Sumy [in Ukrainian].
15. Samaia, T. V. (2019). Vocal Art of Ukrainian Pop Music. Kyiv [in Ukrainian].
16. Serova, O. (2024). Rethinking Vocals in the Musical Avant-Garde of the 20th Century: Experiments and Innovations. *Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths*, 49, 185–193 [in Ukrainian].
17. Sbitnieva, O. F. (2021). Trends in the Development of Vocal Techniques in the 20th Century. *Spirituality of Personality: Methodology, Theory and Practice*, 1 (100), 193–307 [in Ukrainian].
18. Skvortsova, O. (2024). Universalism of the Vocalist in the Space of Modern National Culture. *Current Issues of the Humanities*, 75 (2), 131–135 [in Ukrainian].
19. Smorodska, M. M. (2020). Soul Style in Pop and Jazz Vocal Art of the Second Half of the 20th Century. *Author’s Abstract of the Candidate of Arts’ Dissertation*. Sumy [in Ukrainian].
20. Suk, O. O. (2024). New Means of Acoustic and Electroacoustic Vocal Composition: *Doctor of Arts’ Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].
21. Sun Yuan. (2023). Vocal Improvisation in Rock Music. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 153–157 [in Ukrainian].
22. Fedorova, I. F. (2020). World Music: Origin, Features of Evolution and Modern Modifications of the Phenomenon. *Candidate of Arts’ Dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].
23. Shevchenko, N. S. (2020). Elements of Extended Vocal Techniques in Modern Performance. *Art History Notes*, 37, 124–128 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 19.06.2025

Цитування:

Кулініч О. В. Арабська пісня Lamma Bada Yatathana в контексті розвитку жанру muwashshah. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 477–485.

Кулініч Олена Володимирівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0005-5900-8597>
dmz2123.okulinich@dakkkim.edu.ua

Kulinich O. (2025). Arabic Song 'Lamma Bada Yatathana' in the Context of the Development of the Muwashshah Genre. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 477–485 [in Ukrainian].

АРАБСЬКА ПІСНЯ LAMMA BADA YATATHANA В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ MUWASHSHAH

Мета роботи статті полягає у здійсненні музикознавчого аналізу пісні Lamma bada yatathana у контексті розвитку жанру арабської класичної вокальної музики *muwashshah* («мувашшах»). **Методологія дослідження** спирається на міждисциплінарний підхід, що поєднує принципи історико-культурного, мистецтвознавчого та музикознавчого аналізу. У роботі застосовано методи структурно-аналітичного розгляду музичного тексту, жанрової типологізації, елементів порівняльного аналізу та інтерпретації поетичних джерел. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві здійснено цілісне осмислення арабської пісні «Lamma bada yatathanna» в контексті жанру *muwashshah*, з урахуванням його історичного розвитку, культурного контексту та музичних особливостей. Особливу цінність становить проведення детального структурного аналізу твору, який охоплює його ладотональну організацію, метроритміку та будову музичної форми. У **висновках** констатується, що на основі дослідження процесів жанротворення були визначені культурно-історичні передумови виникнення жанру *muwashshah* в арабській вокальній музиці, що пов'язані з андалузькими мистецькими традиціями; виявлено літературно-поетичне коріння, а також змістові, мовні, структурні, метроритмічні особливості жанру. Спираючись на виокремлення характеристик жанру *muwashshah*, було здійснено музикознавчий аналіз пісні «Lamma bada yatathanna», в рамках якого охарактеризовано її форму, ладотональний план, ритмічну організацію, типову для арабської традиції монофонічну фактуру із варіативними елементами орнаментики та імпровізації, а також розглянуто традиційний склад виконавців і особливості сучасних інтерпретацій, що засвідчують динаміку розвитку цієї музичної форми.

Ключові слова: арабська музика, арабська поезія, андалузька традиція, музичний жанр, жанр *muwashshah*, вокальна музика, арабська пісня Lamma bada yatathana.

Kulinich Olena, Postgraduate Student of the Department of Creative Cultural Industries, National Academy of Culture and Arts Management

Arabic Song 'Lamma Bada Yatathana' in the Context of the Development of the Muwashshah Genre

The purpose of the article is to conduct a musicological analysis of the song 'Lamma bada yatathana' in the context of the development of the genre of Arabic classical vocal music *muwashshah*. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines the principles of historical and cultural, art historical and musicological analysis. The methods of structural and analytical consideration of the musical text, genre typology, elements of comparative analysis and interpretation of poetic sources are used. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology, a holistic understanding of the Arabic song 'Lamma bada yatathanna' in the context of the *muwashshah* genre has been conducted, taking into account its historical development, cultural context and musical features. Of particular value is the detailed structural analysis of the work, which covers its harmonic organisation, metrical rhythm and musical form. **Conclusions.** On the basis of the study of genre formation processes, the cultural and historical prerequisites for the emergence of the *muwashshah* genre in Arabic vocal music, which are associated with Andalusian artistic traditions, have been identified. The literary and poetic roots, as well as the semantic, linguistic, structural, and metrical features of the genre have been revealed. Based on the identification of the characteristics of the *muwashshah* genre, a musicological analysis of the song 'Lamma bada yatathanna' was conducted. Within the framework of this, its form, harmonic plan, rhythmic organisation, monophonic texture typical for the Arab tradition with variable elements of ornamentation and improvisation were characterised, as well as the

traditional composition of performers and features of modern interpretations that testify to the dynamics of the development of this musical form were considered.

Keywords: Arabic music, Arabic poetry, Andalusian tradition, musical genre, *muwashshah* genre, vocal music, Arabic song 'Lamma bada yatathana'.

Актуальність теми дослідження. Пісня *Lamma bada yatathana* є однією з найвідоміших арабських класичних вокальних композицій, яка входить до традиційного репертуару багатьох виконавців країн арабського регіону. Витоки форми, в якій написана *Lamma bada yatathana*, сягають епохи мавританської Іспанії (Іберії), яку також називають Андалузькою епохою. Хронологічні рамки цього періоду охоплюють приблизно VIII–XVII ст. н.е. – від початку ісламського завоювання у 711 році до остаточного вигнання морісків на початку XVII ст. Однак, історичні межі розвитку саме музичної культури зазвичай обмежують VIII–XV ст.

В арабській історії ця епоха ознаменована появою однієї з найбільших та впливовіших світових імперій – Арабського халіфату, за часів якого економіка, культура, релігія, наука досягли найвищого розквіту. Завойовану мусульманами територію Піренейського півострова стали називати Аль-Андалус (а пізніше аналогічну назву отримав стиль музики відповідної епохи), що породило непередбачуваний культурний синтез, взаємодію іспано-римлян, євреїв та арабів в усіх сферах суспільного життя. Зіткнення двох цивілізацій призвело до складного етнічного, культурного, мовного симбіозу народів Іберії (кельтів, басків, римлян, фінікійців, візантійців, вандалів та ін.) та різноманітних культур мусульманського світу (арабської, греко-візантійської, єврейської, перської, курдської, єгипетської) [10, 38].

Таким чином, в епоху Середньовіччя на півдні Європи сформувався свій аутентичний музичний світ. На відміну від північних регіонів Середземномор'я, де музична культура отримала «класичний» розвиток з точки зору західного світобачення (гармонія та поліфонія, діатонічна темперація, розвиток інструментальної музики тощо), середньовічний ісламський світ рухався в іншому напрямку (ускладнена модальна система, мікротоновість, перевага вокальної музики тощо) [10, 141–142].

Одним з найважливіших мистецьких досягнень Андалузької епохи вважають *muwashshah* – жанр арабської класичної вокальної музики, до якого відноситься, в тому числі, й пісня *Lamma bada yatathana*. З огляду на наявну потребу глибшого розуміння музично-поетичних традицій арабського

мистецтва, їхнього впливу на формування міжкультурного простору Андалусії та збереження культурної спадщини в сучасному виконавському репертуарі, актуальність музикознавчого аналізу пісні *Lamma bada yatathana* в контексті еволюції жанру *muwashshah* є беззаперечною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показує, що *muwashshah* як жанр вивчається міждисциплінарно – на перетині музикознавства, культурології, філології та виконавських практик. Наприклад, праці провідної дослідниці середньовічної літератури Тови Розен зосереджені на аналізі походження *muwashshah*, його структури, мови та культурного контексту. У музикознавчому дискурсі жанр *muwashshah* досліджувався з різних перспектив. Дослідження Генрі Джорджа Фармера створили теоретичну базу для подальшого вивчення цього жанру, а Лоїс Ламія аль-Фарукі у своїй статті про *muwashshah* окреслила історичний розвиток жанру, його зв'язок із придворною культурою та структурні особливості. Дуайт Ф. Рейнольдс розглядає *muwashshah* у контексті усної традиції та перформативних практик. Суттєвий вклад у популяризацію і систематизацію знань про *muwashshah* зробили Хабіб Хассан Тума, Джонні Фаррадж і Самі Абу Шумейс, які у своїх дослідженнях викладають теорію арабської музики, включаючи модальні лади (*маками*) та ритмічні цикли, властиві цьому жанру. Амнон Шілоах детально аналізує еволюцію арабської музичної традиції, включаючи форми вокального мистецтва, а Алі Джихад Рейсі досліджує виконавські аспекти арабської музики, наголошуючи на ролі емоційної експресії, імпровізації та спонтанності у виконанні *muwashshah*.

Мета дослідження полягає у здійсненні музикознавчого аналізу пісні *Lamma bada yatathana* у контексті розвитку жанру арабської класичної вокальної музики *muwashshah*.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи історію розвитку жанру *muwashshah* зазначимо, що він виник спочатку як літературний жанр строфічної поезії приблизно в IX ст. на території Іберійського півострова та досяг свого розквіту в андалузький період правління династії Омейядів. З XII століття *muwashshah* набув поширення на території Північної Африки та в

мусульманських регіонах Близького Сходу. Відкриття *muwashshah* докорінно змінило уявлення про походження ліричної поезії не тільки Іспанії, а також і Європи. Араби представили свою більш розвинену культуру та мову, разом з тим, дозволяючи місцевій мові процвітати. В офіційному та придворному спілкуванні, а також літературі, науці та релігійних практиках використовувалася класична арабська мова *fusha* («фусха»). У повсякденному житті використовували андалузьку романську (мосарабську) та андалузьку розмовну арабську (*'ammiyya*) [12, 122].

Такий мовний симбіоз та полікультурність андалузького суспільства посприяли виникненню форми *muwashshah* та вплинули на її мультілінгвістичну складову. Значна частина поетичних творів, створених у формі *muwashshah*, була написана класичною арабською мовою. Водночас характерною рисою цієї поетичної форми є включення елементів розмовної андалузької арабської мови, зокрема у заключній частині вірша – *kharja* («харджа») або *markaz* («марказ»). Така мовна дихотомія слугувала не лише стилістичним прийомом, але й відображала складну соціокультурну структуру багатомовного і багатокультурного простору середньовічної Андалусії.

Як описує Tova Rosen, *muwashshah* «відображає життя при дворі та на вулицях; соціокультурні відносини між різними етнічними групами та між чоловіком і жінкою; напругу та зближення світських та релігійних інтересів» [11, 165]. Тематичне розмаїття поезії у формі *muwashshah* охоплює низку мотивів, серед яких особливо виокремлюються кохання, вино та панегірик. Звернення до любовної лірики дозволяло авторам передавати як інтимні переживання, так і загальнолюдські емоційні стани. Панегіричні елементи, в свою чергу, мали на меті возвеличення покровителів або правителів, що відповідало традиціям придворної поезії. Тема вина, символічно пов'язана у суфізмі з екстазом і духовним піднесенням, також посідала значне місце, поєднуючи світські мотиви з елементами містичного сприйняття реальності [5, 126; 12, 126].

У дослівному перекладі термін *muwashshah* означає оздоблений пояс або шарф, прикрашений перлами та дорогоцінним камінням, який носили жінки в добу Андалусії. Ця семантика відбивається у характері самої форми – *muwashshah* вирізняється підвищеним рівнем «прикрашеності» та орнаментування,

що суттєво відрізняє її від більш традиційної структури найстарішого жанру арабомовної поезії *qasida* («касида»). Свого часу форма *muwashshah* вважалася сучасною інновацією та проривом в традиції *qasida* через використання багаточисленних нетипових рим, нетрадиційних ритмів та варіативної структури. На відміну від класичної поезії, яка характеризується поділом кожного вірша на дві метричні частини та повторенням однієї рими наприкінці, *muwashshah* зазвичай складається з п'яти строф, кожна з яких містить від чотирьох до шести рядків [3; 5, 125].

У полікультурному середовищі середньовічної Андалусії, де арабська, єврейська, християнська та романська традиції перепліталися, поезія і музика функціонували у тісному взаємозв'язку. Внаслідок цього, *muwashshah* природно перейшов із літературної площини в музичну практику. Уже в початковій фазі розвитку його структурні та ритмічні особливості мали яскраво виражений музичний потенціал: строфи із повторюваними римами, мелодійні ритмічні патерни, що добре підходили для співу, завершення короткою строфою, написаною розмовною арабською мовою або на романських діалектах, що створювало яскраве емоційне завершення.

При дворах Анадалусії поезію часто декламували під музичний акомпанемент – поети імпровізували та співали панегіричні *muwashshah*, співачки-рабині виконували *muwashshah* на хвалу принцам, меценатам та іншим знатним особам. Пісні на теми кохання та вина виконували розважальну функцію під час бенкетів і святкових заходів. Згодом *muwashshah* поступово вийшов за межі виключно придворного простору та здобув визнання серед ширшої аудиторії. Таким чином, *muwashshah* перетворився на провідну форму музично-поетичного висловлення в арабо-андалузькому культурному просторі. Цей жанр став не лише мистецьким явищем, а й своєрідним відображенням соціокультурної реальності Аль-Андалус. Не випадково Tova Rosen у своїй праці «Література Андалусії» визначає *muwashshah* як «квінтесенцію андалузької творчості та найдосконаліше літературне втілення поліетнічної та багатомовної структури андалузького суспільства» [11, 165].

Після падіння мусульманської Іспанії традиція *muwashshah* була збережена та отримала подальший розвиток у XVI–XVIII ст. в культурному середовищі Північної Африки

(Марокко, Алжир, Туніс) та Близького Сходу (особливо в Сирії та Єгипті), де вона стала невід'ємною частиною музичних форм *nuba* («нуба») та *wasla* («васла») [6; 8, 75; 8, 128]. Разом з тим, слід зазначити, що у магірських країнах термін *muwashshah* здебільшого пов'язаний з мовними характеристиками музичної презентації. Натомість у регіоні Маширік воно охоплює всю поетично-музичну композицію в цілому. Характерною рисою *muwashshah* Близького Сходу, починаючи з сирійського Алеппо XVIII–XIX століть і до сучасного Єгипту, є суворе дотримання класичних метричних схем арабської поезії. В країнах Північної Африки поетичні тексти зазвичай створюються поза межами цих формальних обмежень [14, 83].

З огляду на переважно усну природу передачі музичного мистецтва в арабській культурі, нотованих зразків *muwashshah*, що походять з андалузького періоду, не зберіглося. Відтак, сучасні уявлення про музичний супровід жанру *muwashshah* здебільшого спираються на побічні джерела, припущення та гіпотетичні моделі. Не дивлячись на це, *muwashshah* і дотепер загалом асоціюється з андалузькою традицією – що є цілком виправданим, принаймні у контексті його музичної форми. В сучасну епоху *muwashshah* репрезентується переважно як вокальний жанр, що досяг особливого розквіту в місті Алеппо (Сирія), яке з XVII століття стало ключовим центром його розвитку. Хоча в більшості випадків у музичному репертуарі використовуються поетичні тексти, що походять з андалузької традиції, слід підкреслити, що основний мелодичний матеріал, відомий сьогодні, був створений в XIX–XX ст. єгипетськими та сирійськими композиторами.

Одним з прикладів цього є пісня «Lamma bada yatathanna», авторство якої досі залишається невизначеним. У деяких джерелах поетичний текст приписують андалузькому письменнику XIV століття Лісану ад-Діну Ібн аль-Хатібу, а мелодію – єгипетському композитору Мохаммаду Абдулрахіму Аль-Маслубу, який жив в першій половині XIX століття [7]. Водночас, у багатьох джерелах зазначається, що точні автори пісні залишаються невідомими.

Сучасні нотні версії пісні «Lamma bada yatathanna» не відображають її оригінальну мелодію, оскільки арабська музика традиційно передавалася усно, без використання нотного запису. Лише на початку XX століття для фіксації арабських музичних творів почали

застосовувати західну систему нотації. Через це точна мелодія пісні не є остаточно визначеною – вона значною мірою залежить від інтерпретації виконавця. Ця особливість є характерною рисою арабського музичного мистецтва, у якому не існує єдиного стандарту виконання: кожна інтерпретація відрізняється аранжуванням, структурою, складом ансамблю, варіаціями нотного тексту та вибором окремих рядків літературного твору. Відсутність сталої нотної версії сприяє різноманіттю інтерпретацій, і кожне виконання додає нових відтінків до змісту пісні.

Текст «Lamma bada yatathanna» написаний класичною арабською мовою – *fusha*. Хоча, як зазначалося вище, у структурі *muwashshah* традиційно завершальні рядки нерідко містили елементи розмовної мови або діалектів, у цьому творі такої особливості не спостерігається – весь текст витримано у високому класичному стилі. В пісні змальовується образ коханої жінки, яка полонить серце героя своєю красою та грацією. Центральним моментом є перше враження від її руху – саме ця мить викликає глибокі емоції, зачарування й тугу. Поетичний текст передає внутрішній стан героя, який розривається між почуттями та відсутністю відповіді з боку коханої. Вона постає як ідеал краси, недосяжна і водночас всемогутня у своєму впливі. Музика підсилює ці настрої – плавна, м'яка мелодія створює атмосферу мрійливості, ніжності й емоційної напруги. Нижче поданий текст пісні оригінальною мовою, її транслітерований варіант латиницею та поетичний переклад:

a)
لما بدا بتنتي
حبي جماله فتني
أمر ما بلحظة أسرنا
غصن ثنى حين مال

وعدي ويا حيرتي
مالي رحيم شكوتي
في الحب من لوعتي
إلا ملكك الجمال

b)
Lamma bada yatathanna
Hebbi jamalu fatanna
Amrun bilahza asarna
Ghusnun thana hina mal

Wadi wayaa hirati
Min li rahimu shekwati
Fi l'hobbi min lawati

Ilā malik aljāmal

с)

Коли вона почала граційно рухатись,
Її врода полонила моє серце.
Лише один погляд – і я став полоненим,
Немов гнучка гілка, що схилилась у танці.

О, мої обітниці, о, мій розпач!
Немає милосердя до моїх страждань.
У любові від палаючої туги
Я знайшов лише володарку краси.

З плином часу структура музичної форми *muwashshah* зазнала змін у порівнянні зі своєю літературною основою, що цілком закономірно, враховуючи вокальну природу цього жанру в контексті музичного мистецтва. Хоча вокальний *muwashshah* зберігає витoki в класичному андалузькому поетичному жанрі, у своєму сучасному вигляді – як форма, поширена у переважній частині Близького Сходу – він включає наступні основні структурні елементи: *dawr – dawr – khana – ghita'*, що відповідає формату ААВА [1, 3; 5, 127; 13, 130].

Початкова частина *muwashshah*, яка зазвичай складається з одного-двох рядків, називається *dawr* («даур»). У цьому фрагменті відбувається презентація основного *макаму* твору разом з його базовим *джінсом* (прим.: «jins» – фрагмент гамми *макаму*). Частина *dawr* повторюється щонайменше двічі.

У значній кількості прикладів *muwashshah* після другого *dawr* слідує принципово відмінна частина – *khana* («хана»). Поетичні рядки цієї секції мають іншу риму, ніж у попередній частині. *Khana* зазвичай супроводжується модуляцією – переходом із головного *макаму* до спорідненого, часто вищого за теситурою. Ця частина часто включає сольні імпрровізаційні вставки – як вокальні, так і інструментальні. Текстовий матеріал, що використовується під час сольної імпрровізації, зазвичай має лаконічний характер і часто обмежується стандартними вокальними формулами та словесними «наповненнями» – *tarannumat* («тараннумат»), які слугують засобом орнаментального розспівування, зокрема: *ah, aman, layl, yalalalli, janim* тощо [5, 127; 9, 90].

У разі наявності частини *khana* за нею, зазвичай, слідує фінальна секція – *ghita'* («гіта'») або *qafla* («кафла»), у якій здійснюється повернення до початкового *макаму*. Мелодія *ghita'* здебільшого відповідає мелодії *dawr*, однак виконується на інший

текст. Іноді ж замість *ghita'* просто повторюються початкові рядки композиції.

Таким чином, структура музичної форми *muwashshah* є надзвичайно гнучкою, що дозволяє різноманітні композиційні рішення залежно від виконавської традиції, *макаму* та естетичних уподобань. Ця модель виявляється особливо показовою у пісні «*Lamma bada yatathanna*», яка демонструє характерні елементи побудови *muwashshah*.

Як уже зазначалося, усталеного нотного-текстового варіанта пісні «*Lamma bada yatathanna*» не існує. Це підтверджується порівнянням наявних нотних записів, у яких спостерігаються суттєві відмінності як у мелодії та текстовому наповненні, так і в загальній структурі твору. Водночас, незважаючи на цю варіативність, більшість інтерпретацій композиції дотримуються традиційної музичної форми *muwashshah*, описаної вище. Відмінності між версіями стосуються переважно завершальної частини твору. В одних джерелах фіксується наявність частини *ghita'*, тоді як в інших – зазначається повтор вступних рядків композиції як альтернатива окремій заключній секції (рис.1).

Звертаючись до аналізу ладотонального плану зазначимо, що арабська музика ґрунтується на багатовіковій мелодійній основі, яка називається «*макам*» (*maqam*). Він являє собою «систему гам, типових мелодичних фраз, модуляційних можливостей, норм орнаментативності та естетичних умовностей, які разом утворюють дуже багату мистецьку традицію» [5, 4]. Композиція «*Lamma bada yatathanna*» написана у *макамі nahawand* («нахаванд»), що за звучанням та будовою є еквівалентним до мінорного ладу західної класичної теорії музики. У другій частині твору (*khana*) відбувається модуляція до *макаму ajam* («аджам»), що відповідає мажорному ладу за європейською музичною системою. Така відповідність сприяє інтуїтивно зрозумілому сприйняттю композиції слухачами, які належать до іншої, зокрема західної, музичної традиції, що, своєю чергою, забезпечує її широку рецепцію в міжкультурному середовищі.

Поряд із концепцією *макаму* важливу роль в арабській музичній традиції відіграє метроритмічний компонент. Саме інтеграція цих елементів – ладово-мелодичної структури (*макаму*), ритмічної організації та поетичного тексту – формує цілісну музичну картину, що надає арабській музиці автентичного характеру. Особливістю ритмічної системи арабської музики є її представлення у двох

основних формах – музика з використанням циклічних ритмічних патернів, а також неметризована вокальна або інструментальна імпровізація, що не має стабільного ритмічного пульсу. *Muwashshah*, до якого належить композиція «*Lamma bada yatathanna*», є жанром з фіксованою метроритмічною організацією [14, 47; 1, 8].

Рис. 1. Приклад нотації пісні «*Lamma bada yatathanna*» із зазначенням структурних частин

Ритмічна система арабської музики оперує терміном *iqāʿ* («ікаʿ») або *wazn* («вазн»), яке позначає конкретний ритмічний цикл, патерн. Кожен цикл складається з кількох сегментів, які, у свою чергу, поділяються на окремі долі – довгі або короткі, сильні або слабкі [14, с. 48]. Звукове відтворення ритмічного рисунку традиційно здійснюється за допомогою звуконаслідуваних складів «*dum*» («дум») – басовий, акцентований звук, що виникає при ударі по центру барабана, і «*tak*» («так») – високий, більш «сухий» звук, отриманий при ударі по краю. У межах системи *iqāʿat* (множина від *iqāʿ*), яка охоплює значну кількість метричних моделей, представлено широкий спектр музичних розмірів – як простих (напр., 2/4 чи 4/4), так і складних (10/8, 17/8 тощо). Це різноманіття метрів значною мірою зумовлює ритмічне багатство та експресивні можливості традиційної арабської музики. Для кращого розуміння особливостей ритмічної організації композиції доцільним є звернення до її графічного зображення. Схематичне зображення ритмічної моделі *samaʿi thaqil* («самаʿі такіль»), яка використовується в пісні «*Lamma bada yatathanna*», представлено нижче, де «D» означає *dum*, «T» – *tak*, а «s» – паузу:

Таким чином, метроритмічна організація, репрезентована системою *iqāʿat*, відіграє фундаментальну роль у структурі арабської музики, забезпечуючи її впорядкованість та динамічну виразність. Водночас, не менш важливою характеристикою є специфіка фактури, яка безпосередньо пов'язана з принципами мелодико-гармонічної побудови. Арабська музична традиція, на відміну від європейської, характеризується монофонічністю, тобто переважанням одноголосся, коли всі виконавці дотримуються єдиної мелодичної лінії в межах одного *макаму*. Втім, таке одноголосся не варто розуміти як буквальне унісонне виконання всіма учасниками ансамблю. Залежно від чисельності виконавського складу, типу інструментів, особливостей аранжування тощо, фактура може збагачуватися за рахунок імпровізаційних елементів, варіативної орнаментики або специфічного розподілу ролей між вокалістом, хором та інструменталістами. Такий підхід дозволяє

досягти більшої виразності та гнучкості, не порушуючи при цьому основного принципу монофонії. Пісня «Lamma bada yatathanna» є зразком традиційної арабської музики, яка зберігає характерну для жанру *muwashshah* монофонічну фактуру. Основу її музичної тканини становить єдина мелодична лінія, що реалізується через синхронне виконання вокальної партії та інструментального супроводу.

Водночас варто зазначити, що під впливом процесів вестернізації, починаючи приблизно з середини ХХ століття, в арабській музичній практиці спостерігається поступове

поширення елементів гармонічного мислення, зокрема використання акордової вертикалі у супроводі. Ця тенденція відображена і в сучасних нотних транскрипціях *muwashshah* «Lamma bada yatathanna», в яких нерідко зазначено акордові символи, що орієнтовані на західну музичну традицію (рис. 2). Відповідно, чимало виконавців у сучасних інтерпретаціях поєднують традиційний мелодичний розвиток із гармонічним акомпанементом, що свідчить про зміну парадигми сприйняття та виконання цього твору в новітній культурно-музичній дійсності.

Музична нотація пісні «Lamma bada yatathanna» у 9/8 ритмі. Нотація включає єдину мелодичну лінію з акордовими символами, що вказують на гармонічний акомпанемент. Лірика пісні наведена нижче:

Lam - ma ba - a - da - a ya - ta - tha - an - na Lam -
 ma ba - a - da - a ya - ta - tha - an - na He - eb - bi ja - mal - lu fa - ta - an - na A - am -
 run ma - a bi - lah - h - za a - sa - ar - na Hos -
 nu - u - un ta - na he - e - e - na - ma Lam/Waa -
 di wa - a ya - a - a - a hi - i - i - ra - ti Waa -
 di wa - a ya - a - a - a hi - i - i - ra - ti Me - en - ly ra - hi - mushe - e - e - kwa - ty Fi - il
 hob - bi min la - a - wa - a - ty El - la ma - lik o - o - ol - ja - mal E - el -
 la ma - lik o - o - ol - ja - mal E - el - la ma - a - lik o - o - ol - ja - mal A -
 ma - a - an a - man a - ma - a - an a - man

Рис. 2. Приклад нотації пісні «Lamma bada yatathanna» із зазначенням акордових символів

Монофонічна фактура, характерна для традиційного виконання пісні «Lamma bada yatathanna», дозволяла створювати чітку й гармонійну взаємодію між музикантами. У цьому контексті склад виконавців мав важливе

значення для досягнення аутентичності звучання, де кожен елемент ансамблю відігравав свою роль у створенні єдиного музичного образу. Згідно з історичними традиціями, вокальні композиції в жанрі

muwashshah, зокрема, пісня «*Lamma bada yatathanna*», виконувалася солістом-вокалістом, хором та класичним арабським ансамблем – *takht* («тахт»), до складу якого входили такі інструменти, як *'ud* («'уд») – арабська лютня, *qanun* («канун») – арабська цитра, *kamanja* («каманджа») – європейська скрипка, *darbuka* («дарбука») – перкусійний барабан та *daff* («даф») – арабський тамбурин. До середини XX століття композиція зазвичай виконувалася у класичному складі, де незмінним елементом був хор, роль якого в певних випадках виконували самі інструменталісти. Таке компонування ансамблю дозволяло досягти гармонійного поєднання вокальних та інструментальних складових. Однак з середини XX століття відбулися зміни у складі виконавців. Композицію почали виконувати в оновлених варіантах: лише з вокалістом та інструментальним ансамблем або ж за участю хору та ансамблю. З іншого боку, з'явилася тенденція до використання більшого оркестрового складу, що дозволяло додати нові інструментальні елементи та розширити звукову палітру композиції. Ці зміни були обумовлені не тільки розвитком музичних практик, а й впливом вестернізації, яка внесла корективи в традиційну структуру арабських музичних ансамблів.

Наукова новизна. Вперше в українському музикознавстві здійснено цілісне осмислення арабської пісні «*Lamma bada yatathanna*» в контексті жанру *muwashshah*, з урахуванням його історичного розвитку, культурного контексту та музичних особливостей.

Висновки. Пісня «*Lamma bada yatathanna*» є оригінальним зразком жанру *muwashshah*, витоки якого тісно пов'язані з андалузькою культурною традицією та еволюцією арабської музики. В статті було визначено характерні риси вокальної форми: поетичну будову, яка включає специфічні структурні елементи та виразні образи; мовну специфіку, зокрема вживання класичної арабської мови та діалектних варіантів; метроритмічну організацію, що підпорядкована чітким ритмічним циклам; а також музичну фактуру, яка поєднує традиційні елементи з сучасними інтерпретаціями. Музикознавчий аналіз пісні дозволив детально розглянути її ладотональну організацію, структуру композиції, а також виконавські особливості, які варіюються від традиційних до сучасних підходів.

Література

1. Al-Faruqi, Lois Ibsen. Music, musicians and muslim law. *Asian Music* : University of Texas PressStable, 1985. Vol. 17, №1. P. 3–36.
2. Al-Faruqi, Lois Ibsen. Muwashshah: A Vocal Form in Islamic Culture. *Ethnomusicology* : University of Illinois Press, 1975. Vol. 19, №1. P. 1–2. DOI: <https://doi.org/10.2307/849744>
3. Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/muwashshah> (дата звернення: 17.03.2025).
4. Farmer, Henry. A history of Arabian music to the XIII century. Luzac & Co, 1929. 294 p.
5. Farraj, J., Shumays, S. Inside Arabic music: Arabic maqam performance and theory in the 20th century. Oxford University Press, 2019. 480 p.
6. Foundation for Arabic Music Archiving & Research. URL: <https://www.amar-foundation.org/003-al-muwashshah/> (дата звернення: 05.02.2025).
7. Foundation for Arabic Music Archiving & Research. URL: <https://www.amar-foundation.org/004-lamma-bada-yatathanna/> (дата звернення: 05.02.2025).
8. Plenckers, Leo. Arab music: a survey of its history and its modern practice. Archaeopress Publishing Ltd., 2021. 212 p.
9. Racy A.J. Making music in the Arab world: the Culture and Artistry of Tarab. Cambridge University Press, 2003. 248 p.
10. Reynolds, Dwight. The Musical Heritage of Al-Andalus. Oxford, 2021. 272 p. DOI: 10.4324/9780429281655.
11. Rosen, Tova. The muwashshah. *The Literature of Al-Andalus* / edited by Maria Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin and Michael Sells. Cambridge University Press, 2000. P. 163–189. DOI: 10.1017/chol9780521471596.010.
12. Sanyal, Sovon. Muwashshah and Kharja: Gems from al-Andalus. *Hispanic Horizon : Journal of the Centre of Spanish Studies*. Jawaharlal Nehru University, New Delhi, 2001. №20. P. 121–129.
13. Shiloah, Amnon. Music in the World of Islam: a socio-cultural study. Wayne State University Press, 1995. 243 p.
14. Touma, Habib Hassan. The music of the Arabs / translated from Arabic by Laurie Schwartz. Portland, Ore : Amadeus Press, 1996. 238 p.

References

1. Al-Faruqi, L. I. (1985). Music, Musicians and Muslim Law. *Asian Music*, 17(1), 3–36 [in English].
2. Al-Faruqi, L. I. (1975). Muwashshah: A Vocal Form in Islamic Culture. *Ethnomusicology* : University of Illinois Press, 1975. Vol. 19, №1. P. 1–2. DOI: <https://doi.org/10.2307/849744> [in English].
3. Encyclopaedia Britannica: website. (n.d.). Retrieved from <https://www.britannica.com/art/muwashshah> [in English].
4. Farmer, H. (1929). A History of Arabian Music to the XIII Century. Luzac & Co [in English].

5. Farraj, J., & Shumays, S. (2019). Inside Arabic Music: Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century. Oxford University Press [in English].

6. Foundation for Arabic Music Archiving & Research: website. (n.d.). Retrieved from <https://www.amar-foundation.org/003-al-muwashshah/> [in English].

7. Foundation for Arabic Music Archiving & Research: website. (n.d.). Retrieved from <https://www.amar-foundation.org/004-lamma-bada-yatathanna/> [in English].

8. Plenckers, Leo. (2021). Arab Music: A Survey of its History and its Modern Practice. Archaeopress Publishing Ltd [in English].

9. Racy, A.J. (2003). Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab. Cambridge University Press [in English].

10. Reynolds, D. (2021). The Musical Heritage of Al-Andalus. Oxford. DOI 10.4324/9780429281655 [in English].

11. Rosen, T. (2000). The muwashshah. The Literature of Al-Andalus. Cambridge University Press, 163–189. DOI 10.1017/cho19780521471596.010 [in English].

12. Sanyal, S. (2001). Muwashshah and Kharja: Gems from al-Andalus. *Hispanic Horizon*, 20, 121–129 [in English].

13. Shiloah, A. (1995). Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study. Wayne State University Press [in English].

14. Touma, Habib Hassan. (1996). The Music of the Arabs. Transl. by Laurie Schwartz. Portland, Ore [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.05.2025
Отримано після доопрацювання 10.06.2025
Прийнято до друку 17.06.2025

Цитування:

Масло В. М. Сучасний джаз як основа нової естрадної естетики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 486–490.

Масло В'ячеслав Миколайович, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0006-1821-9862>
dmz2124.vmaslo@dakkkim.edu.ua

Maslo V. (2025). Modern Jazz as the Basis of a New Pop Aesthetics. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 486–490 [in Ukrainian].

СУЧАСНИЙ ДЖАЗ ЯК ОСНОВА НОВОЇ ЕСТРАДНОЇ ЕСТЕТИКИ

Мета статті – виявлення ролі сучасного джазу як провідного чинника у формуванні нової естрадної естетики, яка відображає зміну художніх орієнтирів, стилістичних пріоритетів та засобів музичної виразності в актуальних формах естрадного мистецтва. **Методологія дослідження.** Міждисциплінарність дослідження проявляється у поєднанні методологічних підходів та аналітичних інструментів з кількох суміжних галузей знань: мистецтвознавства та музикознавства – у аналізі стилістики, форми, гармонійної мови, імпровізаційних прийомів сучасного джазу тощо; культурології – у розгляді сучасного джазу як культурного феномена, носія нових естетичних стратегій. Застосовано комплексний підхід, який включає методи порівняльного аналізу, стилістичного та жанрового узагальнення, історико-культурного аналізу. **Наукова новизна** дослідження полягає в спробі концептуалізації сучасного джазу не лише як жанру, а як платформи для переосмислення естетичних засад естрадної творчості в умовах постмодерного культурного простору. **Висновки.** У ХХІ столітті джаз трансформувався з елітарного жанру в відкритий стильовий простір, що активно взаємодіє з поп-музикою, електронікою, хіп-хопом, R&B та фольклором. На естраді він став лабораторією для експериментів зі звуком, ритмом і формою. Особливу роль у цьому процесі відіграє ню-джаз – міжжанрове явище, що поєднує складність джазової гармонії з ритмами й естетикою цифрової епохи. Ню-джаз, як один з провідних різновидів сучасного джазу, репрезентує філософію відкритості та імпровізаційності, трансформуючи класичні патерни в електронний контекст. Завдяки ню-джазу джазове мислення проникло в масову культуру – від TikTok до фестивалів, від клубних виступів до телевізійних шоу. На естраді нео-джазові риси стають маркерами нової музичної якості. Застосування джазових технік, таких як складна гармонія, свінгова ритміка та вокальна імпровізація, що, зокрема, свідчить про високу музичну майстерність сучасних виконавців.

Ключові слова: сучасний джаз, ню-джаз, імпровізація, естрада, естетика.

Maslo Vyacheslav, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Modern Jazz as the Basis of a New Pop Aesthetics

The purpose of the article is to identify the role of modern jazz as a leading factor in the formation of a new pop aesthetics, which reflects the change in artistic guidelines, stylistic priorities and means of musical expression in current forms of pop art. **Research methodology.** The interdisciplinary nature of the research is manifested in the combination of methodological approaches and analytical tools from several related fields of knowledge: art history and musicology – in the analysis of stylistics, form, harmonic language, improvisational techniques of modern jazz; cultural studies – in the consideration of modern jazz as a cultural phenomenon, a carrier of new aesthetic strategies. A comprehensive approach was applied, which includes methods of comparative analysis, stylistic and genre generalisation, historical and cultural analysis. **The scientific novelty** of the study lies in the attempt to conceptualise modern jazz not only as a genre, but as a platform for rethinking the aesthetic principles of pop creativity in the conditions of the postmodern cultural space. **Conclusions.** In the 21st century, jazz has transformed from an elitist genre into an open stylistic space that actively interacts with pop music, electronics, hip-hop, R&B and folklore. On the stage, it has become a laboratory for experiments with sound, rhythm and form. A special role in this process is played by nu-jazz – an inter-genre phenomenon that combines the complexity of jazz harmony with the rhythms and aesthetics of the digital era. Nu-jazz, as one of the leading varieties of modern jazz, represents the philosophy of openness and improvisation, transforming classical patterns into an electronic context. Thanks to nu-jazz, jazz thinking has penetrated mass culture – from TikTok to festivals, from club performances to television shows. On the stage, neo-jazz features become markers of a new musical quality. The use of jazz techniques, such as complex harmony, swing rhythms, and vocal improvisation, which, in particular, indicates the high musical skill of modern performers.

Keywords: modern jazz, nu-jazz, improvisation, stage, aesthetics.

Актуальність теми дослідження. У культурному просторі ХХ–ХХІ століть дедалі виразніше простежується тенденція до жанрової інтеграції та стилістичної відкритості, що загалом характерно для постмодерної культури, яка «охоплює діяльність, події та явища, пов'язані з мистецтвом, архітектурою, гуманітарними та соціальними науками, починаючи з другої половини ХХ століття» [7, р. 248].

Естрадна музика поступово відходить від усталених канонів масової культури та звертається до більш складних форм, зокрема джазу – як джерела музичної виразності, свободи, інтелектуальної глибини та емоційної багатогранності. Саме джаз – із його імпровізаційною природою, гнучкою гармонією, ритмічною варіативністю – стає фундаментом формування нової естрадної естетики, яка поєднує доступність із витонченістю, простір із щільністю, традицію із новацією.

Крім того, стилі та жанри, які були створені протягом останніх років, швидко перетворилися на незліченну кількість інших піджанрів, унеможливаючи класифікацію кожного з них. Численні комбінації, суміші та злиття різних музичних елементів додають цим новим піджанрам ще більшої невизначеності [6]. У таких умовах особливої актуальності набуває аналіз сучасних джазових тенденцій у контексті популярної музики, коли межі між академічним, джазовим, електронним і поп-звучанням дедалі більше розмиваються. Зростання популярності нео-соулу, лоу-фай джазу, імпровізаційного вокалу в мейнстрімі, а також активна присутність джазових патернів у творчості артистів нової хвилі, потребують ґрунтового музикознавчого осмислення.

Отже, вивчення сучасного джазу як основи нової естрадної естетики є не лише актуальним, а й необхідним кроком до розуміння трансформацій музичної мови, сприйняття та функціонування музики у глобалізованому культурному середовищі, зокрема в нашій країні.

Аналіз досліджень і публікацій. Зарубіжні дослідники Р. О'Мілі, Б. Хейз, Ф. Дж. Гріффіна у праці «Розмова на околиці міста: нові джазові дослідження» [11] об'єднують колекцію «інтелектуальних імпровізацій» провідних учених щодо джазу. Ці оригінальні есе розглядають діяльність музикантів, кінематографістів, художників і поетів, пропонують нові погляди на історіографію джазу та підкреслюють політичні ставки в

викладі історії музики та оцінці її культурного значення у Сполучених Штатах і в усьому світі [11].

У дослідженні Р. Азвана-Афіка «Жанр нью-джазу: визначення його характеристик. Кейс-стаді: день джаги-джазіста та тіні *The Kilimanjaro Darkjazz Ensemble*» [6] аналізується становлення і розвиток піджанру нью-джазу як унікального музичного явища на стику джазу та електронної музики. Автор досліджує його естетичні та стилістичні особливості. Методологічну основу праці становить якісний аналіз літературних джерел, інтерв'ю з фахівцями у сфері музики та розгорнута транскрипційна аналітика двох композицій жанру. Особливу увагу приділено творчості «*The Kilimanjaro Darkjazz Ensemble*» як прикладу нью-джазової практики [6].

В українській науці джазу присвячено низку дисертаційних мистецтвознавчих досліджень.

Наприклад, робота В. Романко «Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації» [3] присвячена вивченню джазу як складової української музичної культури. Основні напрями дослідження: аналіз впливу джазу на формування культурного середовища України, зокрема його роль у розвитку естрадної музики та популярної культури; дослідження джазових елементів у творчості українських композиторів, таких як М. Скорик, Ж. Колодуб, В. Зубицький, О. Козаренко та І. Тараненко. Автор детально розглядає використання джазових засобів виразності в їхніх творах, підкреслюючи, що наявність джазових елементів не завжди робить твір джазовим за суттю. Окрема увага приділяється імпровізаційній природі джазу, вивченню специфіки джазової стилістики в контексті української музичної традиції [3].

О. Супрун у роботі «Мистецтво джазу як форма взаємодії музичних культур» [4] досліджує джаз як унікальне мистецьке явище, яке виникло на стику різних музичних традицій і продовжує розвиватися через постійну взаємодію культур [4].

У статті В. Годлевського «Фольклорно-джазові наративи трансформаційно-інтерпретаційної авторської концепції В. Годлевського у композиції «Інтродукція і Токата» [1] автор окреслює мету дослідження як конкретизацію фольклорно-джазових наративів у контексті трансформаційно-інтерпретаційної авторської концепції композиції «Інтродукція і Токата». Крім того, запропоновано алгоритм інтеграції новітніх

художніх засобів при поєднанні елементів фольклору та джазу, що розглядається як перспективна тенденція розвитку сучасного музичного мистецтва [1].

У публікації І. Цебрій та Є. Дудника «Образ джазу в українській естрадній музиці та естетичне значення в ній субкультур» [5] висвітлюється образ джазу в українській естрадній музиці, окреслюються основні субкультурні впливи – африканські, ірландсько-європейські традиції, український фольклор. Розглянуто характерні риси джазових композицій: симетричну структуру, змінний склад фраз (голос–інструмент), комбінації тембрової акустoeлектроніки та злиття з рок-музикою. Особливу увагу приділено творчості Л. Гольдштейна й І. Журомського, які переосмислювали фольклорні джерела в джазовому контексті. Відзначено вплив блюзу як основи стилістичного формування джазу й рок-музики, з акцентом на його соціальну тематику, мелодику та гармонію [5].

Я. Лензійон у статті «Джазове мистецтво і сучасна українська музична культура» [2] розглядає джаз як вагомий чинник формування нової естрадної естетики, зокрема в українському культурному просторі. Проаналізовано основні етапи становлення джазового мистецтва у світі, окреслено шляхи розвитку джазової традиції в Україні, а також досліджено особливості синтезу джазових елементів із сучасною поп-музикою. Окрема увага приділена ню-джазу як одному з провідних напрямів, що активно трансформує естрадне звучання у ХХІ столітті [2].

Мета статті - виявлення ролі сучасного джазу як провідного чинника у формуванні нової естрадної естетики, яка відображає зміну художніх орієнтирів, стилістичних пріоритетів та засобів музичної виразності в актуальних формах естрадного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. У ХХІ столітті саме естрада стала демонстраційним майданчиком міжжанрового синтезу. Одним із найяскравіших феноменів сучасної естради є нео-джаз. Нині він вийшов за межі клубної сцени і дедалі активніше формує нову естетику поп-музики, саундтреків, рекламного саунду й навіть TikTok-трендів.

Сучасний джаз – це не просто оновлення джазу, а стильовий фреймворк, який поєднує: гармонічну складність (розширені акорди, модальна імпровізація); ритмічну свободу (поліритмія, нестандартні метричні структури); елементи інших жанрів, серед

яких: хіп-хоп, соул, R&B, електроніка. Це «...модерна, сучасна та новітня музична материка, що постійно потребує розвитку та видозміни у призмі імпровізованого контенту сьогодення та транскрипції в майбутній культурно-мистецький простір» [1, с. 238].

У центрі такого джазу – відкритість, кроскультурність, музикальність як акт діалогу, варіативність звучання, структурна невизначеність та експериментальний характер [6].

До яскравих представників сучасного джазу можна віднести виконавців, у творчості яких присутні певні особливості: Jacob Collier – багатогарний вокальний структури, складні аранжування, мікротональність; Hiatus Kaiyote – поєднання джазової свободи з нео-соулом і прогресивним R&B; Tom Misch – гітарно-фанковий підхід, який тяжіє до джазу та лоу-фай естетики; Snarky Puppy – інструментальний колектив, який модернізує джаз-ф'южн у естрадному форматі; Esperanza Spalding – поєднання джазу, академічної музики і поп-мелодики.

Нео-джазові тенденції поступово проникають і на українську естраду. Так, Джамала поєднує джазовий вокал із етнічними й поп-елементами, DaKooka, KOLA, А. Пивоваров використовують нестандартну ритміку та джазоподібні мелодії, Mol'far, Alexey Gorshkov та інші представники київської та львівської джаз-сцени активно експериментують із формами естради.

До популярних джазових патернів у сучасній естраді можна віднести такі особливості: гармонію – використання 9-, 11-, 13-акордів, часті модуляції та інтервалові зміщення; ритм – свінг, нечітка метричність, свідоме «запізнення» у вокальних лініях, поєднання живих ритм-секцій з електронними бітиками; мелодика – складна фразация, вокальна імпровізація, джазові фрази в куплетній формі.

Недарма «найбільший вплив на формування стилю джазової та рок-музики мав блюз. Завдяки своїй соціальній тематиці, виразним методам гри, характеристикам музичної форми (відповідальний склад змінних фраз у структурі: голос-інструмент), мелодії та гармонії...» [5].

Сучасний джаз суттєво вплинув на поп-естетику в таких аспектах: розмиття меж жанрів – пісні звучать і як джаз, і як R&B, але потрапляють у поп-чарти; зміна ролі вокалу – виконавець не просто виконує мелодію, а виступає імпровізатором; саундова естетика – м'який, іноді лоу-фай звук; концертна етика:

нео-джазові артисти повертають імпровізацію на сцену в естрадному контексті, що у результаті трансформує всю концертну естетику.

Основними концертними майданчиками для нео-джазу стали YouTube, Tiny Desk Concerts, COLORS Show. TikTok дивує неочікуваною популярністю фрагментів із джазовою ритмікою та скетом. Онлайн-спільноти створюють умови для нових форматів кооперації – джем у Zoom, «відкриті проекти» на SoundCloud.

Найбільш популярним різновидом сучасного джазу є ню-джаз (джазтроніка, Urban Jazz, Electronic Jazz, Future Jazz, Nu jazz). Це стиль, який трансформувалася класичні джазові патерни в умовах цифрової епохи, яка надала виконавцям «новий набір інструментів для формування звуку, щоб реконтекстуалізувати джаз у нервовому ХХІ столітті» [9].

Ню-джаз – це стиль електроніки, який демонструє імпровізацію та гармонічні концепції, типові для джазу. Він також відомий під назвами електро-джаз, електронний лаунж, джаз-хаус та ін. [8].

Такий синтез музики і технологій – не дивний. В епоху інформаційних технологій ми щодня бомбардуємося новими образами та звуками, джаз лише відображає це. Адже мистецтво не розвивається у вакуумі, а джаз завжди пристосовувався до технологічних, культурних і соціальних сил і формувався ними. Тим більше, що технології вже давно на службі у імпровізатора [9].

Ню-джаз не боїться експериментів, меж і міксів. В ньому застосовується електронна імпровізація – лайв-лупінг, семпли, ефекти, маніпуляції зі звуком у реальному часі, а також гібридна, коли наприклад, барабанщик «в живу» грає разом із діджеєм або ноутбуком.

Ню-джаз виник із комбінованих впливів гри на кіранській трубі Дж. Гассела та ритмів «четвертого світу», м'якого тону та використання атмосфери М. Девіса у «In a Silent Way», із перетину джазу та електроніки на початку 90-х років ХХ ст., зокрема тріп-хопу, дабу та повільного темпу. Серед ранніх виконавців ню-джазу Н.-П. Мольвер і Б. Весселтофт. Згодом у звучанні Nu Jazz з'явилися інші впливи [11].

Дослідники вважають, що піджанр є поєднанням джазу з елементами переважно танцювальних стилів, зокрема електроніки. Походить він із Сполучених Штатів, популяризується в основному в європейських країнах, таких як Норвегія та Нідерланди [6].

Великий вплив на Nu Jazz мав дзвінкий ембієнтний гітарний звук пост-року, але зараз це майже зникло. Проявилася пишна оркестровка вишуканого легкого прослуховування та екзотичного аранжування. Популярним є використання повторюваних мінімалістичних фраз, що походить не лише від композиторів-мінімалістів, а й від довгої історії європейського арт-року [10].

Деякі дослідники розрізняють сучасний джаз і ню-джаз: хоча між ню-джазом і сучасним джазом існують музичні відмінності, з точки зору поп-культури, більш очевидною різницею між ними є самосвідома «хіпстерська» позиція ню-джазу порівняно з більш емоційно серйозним підходом Contemporary Jazz [10].

Nu Jazz зараз широко поширився по всьому світу. При цьому концепція Nu Jazz можуть сильно відрізнятися від виконавця до артиста, що дає справжнє визначення щодо його форми та структури, специфічної джазової гармонії та теорії, а точні інструменти для цього піджанру ще належить визначити [6].

Отже, джазове мистецтво «пройшло великий шлях динамічного зростання, поступово змінюючи значення від розважальної музики до більш професійного виду мистецтва» [2]. Сучасний джаз – це не просто оновлений джаз, це – філософія відкритості, інтелектуальної гри зі звуком і жанрами. Він поступово змінює саму логіку естрадного звучання: слухач ХХІ століття не боїться складності, він її шукає. Естрада, натхненна джазом, стає майданчиком для мислення через музику.

Висновки. У ХХІ столітті джаз трансформувалася з елітарного жанру у відкритий стильовий простір, що активно взаємодіє з поп-музикою, електронікою, хіп-хопом, R&B та фольклором. Саме на естраді він набув нового дихання: сучасний джаз став лабораторією для експериментів зі звуком, ритмом і формою. Особливу роль у цьому процесі відіграє нео-джаз – міжжанрове явище, що поєднує складність джазової гармонії з актуальними ритмами й естетикою цифрової епохи.

Ню-джаз, як один із провідних різновидів сучасного джазу, репрезентує філософію відкритості, імпровізаційності та звукового пошуку. Він демонструє, як джазові принципи можуть бути втілені в електронному контексті, трансформуючи класичні патерни у новітній музичний досвід. Саме завдяки ню-джазу джазове мислення проникає в масову культуру

– від TikTok до фестивальних сцен, від клубних виступів до телевізійних шоу.

На естраді нео-джазові риси поступово стають маркерами нової музичної якості. Інтерпретація джазу відкриває потенціал для створення унікального звучання, в якому перехрестя культур стає не просто трендом, а художнім методом. Застосування джазових технік (як-то: складна гармонія, свінгова ритміка, вокальна імпровізація) стає ознакою високої музичної майстерності та естетичної зрілості сучасного артиста. Отже, сучасний джаз у його нео- та ню-форматах не тільки відображає культурні процеси доби, а й сам є інструментом їх формування. Він перетворює естраду на простір для діалогу, де музика – це вже не фон, а мова смислів, експериментів і нових ідентичностей.

Перспективи подальших досліджень проєктуються у площину вивчення інтеграції джазових елементів у сучасну поп-естраду, наприклад, як джазові прийоми (гармонія, фразування, синкопа) проявляються у масових естрадних форматах.

Література

1. Годлевський В. О. Фольклорно-джазові наративи трансформаційно-інтерпретаційної авторської концепції Володимира Годлевського у композиції «Інтродукція і Токата». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 231–238.
2. Лензійон Я. Джазове мистецтво і сучасна українська музична культура. *Молодь і ринок*. 2017. № 3 (146). С. 177–181.
3. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2001. 32 с.
4. Супрун О. В. Мистецтво джазу як форма взаємодії музичних культур : дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2011. 195 с.
5. Цебрій І., Дудник Є. Образ джазу в українській естрадній музиці та естетичне значення в ній субкультур. *Філософські обрії*. 2024. № 48. С. 70–80.
6. Azlan R., Azwan-Afiq R. The genre of nu jazz: defining its characteristics case study: day by jaga jazzist, and shadows by the kilimanjaro darkjazz ensemble / Raja Azwan-Afiq Raja Azlan. *Degree thesis*, Universiti Teknologi MARA, 2010. 210 p.
7. Gavran I., Stoian, S., Rohozha, M., Vilchynska, I., & Pletsan, K. Visual practices of human creation in postmodern culture. *Herança*. 2023. № 6(2). P. 245–254.
8. MasterClass. Music Guide: 4 Characteristics of Nu Jazz Music. URL: <https://www.masterclass.com/articles/nu-jazz-music-guide>

articles/nu-jazz-music-guide (дата звернення: 28.03.2025).

9. Nicholson S. Jazztronica: A Brief History of the Future of Jazz. URL: <https://jazztimes.com/features/profiles/jazztronica-a-brief-history-of-the-future-of-jazz/> (дата звернення: 18.04.2025).

10. Nu Jazz. URL: <https://www.jazzmusicarchives.com/subgenre/nu-jazz> (дата звернення: 15.04.2025).

11. O'Meally R., Hayes E. B., Griffin F. J., Uptown conversation: the new jazz studies. New York : Columbia University Press Collection, 2004. 460 p.

References

1. Hodlevskyi, V. O. (2024). Folklore-Jazz Narratives of the Transformational-Interpretative Author's Concept of Volodymyr Hodlevskyi in the Composition 'Introduction and Toccata'. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 231–238 [in Ukrainian].
2. Lenzion, Y. (2017). Jazz Art and Modern Ukrainian Musical Culture. *Youth and Market*, 3 (146), 177–181 [in Ukrainian].
3. Romanko, V. I. (2001). Jazz in the Musical Culture of Ukraine: Socio-Cultural and Musicological Interpretation. *Author's Abstract*. Kyiv [in Ukrainian].
4. Suprun, O. V. (2011) The Art of Jazz as a Form of Interaction of Musical Cultures. *Candidate of Sciences' Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Tsebrii, I., & Dudnyk, E. (2024). The Image of Jazz in Ukrainian Pop Music and the Aesthetic Significance of Subcultures in It. *Philosophical Horizons*, 48, 70–80 [in Ukrainian].
6. Azwan-Afiq, R. (2010). The Genre of Nu Jazz: Defining its Characteristics Case Study: Day by Jaga Jazzist, and Shadows by the Kilimanjaro Darkjazz Ensemble. *Degree thesis*. Universiti Teknologi MARA [in English].
7. Gavran, I., Stoian, S., Rohozha, M., Vilchynska, I., & Pletsan, K. (2023). Visual Practices of Human Creation in Postmodern Culture. *Herança*, 6(2), 245–254 [in English].
8. MasterClass. (n.d.). Music Guide: 4 Characteristics of Nu Jazz Music. URL: <https://www.masterclass.com/articles/nu-jazz-music-guide> [in English].
9. Nicholson, S. (n.d.). Jazztronica: A Brief History of the Future of Jazz. Retrieved from <https://jazztimes.com/features/profiles/jazztronica-a-brief-history-of-the-future-of-jazz/> [in English].
10. Nu Jazz. (n.d.). Retrieved from <https://www.jazzmusicarchives.com/subgenre/nu-jazz> [in English].
11. O'Meally, R., Hayes, E. B., & Griffin, F. J. (2004). Uptown Conversation: The New Jazz Studies. New York [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.05.2025
Отримано після доопрацювання 05.06.2025
Прийнято до друку 12.06.2025

УДК 781.3:786:78.071.2

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339054

Цитування:

Сидорук С. А. Вокаліз як синтез вокального, інструментального і композиторського мистецтв. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 491–495.

Сидорук Степан Анатолійович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0002-5424-234X>
dmz2124.ssydorchuk@dakkkim.edu.ua

Sydoruk S. (2025). Vocalise as a Synthesis of Vocal, Instrumental, and Composition Arts. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 491–495 [in Ukrainian].

ВОКАЛІЗ ЯК СИНТЕЗ ВОКАЛЬНОГО, ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО І КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВ

Мета статті – дослідити особливості вокалізу як синтезу мистецтв – вокального, інструментального, композиторського. **Методологія дослідження** ґрунтується на синтезі підходів, інтегрованих із музикології, культурології та історії мистецтв. Основні методи, які застосовувалися у дослідженні (аналізу, синтезу, бібліографічний, узагальнення тощо) дали змогу визначити особливості вокалізу як жанру вокального мистецтва. **Наукова новизна** полягає у представленні жанру вокалізу на перетині вокальної інтерпретації, інструментальної точності та свободи композиторської творчості. **Висновки.** Вокаліз як жанр безсловесного вокального музикування постає в сучасному мистецтві як багатогранне явище, що об'єднує педагогічний, виконавський та композиторський вектори. Функціональна поліфонічність, а також спроможність акумулювати інструментальне мислення та вокальну природу людського голосу дають змогу розглядати вокаліз як синтетичну форму музичного висловлення, що виходить за межі традиційного вокального жанру. Важливість вокалізу як жанру зумовлена тим, що в ньому реалізуються закономірності міжвидової взаємодії вокального й інструментального мислення. З одного боку, вокаліз репрезентує голос як інструмент із гнучким діапазоном виразових засобів, а з іншого – вимагає від виконавця інструментальної логіки фразування, структурної чіткості та тонкої стилістичної інтуїції. Отже, вокаліз у сучасній виконавській і композиторській практиці постає не лише як форма вокального тренінгу чи жанрова мініатюра, а як самодостатній музичний простір, у якому відбувається діалог між вокальною емоційністю та інструментальною точністю. У цьому контексті вокаліз варто розглядати як засіб формування художньої інтенції співака та поле для інтерпретаційної свободи, в межах якої реалізуються новітні тенденції академічного співу, зокрема в межах української вокальної школи.

Ключові слова: вокаліз, вокалізація, жанр, вокальне мистецтво, інструментальне мистецтво, композиторська творчість.

Sydoruk Stepan, Postgraduate student of the National Academy of Managers of Culture and Arts

Vocalise as a Synthesis of Vocal, Instrumental, and Composition Arts

The purpose of the article is to investigate the features of vocalise as a synthesis of arts – vocal, instrumental, compositional. **The research methodology** is based on the synthesis of approaches integrated from musicology, cultural studies and art history. The main methods used in the study (analysis, synthesis, bibliographic, generalisation) made it possible to determine the features of vocalise as a genre of vocal art. **The scientific novelty** lies in the presentation of the genre of vocalise at the intersection of vocal interpretation, instrumental accuracy, and freedom of compositional creativity. **Conclusions.** Vocalise as a genre of wordless vocal music-making appears in contemporary art as a multifaceted phenomenon that combines pedagogical, performing, and compositional vectors. Functional polyphony, as well as the ability to accumulate instrumental thinking and the vocal nature of the human voice, make it possible to consider vocalisation as a synthetic form of musical expression that goes beyond the traditional vocal genre. The importance of vocalisation as a genre is due to the fact that it implements the laws of interspecific interaction of vocal and instrumental thinking. On the one hand, vocalisation represents the voice as an instrument with a flexible range of expressive means, and on the other hand, it requires the performer to have instrumental logic of phrasing, structural clarity, and subtle stylistic intuition. Thus, vocalisation in modern performing and composing practice appears not only as a form of vocal training or a genre miniature, but as a self-sufficient musical space in which a dialogue takes place between vocal emotionality and instrumental accuracy. In this context, vocalisation should be considered as a means of forming the singer's artistic intention and a field for interpretative freedom, within which the latest trends in academic singing are realised, in particular within the Ukrainian vocal school.

Keywords: vocalisation, genre, vocal art, instrumental art, composer's creativity.

Актуальність теми дослідження. Жанр вокалізу – це унікальне явище, яке об'єднує елементи вокального, інструментально-виконавського та композиторського мистецтв. У широкому значенні вокаліз є формою музичного висловлення, яка поєднує елементи інструментального й вокального мислення.

Традиційно вокаліз розуміється у двох аспектах: 1) як вокальний твір, тобто самостійний концертний жанр; 2) як вправа, яка виконується без слів на один або кілька голосних звуків, здебільшого з метою розвитку техніки співу.

В умовах активного розвитку академічного співу, а також пошуку нових форм звукового вираження вокаліз набуває особливої художньої цінності – як засіб суто музичної комунікації: поза словом, але не поза змістом. «...актуалізується принцип вокалізації, що полягає у переосмисленні інструментальних творів шляхом їх вокального виконання, яке наявне в сучасній музичній культурі» [5].

Актуальність дослідження вокалізу зумовлена необхідністю ґрунтовного осмислення його місця і ролі в українському мистецтві, зокрема у зв'язку з формуванням національної школи вокальної інтерпретації. Адже сучасне українське музичне мистецтво ґрунтується на поєднанні традиційних і новітніх художніх практик.

Також, враховуючи зростання інтересу до вокального репертуару, оновлення педагогічних програм і появу сучасних зразків вокалізу, дослідження цього феномена сприяє не лише його теоретичному осмисленню, а й практичному збагаченню репертуару та інтерпретаційних стратегій виконавців, зокрема українських.

Аналіз досліджень і публікацій. Попри наявність в українській науці окремих аналітичних праць, вокаліз досі залишається малодослідженим як жанр, який формує специфічну сферу виконавських завдань і композиторських рішень, зокрема в українській музичній традиції. У цьому контексті можна відмітити дисертацію «Вокаліз в українській музиці: традиції та жанровостилістичні новації» [4] Я. Каушняка, яка пропонує дефініцію поняття «вокаліз» та на основі дослідження його витоків і жанрово-стилістичної еволюції аналізує особливості в українському вокальному мистецтві другої половини ХХ ст. Також авторкою розглянуто «інструктивні вокалізи, а також споріднені їм вокально-інтонаційні вправи в практиці світової та української вокальних шкіл, а також проаналізовані зразки художніх

вокалізів в українській музиці згідно із запропонованою класифікацією» [4].

У статті «Вокаліз та його значення для розвитку вокальної майстерності» [5] А. Попова, Є. Коваленко та О. Войченко досліджують особливості вокалізу в професійній діяльності вокалістів. Дослідники виокремлюють типи вокалізу «за функціональним призначенням, місцем виконання та естетико-виразними особливостями: вокаліз як вокальна вправа та вокаліз як твір для голосу без слів» [5].

Ян Цзян у публікації «Психологічні аспекти виконання вокалізів другої половини ХХ ст.» [6] розглядає психологічні та стилістичні аспекти виконання вокалізів як жанру західноєвропейської музики, який має як дидактичну, так і художню природу. Автором звертається увага на важливість розуміння музичного стилю, який функціонує як багаторівнева ієрархічна система, в якій поєднуються історичні, національні, жанрові та індивідуальні складові. Також наголошено на ролі національних вокальних шкіл (італійської, французької, німецької, чеської, української) у формуванні стилістичних варіацій вокалізу. Акцентується складність інтерпретації вокалізів через необхідність поєднання інтернаціональної техніки з національним колоритом та відтворенням історичних стилів, що ставить перед виконавцем психологічні та творчі складні завдання [6].

Утім, як інструмент підготовки вокалістів вокаліз також недостатньо досліджений.

А. Зарицький та А. Зарицька у публікації «Значення вокалізів у фаховій підготовці співака» [3] вивчають роль вокалізу у вокальній підготовці майбутнього фахівця у сфері сольного співу. Автори акцентують увагу на важливості поєднання технічної підготовки з художньо-образною складовою виконавства. Вокалізи аналізуються як навчальний матеріал, який забезпечує перехід від технічних вправ до повноцінної інтерпретації вокального твору. Дослідниками виокремлено два основні типи вокалізів – інструктивні та концертно-мистецькі, з деталізацією їх функціонального призначення, жанрових ознак і методичної значущості. Наголошується на необхідності розвитку не лише технічних, а й слухових, інтонаційних і художньо-виразових навичок. Акцентується на значенні вокалізу як засобу формування професійного мислення співака та творчого перевертлення виконавця в художника-інтерпретатора [3].

Вокалізу як засіб розвитку вокальної техніки студентів присвячені методичні рекомендації Л. Бірюкової та О. Юрко [2]. В них подано основні напрями вокального виховання студентів спеціальності 025 Музичне мистецтво. «надано методичні рекомендації з формування та розвитку вокально-виконавських навичок, стимулювання творчого потенціалу студентів в ракурсі знаходження особистих рішень втілення авторського задуму вокалізів, упорядковано ілюстративний матеріал вокалізів різних композиторів у відповідності до жанрово-стильових ознак» [2].

Мета статті – дослідити особливості вокалізу як синтезу мистецтв – вокального, інструментального, композиторського.

Виклад основного матеріалу. Вокаліз – це жанр вокальної музики без тексту, в якому голос функціонує як самостійний музичний інструмент; синтез, який поєднує голосову природу з інструментальним мисленням. Він використовується як у педагогічній практиці, так і в професійному репертуарі академічного співу.

«Вокаліз (від фр. *vocalise* від лат. *vocalis* – звучний, голосний – від *vox* – голос) – вокальна мініатюра для голосу. Вокаліз – це спів, у якому не використовуються слова; це безсловесний майже завжди мінорний музичний твір або частина твору (пісні, романсу, арії, в якій співають голосні звуки, склади або сольфеджіо» [2], – зазначають українські автори Л. Бірюкова та О. Юрко.

У професійній підготовці співаків вокалізація розуміється як вправа, яка передбачає відтворення арпеджіо або гам з використанням голосної (зазвичай А або Е) без зміни тембру. Тобто у професійному і освітньому контексті можна сказати, що вокалізація – це підготовка.

Перед тим, як вийти на сцену, співаки практикують вокалізацію, щоб підготувати свої голоси до концерту. Ідея полягає в тому, що після вокалізації артист видає звуки чітко, плавно і з відповідною тональністю.

Такий прийом застосовують і у навчанні вокалістів. По-перше, це чудовий спосіб представити нові техніки під час навчання. По-друге, вправи дають змогу усвідомити тілесні інструменти, пробуджуючи почуття [9], адже тіло людини – це знаковий пристрій, сукупність фізіологічних, біологічних та інших процесів, які відбуваються на різних рівнях [8, р. 249].

Практика вокалізації, відома серед єгиптян і євреїв, згодом перейшла в християнську літургію (алілуя, кірія, антифон),

а далі з XII століття у монодичні та поліфонічні світські мелодії [10, р.1036].

Найбільш відомим вокаліз став у епоху бароко, коли вправи для голосу створювались у формі мелізматичних пасажів без тексту. Вокалізовані уривки становили важливий елемент композиції, як безтекстові мелізми простої пісні – перш ніж розвинулися у мелодрамах, операх і кантатах [7, р. 925].

Вокаліз допомагає розрізняти категорії опери, оскільки його багато в оперних виставах, але спочатку його не було в опері-буф та комічній опері, наприклад. Вокаліз дає змогу виділити слово, виразити емоційний стан, такий як радість (наприклад, ювілей алілуя) або божевілля (наприклад, в арії зі сцени божевілля в «Люції ді Ламмермур» Доніцетті), або охарактеризувати персонажів [11, р. 833].

Наприкінці XIX – на початку XX ст. вокаліз набуває самостійного значення. Як приклад можна згадати вокаліз французького композитора Ш.-К. Сен-Санса «*Vocalise-étude en forme de valse* (Етюд у формі вальсу) Op. 128, створений у 1907 р. для сопрано або мецо-сопрано під фортепіано. Це яскравий приклад синтезу педагогічного завдання із вишуканою концертною мініатюрою, в якій голос розглядається як витончений інструмент, здатний передати рух, настрій і форму без жодного слова.

Згодом вокалізи можна зустріти у творчості інших європейських композиторів: М. Равеля, Ф. Пуленка, К. Шимановського, Г. Форе, О. Мессіана та ін. [2].

У XX столітті вокаліз остаточно перетворюється на поле експериментів (твори Л. Беріо, К. Пендерецького, Г. Канчелі). Разом із навчальним спрямуванням закріплюється тенденція до написання вокалізів як самостійних художніх творів для сценічного виконання професійними співаками. Як наголошують українські дослідники, «становлення концертного вокалізу є результатом еволюції вокалізу як комплексу вправ» [5]. При цьому походження вокалізу як жанру зберігається: «це спів без слів, який є відображенням музичної сутності голосового апарату людини (голос як інструмент інтонування, музикування)» [1, с. 80]. «Першорядне значення для визначення його стилістики має італійська система, яка визначила вихідну національну стилістику вокалізу. Подальший розвиток вокалізу за національно стилістичною ознакою був пов'язаний із найбільшими національними школами, до яких відносяться французька, німецька, чеська, українська та ін. [6, с. 143].

Відтак вокаліз у сучасній музичній культурі постає як поліфункціональний жанр, що виконує як навчальні, так і художні завдання, а водночас є полем для творчих експериментів та інновацій.

Вокалізом насамперед зацікавилися композитори, адже як концертний жанр він відкрив нові можливості для втілення їхніх сміливих творчих задумів.

Цікаво, що композитори часто наслідують вокальну логіку навіть у суто інструментальних творах: мелодія «дихає», має фрази, подібні до людської мови. «Жанр вокалізу як синтез вокального та інструментального голосів приваблює сучасних композиторів можливістю розкрити чарівну неповторність і досконалість співацького голосу, розширити межі вокально-виконавської майстерності» [2]. Це підкреслює взаємовплив вокального й інструментального світів. У цьому контексті вокаліз – це міст між музикою і голосом.

Для співаків вокаліз став штрихом осучаснення виконавства, адже як концертний твір він «передбачає самостійність мислення, вміння розглядати твір у новому ракурсі» [2].

Вокаліз є проявом універсальної мови музики, яка не потребує слів для передачі сенсу. Як формі вокального музикування у вокалізі основний акцент робиться не на словесному змісті, а на виразності звуку, кантилені, тембрі та інтонації. Тобто основна особливість вокалізу – відсутність тексту, що, з одного боку, надає виконавцю більшу свободу інтерпретації, а з іншого – вимагає високої майстерності й глибокого художнього розуміння. Він є викликом для співака, адже вимагає технічної майстерності та емоційної глибини водночас.

Фактично вокаліз – це пісня без слів, коли голос говорить мовою почуттів; це музика, яка не потребує перекладу, адже звучить безпосередньо з душі виконавця, у вокальній техніці якого домінує інструментальне мислення, а голос виконує функцію «інструмента людської душі».

На особливості вокалізу як інструмента прояву душі вказують такі його особливості: відтворення чітких мелодичних ліній із досконалою інтонаційною точністю; застосування віртуозних технік (глісандо, тремоло, флажолети); ритмічна свобода, характерна для інструментальних каденцій.

Виконавець має володіти не лише диханням і кантиленою, а й мислити фразами як скрипаль чи піаніст – із логікою побудови звукового простору, в якому кожна нота мов штрих пензля на полотні. «Вокалізація без слів

ставить перед співаком ряд завдань, спрямованих на створення відповідної інтерпретації твору та акцентуванні значення тембрального забарвлення, яке має уподібнюватись інструментам» [5], – наголошують українські вчені.

Тому для інтерпретації вокалізу необхідна подвійна компетенція: володіння вокальною технікою (дихання, артикуляція, резонанс); розуміння інструментального мислення (структура, ритмічна точність, логіка тембрових змін). Саме так цей феномен постає в унікальній позиції між вокальним і інструментальним світом, поєднує в собі вокальну природу людського голосу з технікою і структурою, притаманною інструментальній музиці.

Так феномен вокалізу як жанру, що перебуває на перетині вокального, інструментального та композиторського мистецтв, засвідчує унікальність цього явища в академічному музичному просторі. Вокаліз є не лише засобом удосконалення техніки співу, а й повноцінною художньою формою, яка вимагає від виконавця високого рівня інтерпретаційної майстерності, чуття стилю й глибини емоційного вираження.

Його здатність передавати музичний зміст поза вербальним компонентом відкриває широкі можливості як для виконавців, так і для композиторів. Синтез вокального і інструментального мислення у вокалізі підкреслює універсальність людського голосу як музичного інструмента, що здатен відтворити інтонаційні, динамічні та фактурні особливості інструментального звучання.

Отже, важливість вокалізу як жанру зумовлена тим, що в ньому реалізуються закономірності міжвидової взаємодії вокального й інструментального мислення. З одного боку, вокаліз репрезентує голос як інструмент із гнучким діапазоном виразових засобів, а з іншого – вимагає від виконавця інструментальної логіки фразування, структурної чіткості та тонкої стилістичної інтуїції. Тому вокаліз виступає не лише як засіб технічного вдосконалення, а як форма глибокого музичного висловлення. Це явище, яке інтегрує техніку й емоцію, структуру й інтуїцію, професіоналізм і художнє натхнення, займає особливе місце у вокальній культурі XX–XXI століть.

Висновки. Отже, вокаліз як жанр безсловесного вокального музикування постає в сучасному мистецтві як багатогранне явище, що об'єднує педагогічний, виконавський та композиторський вектори. Функціональна поліфонічність, а також спроможність

акумулювати інструментальне мислення та вокальну природу людського голосу дають змогу розглядати вокаліз як синтетичну форму музичного висловлення, що виходить за межі традиційного вокального жанру.

Вокаліз виконує подвійну роль у сучасній музичній практиці: як методичний інструмент формування технічної та інтонаційної майстерності вокаліста і як повноцінний концертний твір, орієнтований на високий рівень художнього втілення. Зазначена особливість засвідчує перетворення вокалізу на художній текст без слів, але зі змістом, що передається засобами тембру, кантিলени, фразування та динаміки.

Загалом вокаліз у сучасній виконавській і композиторській практиці постає не лише як форма вокального тренінгу чи жанрова мініатюра, а як самодостатній музичний простір, у якому відбувається діалог між вокальною емоційністю та інструментальною точністю. У цьому контексті вокаліз варто розглядати як засіб формування художньої інтенції співака та поле для інтерпретаційної свободи, в межах якої реалізуються новітні тенденції академічного співу, зокрема в межах української вокальної школи.

В українській музичній традиції жанр вокалізу має особливе значення, проте його специфіка ще недостатньо осмислена у музикознавчому контексті. Українська школа вокалізу поєднує емоційність національного стилю із технічною віртуозністю, що відкриває широкі перспективи для подальших досліджень.

Література

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів). Київ: LAT & K. 2012. 192 с.
2. Бірюкова Л.А., Юрко О.О. Вокаліз як засіб розвитку вокальної техніки студентів: методичні рекомендації. Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. 100 с.
3. Зарицький А., Зарицька А. Значення вокалізів у фаховій підготовці співака. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали VII міжнародної науково-практичної конференції (м. Луцьк, 17–19 червня 2022 р.). Луцьк : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 11–14.
4. Каушніян Я. М. Вокаліз в українській музиці: традиції та жанровостилістичні новації. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2019. 212 с.
5. Попова А., Коваленко Є., Войченко О. Вокаліз та його значення для розвитку вокальної майстерності. *Молодий вчений*. 2018. № 3 (55). С. 40–43.
6. Ян Цзяін. Психологічні аспекти виконання вокалізів другої половини XX ст. *Spiritual-*

intellectual upbringing and teaching of youth in the 21st century. 2022. P. 888–889.

7. Denis A. Dictionnaire encyclopédique de la musique. Paris: Laffont, 1989. 2158 p.

8. Gavran I., Stoian S., Rohozha M., Vilchynska I., Pletsan K. Visual practices of human creation in postmodern culture. *Herança*. 2023. № 6(2). P. 245–254.

9. Malapert M. Les vocalises : L'outil incontournable de la pratique vocale, 2021. URL: <https://unizic.com/fr/vocalises-incontournable-pratique-vocale> (дата звернення: 07.05.2025).

10. Vignal M. Dictionnaire de la musique Paris. Larousse, 2005. 1516 p.

11. Weber E., Gut S., Jambou L. Encyclopédie de la musique. Paris: Librairie générale française, 1992. 1142.

References

1. Antoniuk, V. (2012). Vocal Pedagogy (Solo Singing). Kyiv [in Ukrainian].
2. Biriukova, L., & Yurko, O. (2023). Vocalise as a Means of Developing Students' Vocal Technique: Methodological Recommendations. Sumy [in Ukrainian].
3. Zarytskyi, A., & Zarytska, A. (2022). The Significance of Vocalise in the Professional Training of a Singer. *Current Problems of the Development of Ukrainian Art: Culturological, Art History, Pedagogical Aspects: Materials of the VII international scientific and practical conference (Lutsk, 17–19 June 2022)*. Lutsk, 11–14 [in Ukrainian].
4. Kaushnian, Y. (2019). Vocalise in Ukrainian Music: Traditions and Genre-Stylistic Innovations. *Candidate of Sciences' dissertation*. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Popova, A., Kovalenko, E., & Voichenko, O. (2018). Vocalise and its Importance for the Development of Vocal Mastery. *Young Scientist*, 3 (55), 40–43 [in Ukrainian].
6. Yang, J. (2022). Psychological Aspects of Performing Vocalises of the Second Half of the 20th Century. *Spiritual-Intellectual Upbringing and Teaching of Youth in the 21st Century*, 888–889 [in Ukrainian].
7. Denis, A. (1989). Dictionnaire encyclopédique de la musique. Paris [in French].
8. Gavran, I., Stoian, S., Rohozha, M., Vilchynska, I., & Pletsan, K. (2023). Visual Practices of Human Creation in Postmodern Culture. *Herança*, 6(2), 245–254 [in English].
9. Malapert, M. (2021). Les vocalises: L'outil incontournable de la pratique vocale. Retrieved from <https://unizic.com/fr/vocalises-incontournable-pratique-vocale> [in French].
10. Vignal, M. (2005). Dictionnaire de la musique Paris [in French].
11. Weber, E., Gut, S., & Jambou, L. (1992). Encyclopédie de la musique. Paris [in French].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 20.06.2025

УДК 792.5-053.5/.6(477-25):792.82.091.6
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339055

Цитування:

Сірік Д. Р. Роль Київського державного дитячого музичного театру у формуванні балетного репертуару для дітей та юнацтва (1980–1990-ті рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 496–501.

Сірік Даніїл Русланович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0005-8131-3416>
dan.sirik@gmail.com

Sirik D. (2025). Role of the Kyiv State Children's Musical Theatre in Shaping the Ballet Repertoire for Children and Youth (1980s–1990s). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 496–501 [in Ukrainian].

РОЛЬ КИЇВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ДИТЯЧОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ У ФОРМУВАННІ БАЛЕТНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА (1980–1990-ті рр.)

Мета статті полягає у вивченні творчої роботи оперної та балетної труп Київського державного дитячого музичного театру, з'ясуванні чинників, які вплинули на формування музичного репертуару, розрахованого на дитячу та підліткову глядацьку аудиторію. У **методології роботи** використано загальнонаукові методи дослідження. Серед них: методи системного, мистецтвознавчого, культурологічного та історичного аналізу.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній вперше досліджено початковий етап становлення творчого колективу Київського державного дитячого музичного театру, що відбувся на рубежі 1980–1990-х рр., і був пов'язаний з формуванням нового пласту музики для дітей. **Висновки.** На початковому етапі свого існування (1985–1990-ті рр.) Київський державний дитячий музичний театр вирізнявся репертуаром, що охоплював широку палітру музичних творів – від академічної спадщини до опер-балетів на музику українських і зарубіжних композиторів. Такий підхід до формування репертуару дозволяв не лише демонструвати високу професійну майстерність, художню зрілість і перспективність балетної та оперної труп, а й гідно презентувати здобутки української музично-театральної культури на міжнародному рівні. Репертуар театру відзначався жанрово-змістовою різноманітністю, охоплюючи всі вікові категорії дитячої аудиторії та молоді, водночас враховуючи вподобання дорослої публіки.

Ключові слова: Київський державний дитячий музичний театр, український балет, дитячий оперно-балетний репертуар.

Sirik Daniil, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Role of the Kyiv State Children's Musical Theatre in Shaping the Ballet Repertoire for Children and Youth (1980s–1990s)

The purpose of this article is to examine the creative work of the opera and ballet troupes of the Kyiv State Children's Musical Theatre and to identify the key factors that influenced the formation of a musical repertoire designed for children and adolescent audiences. **The research methodology** is grounded in general scientific approaches, including systematic, art historical, cultural, and historical analyses. These methods provide a comprehensive framework for exploring the artistic development and repertoire strategies of the theatre. **The scientific novelty** of this research lies in its focus on the early stage of the Kyiv State Children's Musical Theatre's creative development – an aspect studied here for the first time. This formative period, which occurred at the turn of the 1980s and 1990s, coincided with the emergence of a new layer of music specifically intended for young audiences. **Conclusions** During its initial period of activity (1985–1990s), the Kyiv State Children's Musical Theatre featured a rich and diverse repertoire of musical works, including academic heritage and opera–ballet productions based on the music of both Ukrainian and international composers. This variety successfully demonstrated the high professional level, artistic maturity, and creative vision of its opera and ballet troupes, while also contributing to the global representation of Ukrainian musical and theatrical culture. Importantly, the repertoire covered a wide genre and thematic spectrum, engaging all age groups of child and adolescent audiences, while also resonating with the diverse tastes of adult viewers.

Keywords: Kyiv State Children's Musical Theatre, Ukrainian ballet, children's opera and ballet.

Актуальність теми дослідження. Київський державний дитячий музичний театр (з 1994 р. – Київський державний театр опери та балету для дітей та юнацтва, з 2002 р. – Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва, з 2019 р. – Київський муніципальний академічний театр опери та балету, або Київська опера) був офіційно заснований рішенням Ради Міністрів УРСР в червні 1982 р. і став другим за рахунком у СРСР закладом культури для дітей (поряд з Державним музичним театром для дітей імені Н. Сац, 1965). Від моменту створення на його чолі постали відомі на той час діячі культури міста: І. Дорошенко (директор), Є. Душенко (провідний диригент), М. Кречко (головний хормейстер), В. Федотов (балетмейстер-постановник). Діяльність оперної та балетної труп мистецького осередку від 1985 р. (показу першої вистави – опери-балету «Зима і Весна» М. Лисенка) й до кінця 1990-х рр. залишається недостатньо вивченою, що у свою чергу підвищує актуальність заявленої проблематики.

Мета статті полягає у вивченні творчої роботи оперної та балетної труп Київського державного дитячого музичного театру, з'ясуванні чинників, які вплинули на формування музичного репертуару, розрахованого на дитячу та підліткову глядацьку аудиторію.

Аналіз досліджень і публікацій довів, що розглянута проблематика представлена у науковій площині вперше. Окремі факти щодо створення дитячого балетного репертуару українськими композиторами і балетмейстерами можна віднайти у монографіях Ю. Станішевського [8–11], цікаві відомості про роботу оперної та балетної труп Київського державного дитячого музичного театру зустрічаємо у статтях О. Білаш [1–2] та мистецтвознавчих публікаціях Г. Конькової [5–6], Є. Оношенко [7], І. Цебенко [13], Т. Швачко [14].

Виклад основного матеріалу. На момент організації творчого колективу Київського державного дитячого музичного театру до його складу увійшли 74 музиканти оркестру, 32 солісти-вокалісти, 32 артисти балету, 30 хористів. 1 лютого 1985 р. на сцені Оперної студії Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського (нині – Національна музична академія України ім. П. Чайковського) новостворений колектив представив свою дебютну роботу – оперу-балет «Зима і Весна» на музику М. Лисенка. Мистецтвознавець Т. Швачко писала з цього приводу: «Наче й

справді повіяло весною, коли залунала чудова, пройнята народнопісними мелодіями Лисенкова музика і розкрилася завіса. У світлих, сонячних за своєю колористичною гамою декораціях спалахнули барви й візерунки славнозвісного петриківського розпису, поетично передаючи фантастично-казковий світ природи» [14, с. 14]. Театральний колектив створив все можливе, щоб відтворити у музично-сценічній інтерпретації своєрідність і поетично-образний зміст твору М. Лисенка. Завдання було досить складним, адже вистава мала досить слабку драматичну сюжетну лінію – ту саму інтригу, яка так приваблює увагу дитячої аудиторії. Багато зусиль для підсилення лібрето доклали режисер-постановник Д. Гнатюк, головний диригент Є. Душенко, сценограф Є. Нарбут, хормейстер М. Кречко та балетмейстер В. Федотов. Постановникам цілком вдалося «створити мальовничу виставу, органічно поєднавши сольні, ансамблеві вокальні епізоди, хорові сцени і розгорнуті танцювальні номери в цікаві композиції, котрі давали можливість глядачам відчувати радість приходу весни, щедрого літа, золотой осені» [14, с. 14].

Аналізуючи тогочасні рецензії, вдалося з'ясувати, що танцювальні епізоди посідали у виставі важливе місце, проте не завжди природно поєднувалися з образним рішенням спектаклю. Критики (Т. Швачко, Ю. Станішевський) зазначали, що хореографічні картини були різко поділені на фольклорно-етнографічні сцени (В. Нероденко) та класичні дивертисменти в традиціях романтичного балету (В. Федотов). Це, у свою чергу, порушило стилістичну єдність хореографічного рішення всієї постановки, в якій, на думку Т. Швачко, «танці В. Федотова, що нагадували обриси славнозвісної фокінської¹ “Шопеніани”, часто сприймалися як штучний додаток... У такому трактуванні опери М. Лисенка... народний український танок і класична хореографічна лексика мусили сплестися в єдиний танцювальний танок. На жаль, досягти цього не вдалося» [14, с. 14].

На жаль, на початку своєї діяльності репертуарна політика театру не була цілком продуманою й до переліку творів потрапляли твори не самої кращої музичної якості. Так, на питання інтерв'юера журналу «Музика» Т. Клименка: чому включили до перших постановок «Чарівну музику» російського композитора М. Мінкова («твір далеко не кращого гатунку»), і можливо краще було б поставити «Давайте робити оперу»

британського композитора Б. Бріттена або ж замовити подібне українському авторові? Головний диригент театру Є. Дущенко відверто відповів: «Художнє керівництво ще до відкриття театру зверталося до Спілки композиторів України з відповідним проханням, але ніхто не відгукнувся» [3, с. 9].

Намагаючись створити цікавий репертуар, колектив Київського державного дитячого музичного театру докладав чимало зусиль, щоб не дублювати перелік творів Державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка, хоча деякі мистецькі перетини існували. На кінець четвертого театрального сезону трупа вже мала на афіші 14 вистав для дітей, більшість з яких складали твори українських композиторів. Адже після перших дебютних вистав критики неодноразово наголошували, що керівництву творчого осередку варто було активніше залучати українських авторів. Тим більше, що на момент відкриття театру в українській музиці вже існував чималий прошарок дитячої балетної музики (наприклад, «Лелеченя» Д. Клебанова (1937); «Іван – добрий молодець», «Надзвичайний день», «Хлопчиш-Кібальчиш» М. Сільванського (1956, 1963, 1975); «Кіт у чоботях» В. Гомоляки (1961); «Улянка» А. Коломийця (1962); «Дюймовочка» Ю. Русинова (1965); «Королівство кривих дзеркал» Ю. Рожавської (1966); «Мрія», А. Мухи (1969); «Пригоди веснянки», «Снігова королева» Ж. Колодуб (1969, 1982); «Івасик-Телесик» І. Виленський (у співавторстві з А. Мухой, 1971); «Північна казка або пригоди Нільса» та «Бембі» І. Ковача (1975, 1983) тощо. [3, с. 9].

З наступними театральними сезонами склад творчого осередку значно збільшився. До колективу долучилися: режисери – Д. Гнатюк, С. Шутько, Л. Моспан, М. Мерзлікін; диригенти – І. Палкін, А. Бойченко; хормейстер В. Логінова; художниця Л. Нагорна. Під орудою диригента І. Палкіна при театрі було створено камерний оркестр, який виступав з концертними номерами (цикли «Музика ХХ століття») у багатьох київських мистецьких осередках (Київський академічний драматичний театр імені І. Франка, Київський міський Будинок акторів, Будинок композиторів тощо).

У творчому складі театру в різний час працювали балетмейстери: В. Литвинов («Горбоконик» (1985), Р. Щедрин; «Панночка і Хуліган» (1986), Д. Шостакович.), О. Ігнат'єв («Комедіанти» (1985), музика з сюїти та фортепіанних п'єс Д. Кабалевського),

Р. Клявін («Зайка-Листоноша» (1985), І. Якушенко; «Золоторогий Олень» (1986), О. Костін), Г. Майоров («Червоні вітрила» (1986), В. Юровський), Л. Лебедев («Гидке каченя» (1986), О. Петрова, І. Цислюкевич та О. Микита), Г. Ковтун («Дюймовочка» (1988), В. Русинов; «Пригоди у Смарагдовому місті» (1988), О. Яковчук; «Весна священна» (1988), І. Стравинський; «Мауглі» (1989), О. Градський; «Ромео і Джульєтта» (1990), С. Прокоф'єв; «Спрут» (1990), І. Кальнинши), В. Гаченко («Майська ніч» (1989), Є. Станкович) та ін. До балетної трупи увійшли солісти, лауреати міжнародних конкурсів: С. Бондур, Г. Будько, О. Будько, А. Вдовиченко, А. Гайовий, А. Годулян, Є. Костильова, М. Краснова, А. Кучерук, В. Лебідь, Т. Лук'янець, О. Льовушкін, Л. Нікитенко, М. Павлова, С. Сергєєва, Л. Сафрончик, О. Сторожук, І. Трохименко, В. Хлебінскас, а також артисти – А. Бабанін, М. Гончарук, Л. Дурвицька, Н. Заболотна, Л. Клименко, Ю. Клименко, А. Костиря, І. Кулик, С. Луценко, О. Львов, Л. Мельник, О. Семенова, В. Соколов та інші виконавці [2, с. 22]. Оперна трупа також нараховувала чимало талановитої молоді: О. Барабаш, Т. Вовок, Л. Грінченко, В. Жмуденко, Г. Конарева, Н. Кравцова, В. Мельничук, С. Павленко, І. та В. Плетюхи, Л. Савченко, Є. Сафрончик, В. Стрілець, Є. Шокало, Т. Юрченко та ін.

Зауважимо, що плідній роботі театру заважали серйозні економічні проблеми, характерні для України початку 1990-х років. Зокрема, була відсутньою власна сцена, не вистачало матеріалів для оформлення вистав (ціна яких до того ж значно подорожчала); не працювала система планових централізованих постановок, театр не мав можливості придбати власні музичні інструменти, тому артисти часто виступали під фонограму. Так, Г. Конькова писала про свої враження від перегляду балету «Наслідуючи Петіпа» на музику Г. Доніцетті: «Усі виконавці блискуче виявили свій талант і здатність працювати у буфонадній манері. Чого не можна сказати про оркестр і диригента. Тому що їх просто не було – вистава, як і багато інших балетних вистав театру, йшла під фонограму... На жаль, ми втрачаємо чимало позитивних емоцій: художніх вражень саме від оркестрового звучання вистави» [5, с. 20]. Заважало роботі театру й недостатнє фінансування артистів: чимало майстрів сцени – вокалістів, артистів балету, музикантів – мали контракти із зарубіжними театрами, відчувався постійний

відтік творчого потенціалу театру. П. Чуприна, на той час інструктор відділу культури Київського міському (1988–1991 рр.) неодноразово наголошував: «Підтримка таких театрів має бути державною справою. Без музичного виховання не можна собі уявити справді культурної людини, справді культурної країни. Потреба в ньому величезна. Адже щороку ряди наших потенціальних слухачів поповнюють близько двадцяти тисяч юних громадян української столиці» [12, с. 4].

1998 р. театр отримав власне постійне приміщення (до того часу вистави відбувалися на сцені Оперної студії Київської державної консерваторії або Жовтневого палацу, тепер – Міжнародний центр культури і мистецтв Федерації профспілок України), що позитивно вплинуло на роботу всього колективу: його розташували в одній з унікальних палацових споруд у найстарішій частині міста – на Подолі. Наприкінці XIX ст. на цьому місці стояв великий двоповерховий будинок у стилі класицизм, що належав останньому київському вїту А. Кисилевському. Під час контрактних ярмарків тут розташовувалися найкращі крамниці (в тому числі й велика мануфактурна крамниця І. Шварцмана). 1919 р., на жаль, ця пам'ятка архітектури частково згоріла і до 1924 р. її розібрали на цеглу. 1930 р. на місці садиби А. Кисилевського почалося будівництво приміщення для профспілки працівників м'ясоконсервної промисловості (проект М. Шехоніна, стиль – конструктивізм). Споруду (тепер – вул. Межигірська, 2) було закінчено до 1933 р., вона мала просторі інтер'єри із зручним сполученням приміщень для різного призначення, широке використання мармуру створювало розкішне враження та надавала споруді ознаки палацу. Від початку експлуатації будівля отримала назву «Будинок профспілки працівників харчової промисловості». Тут розташовувалися зали: театральна (на 900 місць), для перегляду кінофільмів (230 місць), спортивна, «кругла» (для клубної роботи), бібліотека. В приміщенні працювали Народний драматичний театр, капела бандуристів, хоровий колектив, клуб шанувальників кіномистецтва. Капітальний ремонт будівлі відбувався продовж 1980 – на початку 1990-х рр. під керівництвом архітектора О. Граужіса; зокрема, було переобладнано глядацький зал на 420 місць (партер і балкони). Оновлена споруда отримала назву – Київський міський центр мистецтв «Славутич» й потрапила до списку пам'ятників архітектури, що перебувають під

охороною держави [4, с. 33]. На жаль, не вдалося добудувати малий глядацький зал за рахунок планової прибудови, адже археологічна комісія на чолі з віце-президентом Академії наук України П. Тронько категорично заперечила цьому проекту, обґрунтовуючи свою думку необхідністю не порушувати історичну територію двору Володимира Мономаха [7, с. 4].

Про стан умов роботи театального колективу на кінець 1990-х рр. його директор І. Дорошенко писав: «Упродовж тринадцяти років існування не мав своєї сцени Дитячий музичний театр, упродовж вісімнадцяти років був безпритульним Театр класичного балету. І от нарешті новий театр, що утворився внаслідок реорганізації цих двох колективів, одержав своє постійне помешкання у центрі Подолу, на Контрактовій площі – в колишньому Центрі мистецтв “Славутич”. Приміщення зовсім не відповідало вимогам, необхідним для театально-видовищного закладу такого профілю. Та завдяки підтримці Головного управління культури його вдалося переобладнати. Було виконано великий обсяг робіт, пов'язаних із створенням належних умов для творчої діяльності працівників. Зокрема, було розпочато будівництво оркестрової ями, що дало можливість проводити всі вистави діючого репертуару із симфонічним оркестром. До цього часу, на жаль, більшість балетів ми змушені були показувати під фонограму, адже оркестр розміщувався безпосередньо у глядачевій залі замість перших рядів партеру, а це, безумовно, впливало на сприйняття вистави» [13, с. 9].

Одним з головних напрямів роботи колективу стало накопичення класичного репертуару. З одного боку, це надавало можливість підтримувати високий професійний рівень балетної трупи, з іншого – виховувало в дітей високий естетичний смак, формувало майбутніх шанувальників балетного мистецтва, готувало до розуміння шедеврів вітчизняної та світової академічної спадщини. Насамперед зверталися до відомих творів, які мали у своїй основі фантастичні сюжети: літературні казки або фольклорні легенди. Такий вибір був не випадковим, адже казкові сюжети досить органічно пов'язувалися з романтичним балетним жанром і були близькими дитячому світосприйняттю. До зразків таких творів насамперед варто віднести: «Лускунчик» (за мотивами оповідання-казки Е. Гофмана) та «Спляча красуня» (за однойменною казкою

Ш. Перо) П. Чайковського, «Копелія» (за казковою новелою Е. Гофмана «Пісочна людина») Л. Деліба, «Марна пересторога» (комедія за лібрето Ж. Доберваля «Балет про солому, або Від лиха до добра всього лише один крок») Л. Герольда, «Жізель» (за німецькою легендою в переказі Г. Гейне) А. Адана, «Жар-Птиця» І. Стравінського (за мотивами східнослов'янської казкової творчості), «Попелюшка» (за однойменною казкою Ш. Перо) С. Прокоф'єва та ін. Окрім повноактних балетних вистав важливе місце у балетному репертуарі театру посіли одноактні вистави: у постановці В. Литвинова – «Арлекінада» Р. Дріго, «Сильфіда» (хореографія А. Бурнонвіля), «Фея Ляльок» (Й. Байєра в хореографії М. Легата), «Маркітантка» (А. Сен-Леона), які були показані під загальною назвою: «Шедеври світової балетної класики»; у постановці В. Ковтуна – опера-балет «Дитя і чари» (М. Равель), «Бал у Штрауса» (Й. Штраус), «Свято в Севільї» (Ж. Массне); Г. Ковтун представив глядачеві цикл «Вечір балетних прем'єр», до якого увійшли спектаклі: «Інфанта і блазень» (Г. Малер), «Народження» (Д. Дюе), «Сірінга» (О. Олександров), «Демон» (О. Костін); «Візок тата Жюньє» на музику Р. Штрауса в постановці О. Ратманського. Зазвичай перед виставою виступали лектори, які налаштовували дітей на сприйняття того чи іншого спектаклю.

У пресі деякий час тривала дискусія: чи потрібно у театрі, спрямованому на дитячу аудиторію давати вистави, розраховані на дорослого глядача. Головний режисер театального осередку М. Мерзлікін (лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка, 1999; народний артист України, 2002) наголошував з цього приводу: «Певен того, що маленьким дітям потрібні і твори, доступні їм за сюжетом – як “Лускунчик”, “Дитя і чари”, “Пеппі”, так і ті, що полонять непересічною красою музики – “Іоланта”, “Інфанта і блазень”, “Весна священна”. Взагалі, будь-які класичні опери та балети. То хибне розуміння, що дітям необхідно давати щось спрощене» [6, с. 7]. Цю ідею підтримувала й завідувача літературною частиною театру Г. Конькова, яка наголошувала: «Я б хотіла рекомендувати батькам – йдіть у театр. І нехай ваша маленька дитина витримас 30 хвилин, все одно – і за цей час вона отримає величезний емоційний заряд, її душа задовольнить природну потребу в духовному спілкуванні з красою. І якщо поставити собі за мету в такий спосіб постійно задовольняти підсвідомий, так би мовити,

“емоційно-духовний голод” дитини, то це неодмінно дається взнаки у формуванні її особистості» [6, с. 7].

Окрім балетної класики вагоме місце у репертуарі театру посідали твори українських композиторів. Керівництво театру, враховуючи психологію дитячої аудиторії та її запити, намагалося замовляти саме оперно-балетну форму сценічного втілення музичного твору. Про це, зокрема, свідчать спогади композитора О. Білаша, який пригадував: «Я вдячний театру за щире зацікавлення і допомогу в роботі над балетом “Буратіно”... Саме завдяки порадам музичного керівництва театру і нашій співпраці я пишу зараз не балет, а оперу-балет» [3, с. 9]. Зауважимо, що історія цього музично-театрального жанру доволі давня: перші зразки опер-балетів (комедійні балети Ж.-Б. Люлі) з'явилися у придворних балетах Людовика XIV у Франції в XVI ст., але їхній справжній розквіт відбувся на рубежі XVII–XVIII ст. за сприяння Паризької Королівської академії музики. Зазвичай, такі твори складалися з низки картин (entrees), в яких танцювальні сцени поєднувалися з аріями, речитативами, ансамблями та іншими оперними формами. До кінця XIX ст. опера-балет як театральна форма поступово згасла, але з початком XX ст. з'явилися нові оригінальні зразки цього театрального жанру й відбувся її ренесанс.

Завдяки активному залученню українських композиторів до спільних пошуків нових тем, образів, сучасних форм музичних спектаклів, врахуванню досягнень і виразних засобів суміжних мистецтв (зокрема, естради, популярної серед юнацтва та молодших школярів), в репертуарі Київського державного дитячого музичного театру з'явилися такі опери-балети як: «Пригоди на Міссісіпі» Л. Колодуб та Ж. Колодуб; «Червоні вітрила» В. Губаренка, «Та, що біжить по хвилях» (1986) І. Ковача; «Буратіно», О. Білаша; «Слава робочим професіям»), Л. Дичко; «Історія для користі й забави», І. Панова та ін. Музичний критик Т. Швачко наголошувала з цього приводу: «Треба сміливіше й послідовніше йти назустріч і досвідченим, і молодим композиторам, котрі вбачають в театрі величезні можливості естетичного виховання підростаючого покоління, творчу лабораторію для української опери та балету... Звичайно, ці [нові] теми вимагають і відповідної музичної мови. Не можливо не враховувати інтонацій і ритмів сьогодення. Музика нових опер та балетів має бути яскраво мелодійною,

можливо – гостро-ритмічною (це й рок-опера, рок-балет, мюзикли)» [3, с. 10]. Цю думку цілком підтримував один з балетмейстерів театру – В. Литвинов, який критично зазначав: «Ми відчуваємо дефіцит таких творів. Їх треба писати не для колег чи музикознавців, а для глядачів. Композитор, котрий звертається до балетного жанру, повинен із самого початку спілкуватися з балетмейстером, бо часто лібрето, на яке він пише свій твір, є переказом змісту, а не драматургічно чіткою музично-постановочною побудовою. Лише балетмейстер може визначити для композитора характер того чи іншого танцю, навіть його тривалість та емоційний зміст» [3, с. 9].

Висновки. На початковому етапі свого існування (1985–1990-ті рр.) Київський державний дитячий музичний театр вирізнявся репертуаром, що охоплював широку палітру музичних творів – від академічної спадщини до опер-балетів на музику українських і зарубіжних композиторів. Такий підхід до формування репертуару дозволяв не лише демонструвати високу професійну майстерність, художню зрілість і перспективність балетної та оперної труп, а й гідно презентувати здобутки української музично-театральної культури на міжнародному рівні. Репертуар театру відзначався жанрово-змістовою різноманітністю, охоплюючи всі вікові категорії дитячої аудиторії та молоді, водночас враховуючи вподобання дорослої публіки.

Примітки

¹ Рецензент має на увазі американського балетмейстера російського походження Михайла Фокіна (1880–1942).

Література

- Білаш О. Балетмейстерська діяльність Вадима Федотова в контексті розвитку українського музичного театру останньої чверті ХХ століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. 41. С. 178–185.
- Білаш О. Виконавське мистецтво артистів балету Державного дитячого музичного театру у другій половині 1980-х років. *Танцювальні студії*. 2023. № 6. С. 20–26.
- З турботою про майбутнє. *Музика*. 1987. № 3. С. 9–12.
- Історія будівлі. *Театрально-концертний Київ*. 2012. № 2. С. 32–33.
- Конькова Г. Балет у стилі буф. *Театрально-концертний Київ*. 1994. № 6. С. 19–20.

- Конькова Г. Перший ювілейний. *Театрально-концертний Київ*. 1993. № 7. С. 5–7.
- Оношенко Є. Роки ідуть, літа минають. *Театрально-концертний Київ*. 1995. № 1. С. 4–5.
- Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії. Київ : Муз. Україна, 2003. 438 с.
- Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Муз. Україна, 1986. 237 с.
- Станішевський Ю. Розквіт українського балету. Київ : Рад. Україна, 1961. 48 с.
- Станішевський Ю. Український радянський балетний театр (1925–1975). Київ : Муз. Україна, 1975. 223 с.
- У дитячому музичному. *Театрально-концертний Київ*. 1991. № 11. С. 2–4.
- Цебенко І. На власній сцені. *Театрально-концертний Київ*. 1998. № 7–8. С. 8–9.
- Швачко Т. Дитячий музичний. *Музика*. 1985. № 3. С. 14–15.

References

- Bilash, O. (2018). The Choreographic Activity of Vadim Fedotov in the Context of the Development of Ukrainian Musical Theatre in the Last Quarter of the 20th Century. *Current Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 41, 178–185 [in Ukrainian].
- Bilash, O. (2023). The Performing Art of Ballet Dancers of the State Children's Musical Theatre in the Second Half of the 1980s. *Dance Studios*, 6, 20–26 [in Ukrainian].
- With Care for the Future. (1987). *Music*, 3, 9–12 [in Ukrainian].
- History of the Building. (2012). *Theatre and Concert Kyiv*, 2, 32–33 [in Ukrainian].
- Konkova, H. (1994). Ballet in the Style of Bouffant. *Theatre and Concert Kyiv*, 6, 19–20 [in Ukrainian].
- Konkova, H. (1993). The First Anniversary. *Theatre and Concert Kyiv*, 7, 5–7 [in Ukrainian].
- Onoshenko, E. (1995). Years Go by, Summers Pass. *Theatre and Concert Kyiv*, 1, 4–5 [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2003). Ballet Theatre of Ukraine: 225 Years of History. Kyiv [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1986). Ballet Theatre of Soviet Ukraine 1925–1985. Paths and Problems of Development. Kyiv [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1986). The Flourishing of Ukrainian Ballet. Kyiv [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1975). Ukrainian Soviet Ballet Theatre (1925–1975). Kyiv [in Ukrainian].
- In Children's Musical. (1991). *Theatre and Concert Kyiv*, 11, 2–4 [in Ukrainian].
- Tsebenko, I. (1998). On My Own Stage. *Theatre and Concert Kyiv*, 7–8, 8–9 [in Ukrainian].
- Shvachko, T. (1985). Children's Musical. *Music*, 3, 14–15 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.05.2025
Отримано після доопрацювання 06.06.2025
Прийнято до друку 16.06.2025

Цитування:

Сорокін П. О. Фестиваль національних духових оркестрів «Сурми України»: аспекти виконавської творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 502–506.

Сорокін Петро Олексійович,

аспірант Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0009-0007-6532-913X>
sorokinpeter03@gmail.com

Sorokin P. (2025). Aspects of Performing Creativity of National Bridal Orchestra in the Context of "Trums of Ukraine" Festival. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 502–506 [in Ukrainian].

ФЕСТИВАЛЬ НАЦІОНАЛЬНИХ ДУХОВИХ ОРКЕСТРІВ «СУРМИ УКРАЇНИ»: АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Мета роботи – висвітлити аспекти виконавської творчості національних духових оркестрів у рамках всеукраїнського фестивалю «Сурми України». **Методологія роботи** включає комплексне використання підходів та методів, зокрема: теоретичний аналіз джерел – для осмислення особливостей творчості українських оркестрових колективів у контексті державного фестивального руху духової музики, а також діяльності фестивалю «Сурми України»; метод порівняння – для співставлення репертуарної політики та виконавської стилістики різних національних духових оркестрів, які приймали участь у фестивалі з урахуванням їх художнього напряму та регіональних особливостей; системний підхід – для узагальнення та систематизації тенденцій розвитку оркестрового духового виконавства в Україні на прикладі фестивалю як платформи для збереження ролі та популяризації національних традицій духового мистецтва. **Наукова новизна** дослідження полягає у наступному: визначено роль фестивалю «Сурми України» у формуванні сучасного репертуару та виконавської практики духових оркестрів; проаналізовано репертуар колективів, їх інтерпретаційні особливості, взаємодію класичних традицій і новітніх тенденцій у виконавстві; вперше акцентовано увагу на фестивалі «Сурми України» як на платформі для культурної дипломатії, що сприяє міжнародному обміну досвідом та популяризації духового оркестрового виконавства у міжнародних масштабах. **Висновки.** Фестиваль «Сурми України» є унікальним явищем у сфері українського оркестрового духового виконавства, що виконує важливу функцію: популяризацію та розвиток національних музичних традицій. Дослідження впливу фестивалю на творчість духових оркестрів дозволяє оцінити значущість цього заходу як платформи для обміну досвідом, вдосконалення виконавської майстерності та інтеграції українських колективів у міжнародний музичний простір.

Ключові слова: виконавська творчість, національні духові оркестри, фестиваль, «Сурми України», інтеграція, міжнародний музичний простір.

Sorokin Petro, Postgraduate Student, Sumy A.S. Makarenko State Pedagogical University

Aspects of Performing Creativity of National Bridal Orchestra in the Context of 'Trums of Ukraine' Festival

The purpose of the work is to highlight aspects of the performing creativity of national brass bands within the framework of the All-Ukrainian festival 'Trumpets of Ukraine'. **The methodology** of the work includes the comprehensive use of approaches and methods, in particular: theoretical analysis of sources – to understand the features of the creativity of Ukrainian orchestral groups in the context of the state festival movement of brass music, as well as the processes of the 'Trumpets of Ukraine' festival; the comparison method – to compare the repertoire policy and performing style of various national brass bands that participated in the festival, taking into account their artistic direction and regional characteristics; a systematic approach – to generalise and systematise the trends in the development of orchestral brass performance in Ukraine using the example of the festival as a platform for preserving the role and popularisation of national traditions of brass art. **The scientific novelty** of the study is represented by several provisions: the role of the 'Trumpets of Ukraine' festival in the formation of the modern repertoire and performing practice of brass bands is determined; the repertoire of the participants, their interpretative features, the interaction of classical traditions and the latest trends in the performance of the groups is analysed; for the first time, attention is focused on the 'Trumpets of Ukraine' festival as a platform for cultural diplomacy, which promotes international exchange of experience and popularisation of brass band performance on an international scale. **Conclusions.** The 'Trumpets of Ukraine' festival is a unique phenomenon in the field of Ukrainian orchestral brass

performance, which performs an important function: popularisation and development of national musical traditions. The study of its impact on the creativity of brass bands allows us to assess the significance of this event as a platform for exchanging experience, improving performing skills and integrating Ukrainian groups into the international musical space.

Keywords: performing creativity, national brass bands, festival, 'Trumpets of Ukraine', integration, international musical space.

Актуальність теми дослідження. Оркестрове духове мистецтво України є невід'ємною складовою національної музичної культури, яка сформувалася під впливом різних історичних, етнічних та соціальних факторів. У цьому контексті фестиваль «Сурми України» відіграє важливу роль у збереженні та розвитку духових оркестрів, сприяє популяризації даного виду мистецтва у межах широкої аудиторії та виступає платформою для професійного зростання музикантів-духовиків. Дослідження аспектів творчості національних духових оркестрів, які беруть участь у цьому фестивалі, є *актуальним* із кількох причин. Першою із них є збереження та популяризація національного духового мистецтва зокрема і оркестрового. У сучасних умовах цифрової глобалізації та зростання популярності інших музичних жанрів виникає необхідність для підтримки та розвитку духового мистецтва. Отже, фестиваль «Сурми України» виконує необхідне завдання у даному процесі, об'єднуючи кращі державні оркестри (а в останні роки й іноземні духові колективи).

Фестиваль є не просто концертним майданчиком, а масовою подією, що стимулює професійне зростання музикантів, оскільки в його межах виступають як аматорські, так і професійні колективи. Даний захід сприяє підвищенню виконавського рівня, обміну методиками навчання та інтерпретаційними традиціями. Дослідження творчості національних духових оркестрів у контексті фестивалю дозволяє зрозуміти, яким саме чином він впливає на розвиток виконавської майстерності українських духових оркестрів.

Аналіз досліджень і публікацій. Широкий спектр питань національного оркестрового духового виконавства активно досліджувався значною кількістю вітчизняних науковців, музикантів-практиків та мистецтвознавців. Не оминули увагою автори й фестивальну та конкурсну творчість духових оркестрів в Україні. Серед таких публікацій зазначимо наступні: «Форми концертної діяльності духових оркестрів» Г. Григор'єва [3]; «Фестивальний рух України періоду її незалежності» О. Литовки [5]; «Головною вулицею з оркестром» О. Вертіль [2]; «Фестивалі духової музики Сумщини в аспекті

культурно-мистецьких традицій регіону» Ю. Пахомова [7]; «Концертні форми художньо-творчої діяльності військових духових оркестрів» О. Сіончук та Ю. Сіончука [8]. У низці статей, присвячених фестивалю «Сурми України» відмітимо також і такі: «Духові оркестри семи міст зіграють у Сумах» О. Боровик [1]; «Специфіка організації та режисури всеукраїнського фестивалю духової музики «Сурми України» В. Зверєва [4]; «Всеукраїнський фестиваль духової музики «Сурми України» А. Мошак [6]. Зважаючи на проблематику наявних досліджень у науково-мистецькому середовищі України, відмітимо, що представлена автором публікація має вагоме значення у вивченні особливостей організації та проведення відомого всеукраїнського фестивалю «Сурми України», а також визначенні його впливу на творчість національних духових оркестрів ХХІ століття.

Мета дослідження – висвітлити аспекти виконавської творчості національних духових оркестрів у рамках всеукраїнського фестивалю «Сурми України».

Виклад основного матеріалу. Сумська область традиційно славиться активною діяльністю як цивільних, так і військових духових оркестрів, що підтримують історичні виконавські традиції. У місцевих музичних школах, фаховому коледжі мистецтв і культури імені Д. С. Бортнянського, а також у низці інших навчальних закладів регіону виховується молоде покоління виконавців на духових інструментах. Проведення всеукраїнського фестивалю духового оркестрового виконавства «Сурми України», яке було ініційоване у 2000-му році Сумською міською радою та Міністерством оборони України, стало одним із дієвих засобів у розвитку виконавської творчості як місцевих та всеукраїнських духових оркестрів, так і закордонних колективів даного типу. Значну роль у цьому відіграв головний диригент Генштабу ЗСУ, генерал-майор (2002) та народний артист України (2004) Володимир Деркач. Від початку заснування фестиваль мав назву «Сурми Конституції», проте в 2009 році був перейменований на «Сурми України». У рамках дебютного проведення фестивалю виступили шість духових оркестрів Збройних Сил України із

різних міст, а наступного року їх кількість зросла до дев'яти. Через деякий час фестиваль отримав статус всеукраїнського, розширивши у 2005-му році свою географію. Із 2008-го року на фестивалі почали виступати не тільки державні, а й іноземні оркестри.

Досліджуючи особливості режисури фестивалю, В. Зверев підтверджував його статус як всеукраїнського та міжнародного: «У фестивалі беруть участь провідні як українські (м. Київ, м. Одеса, м. Харків, м. Шостка, м. Кропивницький та ін.), так і закордонні (Грузія, Польща, Турція, Хорватія та ін.) колективи» [4, 345]. Автор також відмітив креативність і творчість організаторів у процесі створення атмосфери заходу, звертаючи увагу на його видовищність і сильний колективний вплив як на учасників, так і на публіку. «Одним зі способів урізноманітнити виступи є колаборація духових оркестрів із танцювальними та іншими видами шоу-програм. Так, для створення динамічності та ще більшої яскравості шоу організатори запрошують на фестивалі духової музики колективи мажореток» [4, 345].

Характерні особливості проведення фестивалю «Сурми України» висвітлювала також А. Мошак: «Щороку музичний захід проходить 25 – 29 червня. Винятком стали 2014-2015 роки, адже тоді розпочалися революційні події, а в країні розпочалась війна. Загалом фестиваль проходить 5 днів:

- в перший день до міста заїжджають іноземні учасники;
- на наступний день, 26 червня, запланований не лише заїзд учасників, але й екскурсійні програми, прес-конференції чи прямий ефір. В програмі другого дня знаходиться також організаційна нарада;
- наступного дня, 27 червня, активно проходять репетиції і офіційне відкриття довгоочікуваного заходу;
- 28 червня, містяни та гості Сум насолоджуються виступами на концертних майданчиках міста, а також проведенням гала-концерту;
- 29 червня учасники від'їжджають» [6].

Наголошував на важливій ролі фестивалю у виконавстві національних духових оркестрів і Ю. Пахомов. Дослідник зауважив: «Однією з найбільш яскравих видовищних і змістовних форм діяльності є участь оркестрів у фестивалях. Саме тут їм може бути представлена можливість показати все, на що вони здатні. Якщо говорити про фестивалі духової музики, то форма їхнього проведення

дозволяє продемонструвати можливості оркестрів у повному обсязі. Це маршпаради, концертні виступи, дефіле, плац-концерти, ритуали й багато інших заходів» [7, 164].

У рамках заходу свою творчість презентувала значна кількість духових оркестрів України. Одним із постійних учасників фестивалю є Заслужений академічний зразково-показовий оркестр Збройних Сил України. Серед професійних здобутків колективу є участь у створенні нової редакції Гімну України, а також його дебютне виконання. Репертуар оркестру складають як класичні твори так і композиції сучасних напрямків, що вирізняються своєю вишуканістю, довершеністю, оригінальністю, а також неординарністю звучання. Свої виступи оркестр перетворює на захоплюючу виставу, яка привертає увагу глядачів.

Неодноразово демонстрував на фестивалі свою творчість Оркестр Західного територіального Центру військово-музичного мистецтва. До репертуару колективу зі Львова входять твори української та світової класики, сучасних композиторів, розважальні шоу-програми «дефіле», де органічно поєднані український музичний фольклор та стройові прийоми. Кожен виступ львів'ян на фестивалі зачаровує своєю неповторністю та національним колоритом [9].

Оркестр Південного територіального центру військово-музичного мистецтва (м. Одеса) виступає лауреатом багатьох міжнародних фестивалів, а також є постійним учасником військових ритуалів та парадів військ. Виступи на концертних естрадах України, міжнародних фестивалях військової музики в країнах Західної Європи принесли йому значну популярність. Нестандартні інтерпретації, виняткова злагоженість музикантів у межах колективу, талановиті солісти, яскраві і самобутні виконавські традиції дозволили колективу досягти мистецьких вершин та посісти чільне місце в сьогоденній військовій музичній культурі України [9].

Унікальне та різноманітне сусідство жанрових форм і стилів, у яких виступає Оркестр військово-музичного Центру Сухопутних військ Збройних Сил України (м. Чернігів) є результатом натхненної праці та досвіду музикантів. «У його репертуарі: академічні програми, сучасні музичні естрадні програми, розважальний «парковий» репертуар, фольклорні доробки в сучасній інтерпретації, джазові програми у виконанні BIG-BAND оркестру, дефіле та плац-

концерти» [9]. Колектив є дипломантом першого в історії незалежної України Всеукраїнського конкурсу камерних оркестрів «Прем'єр оркестр».

Оркестр Харківського військового університету у своєму репертуарі має твори світової, європейської, слов'янської та української класики, авангардного та джазового звучання. Музиканти увійшли до складу постійних учасників вже на другому фестивалі «Сурми Конституції» у 2001 році.

Оркестр Військового двічі орденів Червоного Прапора інституту ракетних військ і артилерії імені Б. Хмельницького м. Суми має найдовшу історію існування серед військових духових оркестрів Збройних Сил України. Колектив був створений в Сумській піхотній школі 1922-го року. Оркестр систематично приймав участь в усіх загальноміських заходах, а також став лауреатом перших фестивалів духової музики «Сурми Конституції». Останній виступ колективу відбувся на VIII фестивалі «Сурми Конституції» [9].

Військовий оркестр 27-го Сумського реактивного артилерійського полку (м. Суми) – молодий творчий колектив, з новими й добре знайомими обличчями, що є наступником попередньо згаданого оркестру. Оновлений склад успадкував від свого попередника кращі традиції вітчизняної школи оркестрового мистецтва. Без участі цього колективу в місті не відбувається жодна урочиста подія. А традиційні концерти духової музики за участі військових музикантів у Альтанці, яка стала мистецьким символом Сум, є своєрідною візитною карткою міста [9].

Народний духовий оркестр Сумського вищого училища мистецтв і культури ім. Д. Бортнянського (нині фаховий коледж мистецтв і культури, м. Суми) є впізнаваним серед сумчан усіх вікових категорій. Концертний репертуар музикантів включає твори різних авторів від класики до сучасності. Яскравим доповненням виступів оркестру на гала-концерті фестивалю є запальні українські танці у виконанні іншого творчого колективу училища – народного ансамблю народного танцю «Молодість». Відзначається, що «відкриттям для відвідувачів на одному з фестивалів став виступ турецького історичного колективу «Улудаг Мехтер Такімі» з м. Бурса, який демонструє музику, костюми та ритуали Османської доби» [7, 167].

Прекрасне і тендітне поєднують у своїй творчості виконавиці із Народного дівочого духового оркестру «Роксолана»

Кременчуцького педагогічного училища. Колектив не лише постійно приймає участь у фестивалі «Сурми України», а є незмінним учасником марш-парадів у місті Полтава та інших обласних культурно-мистецьких заходів. Музиканти підтримують тісні творчі стосунки з Народним оркестром ударних інструментів «Киянки». Майстерність українських жінок підкорила сумських поціновувачів живої музики та дівочої краси.

Серед учасників фестивалю можливо помітити значну кількість й інших вітчизняних колективів, серед яких є і дитячі. Наприклад, Зразковий дитячий духовий оркестр «Віртуози «Імпульсу» Будинку культури казенного підприємства «Імпульс» (м. Шостка, Сумська область). Його діяльність є невід'ємною частиною культурного життя Шостки. Колектив є неодноразовим учасником сумського фестивалю. Під час урочистого марш-параду духових оркестрів по вулиці Соборній хода юних музикантів викликає бурхливі оплески та радісні посмішки слухачів [9]. Участь дитячих та юнацьких духових оркестрів вважається одним з найважливіших аспектів фестивалю: «Завдяки цьому молоді музиканти переймають виконавські традиції та здобувають цінний досвід. Це сприяє їхньому професійному зростанню, а згодом – можливому поповненню складу провідних оркестрових колективів. З кожним роком кількість таких оркестрів на фестивалі невпинно зростає» [7, 167].

Творчість оркестрів у межах фестивалю насичена та різноманітна. Колективи демонструють жанрове розмаїття свого репертуару, а також його багатство. При цьому сумські духові оркестри за якістю виконавської майстерності та професійністю подачі музичного матеріалу не поступаються місцем київським, харківським, одеським чи львівським колективам.

Наукова новизна. Незважаючи на значний вплив оркестрової духової музики на формування українського мистецтва, дана тема до цього часу залишається менш дослідженою в академічному середовищі, порівняно із іншими галузями. Більшість наукових праць стосується загального розвитку оркестрового мистецтва або історії окремих колективів, тоді як питання впливу фестивалю «Сурми України», як всеукраїнського масштабного культурного явища на творчість вітчизняних духових оркестрів, практично не зацікавило мистецтвознавців. Розглянуті у цій статті аспекти виконавської діяльності духових оркестрів у контексті фестивалю «Сурми

України», покликано заповнити цю прогалину, що й становить наукову новизну даної розвідки.

Висновки. Аналіз творчості вітчизняних духових оркестрів у рамках фестивалю «Сурми України» показав, що даний захід не лише сприяє професійному зростанню музикантів, а й формує нові тенденції у розвитку духового мистецтва, створюючи баланс між класичною традицією та сучасними інтерпретаційними підходами. Важливим аспектом є участь дитячих та юнацьких оркестрів, що дає можливість молодим виконавцям переймати досвід, розширювати власні творчі горизонти та, в перспективі, поповнювати ряди професійних колективів. Таким чином, всеукраїнський фестиваль національних духових оркестрів «Сурми України» відкриває нові перспективи для розвитку українського оркестрового мистецтва, збереження вітчизняної культурної спадщини та розвитку міжнародної співпраці у сфері духового виконавства.

Література

1. Боровик О. Духові оркестри семи міст зіграють у Сумах. URL: <http://spec-kor.com.ua/sumy-is-unique/3118-dukhoivi-orkestry-semy-mist-zihraiut-u-sumakh.html> (дата звернення: 05.03.2025).
2. Вертіль О. Головною вулицею з оркестром. URL: <https://cutt.ly/5vDQINO> (дата звернення: 05.03.2025).
3. Григор'єв Г. Форми концертної діяльності духових оркестрів. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. № 1 (4). С. 173–178.
4. Зверев В. Специфіка організації та режисури всеукраїнського фестивалю духової музики «Сурми України». *Матеріали конференції МЦНД 27.01.2023. Хмельницький*. С. 344–346.
5. Литовка О. Фестивальний рух України періоду її незалежності. *Вісник КНУКІМ. Сер.: Соціальні комунікації*. 2013. С. 111–115.
6. Мошак А. Всеукраїнський фестиваль духової музики «Сурми України». URL: <https://sumski.com.ua/uk/eternal-589-vseukrayinskyj-festyval-duhovoyi-muzyky-surmy-ukrayiny> (дата звернення: 05.03.2025).
7. Пахомов Ю. М. Фестивалі духової музики Сумщини в аспекті культурно-мистецьких традицій регіону. *Культурологічна думка*. 2021. Т. 20 (2). С. 163–170.

8. Сіончук О., Сіончук Ю. Концертні форми художньо-творчої діяльності військових духових оркестрів. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Рівне: Волинські обереги. 2019. С. 71–76.

9. Surmy of Ukraine Festival. URL: https://www.facebook.com/profile.php?id=100076336366560&locale=uk_UA (дата звернення: 10.03.2025).

References

1. Borovyk, O. (n.d.). Brass Bands of Seven Cities will Play in Sumy. Retrieved from <http://spec-kor.com.ua/sumy-is-unique/3118-dukhoivi-orkestry-semy-mist-zihraiut-u-sumakh.html> [in Ukrainian].
2. Vertil, O. (n.d.). Along the Main Street with an Orchestra. Retrieved from <https://cutt.ly/5vDQINO> [in Ukrainian].
3. Hrihoriev, H. (2015). Forms of Concert Activity of Brass Bands. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*, 1 (4), 173–178 [in Ukrainian].
4. Zverev, V. (2023). Specifics of the Organisation and Direction of the All-Ukrainian Brass Music Festival 'Trumpets of Ukraine'. *Materialy konferentsii MTsND Khmelnytskyi*, 344–346 [in Ukrainian].
5. Litovka, O. (2013). Festival Movement of Ukraine during its Independence. *Visnyk KNUKIM. Sotsialni komunikatsii*, 111–115 [in Ukrainian].
6. Moshak, A. (n.d.). All-Ukrainian Brass Music Festival 'Trumpets of Ukraine'. Retrieved from <https://sumski.com.ua/uk/eternal-589-vseukrayinskyj-festyval-duhovoyi-muzyky-surmy-ukrayiny> [in Ukrainian].
7. Pakhomov, Yu. (2021). Wind Music Festivals of Sumy Region in the Aspect of Cultural and Artistic Traditions of the Region. *Kulturolohichna dumka*, 20 (2), 163–170 [in Ukrainian].
8. Sionchuk, O., & Sionchuk, Yu. (2019). Concert Forms of Artistic and Creative Activity of Military Brass Bands. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*. Rivne, 71–76 [in Ukrainian].
9. Surmy of Ukraine Festival. (n.d.). Retrieved from https://www.facebook.com/profile.php?id=100076336366560&locale=uk_UA [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 19.06.2025

Цитування:

Телев'як І. В. Сучасна вокальна інтерпретація партій «Дон Жуана»: стильові особливості й технічні виклики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 507–513.

Телев'як Ігор Володимирович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0008-1121-5425>
dmz2124.itelevyak@dakkkim.edu.ua

Televyak I. (2025). Modern Vocal Interpretation of the Parts of "Don Giovanni": Stylistic Features and Technical Challenges. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 507–513 [in Ukrainian].

СУЧАСНА ВОКАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПАРТІЙ «ДОН ЖУАНА»: СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ Й ТЕХНІЧНІ ВИКЛИКИ

Метою дослідження є аналіз сучасних підходів до вокальної інтерпретації партій опери В.А. Моцарта «Дон Жуан», виявлення стильових особливостей виконання та технічних викликів, з якими стикаються оперні співаки в контексті сучасної виконавської практики. **Методологія.** У дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, який поєднує методи музикознавчого аналізу, вокально-педагогічної практики та сценічної інтерпретації. Основу становить структурно-аналітичний метод, за допомогою якого здійснено детальний аналіз партії Дон Жуана з позицій музичної форми, фактури, мелодики та гармонії. Застосовано також порівняльно-інтерпретаційний метод для аналізу записів виконавців, що дозволило виявити індивідуальні й загальнотрендові риси інтерпретацій. **Наукова новизна.** Уперше здійснено цілісний аналіз сучасних інтерпретацій партії Дон Жуана з акцентом на технічні складнощі, притаманні баритоновій фактурі, а також стилістичні трансформації, які відбуваються під впливом сучасної сценічної режисури та змін у вокальній школі; визначено ключові інтерпретаційні тенденції початку ХХІ століття. **Висновки.** У результаті проведено дослідження встановлено, що сучасна інтерпретація партії Дон Жуана є результатом глибокої взаємодії між традиційною технікою співу та новітніми підходами до сценічного образу. Найбільшими технічними викликами залишаються контроль над динамікою, чистота інтонації та гнучкість фразування. Водночас інтерпретація залежить від індивідуального стилю виконавця, що збагачує палітру сценічних рішень. Актуальні інтерпретації значно відрізняються за стилістичним підходом: від класично виважених до експресивно-модернізованих, залежно від режисерського задуму та концепції постановки, що обумовлює потребу у виконавській гнучкості та здатності адаптувати технічні прийоми до сценічної драматургії. До головних технічних викликів належать: необхідність утримання стабільної вокальної опори в умовах активної сценічної дії, точне інтонування в складних ансамблевих епізодах, робота з тембровою палітрою для передачі характеру героя, а також вміння органічно поєднувати спів із акторською грою. Крім того, постає виклик збереження стилістичної відповідності традиціям моцартівського виконання в умовах оновлених режисерських трактувань. Виконавська інтерпретація партії Дон Жуана у ХХІ столітті демонструє синтез академічної спадщини та сучасної артистичної індивідуальності, що, своєю чергою, підтверджує тезу про еволюційний характер оперного мистецтва, де інтерпретація є динамічним явищем, що віддзеркалює зміну естетичних орієнтирів у культурі загалом.

Ключові слова: Дон Жуан, вокальна інтерпретація, стильові особливості, технічні виклики, опера Моцарта, баритон, сучасне виконання.

Televyak Igor, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Modern Vocal Interpretation of the Parts of 'Don Giovanni': Stylistic Features and Technical Challenges

The purpose of the study is to analyse modern approaches to vocal interpretation of the parts of W. A. Mozart's opera 'Don Giovanni', to identify stylistic features of performance and technical challenges faced by opera singers in the context of modern performing practice. **Research methodology.** The study uses an interdisciplinary approach that combines methods of musicological analysis, vocal pedagogical practice, and stage interpretation. The basis is the structural-analytical method, with the help of which a detailed analysis of the part of Don Giovanni was carried out from the standpoint of musical form, texture, melody, and harmony. A comparative-interpretative method was also used to analyse the performers' recordings, which allowed to identify individual and general trend features of interpretations. **Scientific novelty.** For the first time, a holistic analysis of modern interpretations of the Don Juan part has been carried out, with an emphasis on the technical difficulties inherent in the baritone texture, as well as stylistic transformations that occur under the influence of modern stage direction and changes in the vocal school; key interpretative trends of the early 21st century have been identified. **Conclusions.** As a result of the study, it was found that the modern

interpretation of the Don Juan part is the result of a deep interaction between traditional singing technique and the latest approaches to the stage image. The greatest technical challenges remain control over dynamics, purity of intonation and flexibility of phrasing. At the same time, the interpretation depends on the individual style of the performer, which enriches the palette of stage solutions. Current interpretations differ significantly in stylistic approach: from classically balanced to expressively modernised, depending on the director's plan and the concept of the production, which necessitates the need for performance flexibility and the ability to adapt technical techniques to stage dramaturgy. The main technical challenges include the need to maintain stable vocal support in conditions of active stage action, accurate intonation in complex ensemble episodes, working with the timbre palette to convey the character of the hero, as well as the ability to organically combine singing with acting. In addition, there is the challenge of maintaining stylistic compliance with the traditions of Mozartian performance in conditions of updated directorial interpretations. The performing interpretation of the part of Don Giovanni in the 21st century demonstrates a synthesis of academic heritage and modern artistic individuality, which, in turn, confirms the thesis about the evolutionary nature of opera art, where interpretation is a dynamic phenomenon that reflects the change in aesthetic guidelines in culture as a whole.

Keywords: Don Giovanni, vocal interpretation, stylistic features, technical challenges, Mozart's opera, baritone, modern performance.

Актуальність теми дослідження. Опера «Дон Жуан» В. А. Моцарта є одним із найвідоміших і водночас найскладніших творів у світовому оперному репертуарі. Її сюжетна багатозначність, глибока драматургія та музичний контраст відкривають широкі можливості для творчої інтерпретації. Партія Дон Жуана, що є центральною для цього твору, є не тільки драматично насиченою, а й надзвичайно вимогливою у вокально-технічному та стилістичному планах. У контексті сучасного виконавського мистецтва вона вимагає від співака не лише бездоганного володіння вокальною технікою, а й здатності до художнього переосмислення образу відповідно до новітніх естетичних і сценічних тенденцій.

Водночас сучасне оперне виконавство перебуває під впливом активних трансформацій: режисерські інтерпретації дедалі більше тяжіють до концептуалізації, деконструкції класичних образів, а вокальні школи орієнтуються на універсалізацію техніки, що нерідко призводить до втрати стилістичної цілісності. У цьому контексті надзвичайно важливо осмислити, яким чином сьогоденні виконавці адаптують класичний вокальний матеріал до вимог сучасної сцени, які технічні рішення застосовують для збереження моцартівської стилістики, і як це впливає на загальне художнє враження.

Актуальність теми також визначається недостатнім вивченням цього аспекту в українському музикознавстві. Незважаючи на широку присутність «Дон Жуана» у світовому виконавському просторі, системного аналізу стилістичних і технічних особливостей інтерпретації саме баритонової партії Дон Жуана у вітчизняній науці майже немає. Таким чином, дослідження покликане заповнити наукову прогалину і сприяти глибшому розумінню специфіки підготовки вокаліста до виконання цієї ролі в контексті сучасної виконавської практики, що є важливим і спрямованим на гармонізацію традиційних і

новітніх підходів у трактуванні одного з найвідоміших оперних образів світової класики.

Аналіз досліджень і публікацій. У науковому полі вокального мистецтва й музикознавства тема сучасної інтерпретації партії Дон Жуана досліджена недостатньо системно, особливо в аспекті вокально-технічних викликів та їх стилістичної програми. Проте існують важливі роботи, котрі варто врахувати. Зокрема, це монографія М. Т. Шнайдера [22], у якій реконструюються сценічні трактування Луїджі Бассі (1766–1825), першого виконавця ролі Дон Жуана за порадою самого Моцарта. Дослідження засноване на численних архівних джерелах та висвітлює формування драматичного образу дон Жуана, який трансформувався завдяки раннім німецьким постановкам. У праці Ю Гу [27] проаналізовано дует «Là ci darem la mano» як ключовий вокально-драматичний елемент, де автором розглянуто як артистичні характеристики, так і вокальну техніку, демонструючи їхню взаємодію у створенні сценічної інтриги між Дон Жуаном та Зерліною. Окрім цього означена проблематика викликала інтерес і в інших китайських дослідників, як-от: Ван Пен [3], Вей Лісянь [4], Лю Куо [6; 7], Хе Цзяньхуй [10], Цю Сяочжень [11], Чень Сяопай [13] та ін. Серед українських та зарубіжних дослідників варто зазначити В.Бородіна [1], І.Бурнашова [2], Л.Кияновську [5], О.Муравську [8], О.Г.Стахевича [9], О.О.Стахевич [9]; Ф.Актака [14], Л.Гер [18], Д.Гевіц [18], М.Гудесблатт [19], А. Моран [20] та ін.

Метою статті є аналіз сучасних підходів до вокальної інтерпретації партій опери В.А. Моцарта «Дон Жуан», виявлення стильових особливостей виконання та технічних викликів, з якими стикаються оперні співаки в контексті сучасної виконавської практики.

Виклад основного матеріалу. Опера «Дон Жуан» В. А. Моцарта належить до одних з

унікальних явищ в музичній культурі, що поєднує глибоку філософсько-моральну проблематику з віртуозною музичною структурою. Як слушно пише Ц. Сяочжень, «Дон Жуан займає особливе місце в його оперній поетиці: інтерпретація Моцартом теми та ідеї Дон Жуана, як одного з «вічних образів», донині залишається взірцевою й неперевершеною з точки зору глибини розуміння та катартичного діяння названого образу» [12, 28].

Наприкінці XVIII ст. літературний персонаж Дон Жуана був добре відомий по всій Європі. Як герой-лиходій з надзвичайною слабкістю до жінок, він був представлений у багатьох п'єсах та операх з моменту своєї першої появи на сцені в трагічній драмі «Севільський шахрай та обманщик» («Севільський обманщик, або Кам'яний гість») іспанського письменника Тірсо де Моліни в 1630 р. Серед основних персонажів популярної легенди є джентльмен - сам Дон Жуан, який намагається спокусити знатну даму, батько якої стає на її захист, але його вбиває Дон Жуан. Пізніше Дон Жуан випадково знаходить гробницю батька та глузливо запрошує її статую повечеряти з ним. Цей «кам'яний гість» належним чином прибуває на вечерю і вимагає життя Дон Жуана як відплату за свої провини. П'єса Мольєра 1665 року «Дом Жуан», «О, свято П'єра» («Дон Жуан, або Свято каменю») містить ці елементи, але використовує головного героя як завуальований коментар до лицемірства та надмірностей аристократії за життя автора. Коли Моцарт прийняв замовлення від Празького Національного театру на написання нової опери, фігура Дон Жуана вже була загальновизнаним персонажем на музичній сцені - у трагедіях, комедіях і навіть фарсах [24].

В історії «Дон Жуана» Моцарта бар'єри між класами висуваються на перший план. Персонажі протистоять обмеженням, накладеним на них їхнім класом, як щодо допустимої поведінки, так і щодо їхніх прав у прагненні до справедливості. Музика Моцарта геніально зображує лімінальний політичний стан наприкінці епохи Просвітництва, коли філософи широко виступали за невід'ємні права людини, але закони та уряди ще не змінилися, щоб відобразити ці позиції. Для персонажів у «Дон Жуані» єдина справедливість, доступна для аристократичного порушника правил, описаного в назві, мала походити з надприродного джерела [24].

Сам Моцарт назвав свій твір опера-буфф, що містить історії та персонажів, запозичених з міфології чи класичної історії. Її стиль оповіді тяжів до статичності, з низкою сольних

арій та речитативів і дуже малою кількістю ансамблів чи хорів. У опері-буфф використовується набагато гнучкіший підхід до структури арій та ансамблів, музичні номери в опері-буфф допомагають просувати сюжет, особливо у випадку ансамблю фіналу, композиції з кількох розділів в кінці акту, в якій кілька персонажів співають разом. Фінали Моцарта перевершують своїх попередників не лише за тривалістю, але й за рівнем складності, майстерно використовуючи імпульс дії та використовуючи деякі з найяскравіших драматичних творів композитора [24].

Американський оглядач Л.Вольф наголошував, що «Дон Жуан» був фундаментальною частиною оперного репертуару з 1787 року, але він завжди викликав моральні труднощі, навіть попри те, що в кінці «Дон Жуана» тягнуть до пекла [26].

Центральна партія Дон Жуана вимагає від виконавця не лише високого рівня вокальної техніки, але й здатності до багаторівневої художньої інтерпретації, оскільки образ героя є багатозначним, суперечливим і динамічним. У сучасному виконавському мистецтві спостерігається значна варіативність підходів до інтерпретації цієї ролі, що визначається стилістичними, технічними та сценічними чинниками. «Опери Моцарта, які сьогодні постають родзинками репертуару світових театрів, презентують індивідуальне розуміння їх автором жанрових орієнтирів, що вільно рухаються і утворюють динамічні жанрові моделі, в яких з небувалою логікою єднуються різні смислові шари і драматургічні площини. Достатньо згадати унікальний драматургічний задум опери «Дон Жуан», яку автор визначив як *dramma giocosa*. Звертаючись до цієї опери, дослідники, як правило, зосереджуються на двох драматургічних лініях: світла, радості (сфера Дон Жуана) і фатуму, холоду смерті (сфера Командора). Композитор втілює в опері класицистичну концепцію зіткнення двох смислових сфер: виміру, де все рухається (життя), і виміру, де немає змін (смерть)» [7, 193].

На думку Л.Куо, «важливі аспекти трактування композитором образу Дон Жуана проявляє вибір його тембру (баритон). Підсилена увага композитора до можливостей низького чоловічого голосу свідчила про переосмислення традиційної для італійської опери переваги високих чоловічих голосів, яке відбувалось під впливом французької опери. Естетичні та етичні настанови французьких драматургів визначили домінування у вокальному виконавстві природних тембрів чоловічих голосів з виразним нижнім регістром» [6, 104-105].

Партія Дон Жуана охоплює широкий діапазон регістрів, швидкі темпи та складні фрази з великою кількістю орнаментики. Основними технічними труднощами є: динамічний контроль, що передбачає баланс між *forte* та *piano* у різних емоційних станах; чітке інтонування в ансамблевих сценах, де часто змінюється гармонічне тло; фізичну витривалість, оскільки тривала присутність на сцені потребує точного розрахунку дихання та енергозбереження; сюди також відноситься сценічна активність, оскільки сучасні постановки часто вимагають від співака одночасної вокальної та тілесної виразності, що ускладнює збереження вокальної стабільності. В оперне мистецтво баритон, як самостійну оперну партію, було вперше введено В. А. Моцартом. У його оперних творах баритон звучить в партіях Дон Жуана в опері «Дон Жуан» (1787), Папагено в опері «Чарівна флейта» (1791), Фігаро в опері «Весілля Фігаро» (1786) та інших оперних творах. Протягом XVIII–XX століть співацький голос баритон активно залучався до оперної творчості таких італійських композиторів, як Джоаккіно Россіні, Луїджі Керубіні, Вінченцо Белліні, Джузеппе Верді, Джакомо Пуччині; французьких композиторів Гектора Берліоза, Шарля Гуно, Жоржа Бізе, Лео Деліба; німецьких композиторів Карла Марії фон Вебера, Ріхарда Штрауса, Ріхарда Вагнера та ін. [1,248-249].

На думку Ц. Сяочжень, «музичний розвиток образу Дон Жуана зумовлюється його первинною літературною основою, а переважна кількість присвячених йому музичних творів розміщена у сфері синтетичних жанрів опери і балету; рідше відбувається втілення семантичної моделі засобами програмного симфонізму або інструментально-оркестрової музики, що найчастіше є транскрипцією синтетичного вокального жанру. Безсумнівно, опера В. Моцарта є взірцем та еталоном новоєвропейського трактування даної семантичної моделі, завдяки чому її подальший розвиток спирається саме на неї» [11, 134].

Стильові особливості інтерпретації партій опери у XXI ст. все частіше виходить за межі традиційного класичного канону. Якщо раніше переважала концепція «героя-спокусника», то сьогодні режисери й співаки шукають глибші психологічні мотивації персонажа як антигероя, нарциса, соціального маніпулятора або навіть жертви власних демонів. Це зумовлює зміни у вокальному трактуванні: виконавці вдаються до тонших динамічних відтінків, м'якших фразувань або, навпаки, експресивного контрастного співу, який підкреслює внутрішню напругу персонажа.

Іспанський дослідник, Ф.Салазар відзначав, що «Дон Жуана слід зображати як справжнього лиходія та хижака, незалежно від будь-якої чарівності чи гумору, які будь-яка постановка може використовувати як засіб характеристики. Я можу вірити в нього як персонажа, коли його дії справедливо оцінюються такими, якими вони є, і мені легше грати його з більшою переконаністю, якщо мені не доводиться вдавати, що все це насправді дуже безглуздо, чарівно і викликає посмішку» [17].

Із цим, на думку М.Вілли, блискуче впорався режисер–постановник Клаус Гут (2021), що славився своїми новітніми постановками. Стосовно головної партії, то це, на думку Вілли, «мав би бути бас-баритон, оскільки теситура занадто висока для баса, але водночас занадто низька для баритона: вона не піднімається вище за мі», із нею блискуче впорався Крістофер Молтман, який виконав головну роль та зробив цей персонаж однією зі своїх візитівок і співав його в незліченних театрах світу. Ервін Шротт, уругвайський бас-баритон, зіграв Лепорелло і відомий своїми акторськими здібностями, які він довів до межі, Його голос – справжня перлина: темний, округлий, потужний, з сильними високими та низькими нотами. Його дикція бездоганна під час виконання швидкого парлато, чого часто вимагає ця роль, оскільки він має бути буффо персонажем (хоча його точно немає в цій постановці). Іспанська сопрано Марія Хосе Морено виконала партію Донни Анни. Її тембр завжди був надзвичайно красивим, округлим з оксамитовою текстурою, і вона виглядала надзвичайно комфортно, співаючи партію, яка вимагала чогось набагато нижчого, ніж зазвичай очікуєш від такого голосу, як її [23].

Однією із вдалив постановок була вистава Дон Жуана в Метрополітен-театрі в Нью-Йорку за участі шведського баритона Петера Маттеї (2015), який у своєму інтерв'ю відзначав, що «виконання такої ролі, як Джованні, яку він виконує вже давно, все ще пропонує йому нові відкриття, повернення до неї – наприклад, як вибрати темп і чому все робиться певним чином. «Я маю розуміти взаємозв'язок між різними персонажами, щоб визначитися зі своєю власною роллю. «Не можна намагатися бути Джованні чи графом – потрібно відчувати. Коли намагаєшся використовувати мову тіла, щось втрачаєш. Якщо, наприклад, намагаєшся бути сексуальним, як Дон Жуан, то, гадаю, ти це втратиш». Багато співаків обговорюють, як Моцарт корисний для голосу і як вони повертаються до нього в стресові моменти. Але не Маттеї. «Оскільки граф і Дон Жуан постійно зляться, це важко для голосу, бо

треба злитися в нижчому регістрі. Треба бути дуже сильним і владним, але не можна здаватися таким» [21].

Ірландська постановка опери 2016 р. Родді Дойлом була теж доволі експериментальною, щоб спробувати залучити нову аудиторію до опери. «Початкова сцена в спортзалі-спа, де всі актори сидять колом у білих халатах під час увертюри, змусила б вас побоюватися найгіршого вечора; але щойно почався спів першої арії Лепорелло («Notte e giorno faticar») у виконанні Джона Моллоя, Дон Жуан у виконанні Девіда Кемпстера міг би бути більш пронизливим, тоді як Джонатан Мей був досить страшним Командором, навіть якщо костюми не дуже допомогли: коли він вийшов на сцену, дещо раптово для когось, хто прийшов з потойбічного світу, ви на мить задаєтеся питанням, чи не є він інопланетянином, тоді як ви очікували «кам'яного гостя»» [16].

На думку норвезького дослідника В.Лассера, «Дон Жуан» – це опера, яку важко поставити правильно. Незважаючи на чудову музику, вона майже завжди здається занадто довгою, частково тому, що друга половина настільки уривчасто наповнена сценами непокори, галюцинацій та покарання, що здається практично невірноваженою. Також є складність головного героя, який має бути достатньо спокусливим, щоб привабити нас, але й достатньо мерзенним, щоб виправдати свою долю. Режисери, які ігнорують цю вбудовану амбівалентність, роблять це на свій страх і ризик, і спроба Джонса зобразити Джованні як якогось злочинця Дикого Заходу, доповненого плакатом «Розшукується», безумовно, не впоралася належним чином з цією проблемою [15].

Нова режисерська парадигма нерідко деконструє класичний образ Дон Жуана, надаючи йому соціального або політичного забарвлення. Наприклад, у постановці британського режисера Роберта Айка (2025, Aix-en-Provence), Дон Жуан постає не як романтичний спокусник, а як уособлення структурного насильства в патріархальному суспільстві, що вимагає від виконавця переосмислення тембрових та акторських засобів виразності, щоб гармонійно втілити нову концепцію образу без втрати вокальної досконалості [28].

Виконавці партії Дон Жуана часто вносять в інтерпретацію власну емоційну палітру, що збагачує звучання та дозволяє кожній постановці звучати унікально. Відомі інтерпретації Христора Молтмана, Жака Імбраїло або Пітера Маттеї демонструють широкий спектр підходів — від традиційної

моцартівської легкості до психологічно загострених, майже драматичних трактувань.

Таким чином, сучасна вокальна інтерпретація партії Дон Жуана перебуває на перетині традиції та інновації. Вона є складним синтезом технічної досконалості, стильового чуття й акторської майстерності, що дозволяє кожному виконавцеві створити власну унікальну версію цього багатогранного персонажа.

Наукова новизна. Уперше здійснено цілісний аналіз сучасних інтерпретацій партії Дон Жуана з акцентом на технічні складнощі, притаманні баритоновій фактурі, а також стилістичні трансформації, які відбуваються під впливом сучасної сценічної режисури та змін у вокальній школі; визначено ключові інтерпретаційні тенденції початку ХХІ століття.

Висновки. У результаті проведено дослідження встановлено, що сучасна інтерпретація партії Дон Жуана є результатом глибокої взаємодії між традиційною технікою співу та новітніми підходами до сценічного образу. Найбільшими технічними викликами залишаються контроль над динамікою, чистота інтонації та гнучкість фразування. Водночас інтерпретація залежить від індивідуального стилю виконавця, що збагачує палітру сценічних рішень. Актуальні інтерпретації значно відрізняються за стилістичним підходом: від класично виражених до експресивно-модернізованих, залежно від режисерського задуму та концепції постановки, що обумовлює потребу у виконавській гнучкості та здатності адаптувати технічні прийоми до сценічної драматургії. До головних технічних викликів належать: необхідність утримання стабільної вокальної опори в умовах активної сценічної дії, точне інтонування в складних ансамблевих епізодах, робота з тембровою палітрою для передачі характеру героя, а також вміння органічно поєднувати спів із акторською грою. Крім того, постає виклик збереження стилістичної відповідності традиціям моцартівського виконання в умовах оновлених режисерських трактувань. Виконавська інтерпретація партії Дон Жуана у ХХІ столітті демонструє синтез академічної спадщини та сучасної артистичної індивідуальності, що, своєю чергою, підтверджує тезу про еволюційний характер оперного мистецтва, де інтерпретація є динамічним явищем, що віддзеркалює зміну естетичних орієнтирів у культурі загалом.

Література

1. Бородін В. Співацький голос баритон в оперному мистецтві. *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність : матеріали Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції (3–5 травня 2021 р., м. Одеса)* / ред. кол.: О. Л. Олійник, О. Л. Зосім, О. М. Маркова [та ін.] ; М-во культ. та інформ. політики України ; Одес. нац. муз. академ. ім. А. В. Нежданової ; Одес. орг. Нац. спіл. композ. України. Одеса : Астропринт, 2021. С. 247-250.
2. Бурнашов І. Ю. Мова оперних вистав в Україні: світові тенденції та національна ідентифікація. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2019/OperMov19.pdf (дата звернення: травень 2025).
3. Ван Пен. Синтетична природа оперного образу в операх В. Моцарта. *Музичне мистецтво і культура*. 2014. Вип. 19. С. 501-509.
4. Вей Лісянь. Явище тексту в оперно-симфонічній творчості: теоретичні передумови партитурознавства. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Випуск 36. Книга 1. С. 126-137.
5. Кияновська Л. «Дон Жуан» Моцарта і традиції львівської моцартіани. *Українська музика*. 2015. №3(17). С. 133-135.
6. Лю Куо. «Дон Жуан» В. А. Моцарта: унікальність оперного амплуа головного героя. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 72. Том 2. С. 102-107.
7. Лю Куо. Основні вектори розуміння категорії музичного руху в оперній творчості В. А. Моцарта: стильовий аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64. Том 1. С. 189-195.
8. Муравська О. В. До питання про специфіку оперного амплуа баритона: етимологічний та образно-смісловий аспекти. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 1. С. 153–158.
9. Стахевич О.Г., Стахевич О.О. Інтерпретація образу Дона Жуана в історичній ретроспективі (на прикладі пісенно-романсової творчості П.І. Чайковського та Е.Ф. Направника). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022. Вип. 22. С. 266-279.
10. Хе Цзяньхуй. Принцип «баритонізації» басового голосу в партіях опер XIX сторіччя. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2014. № 3. С. 101–108.
11. Цю Сяочжень. Естетична своєрідність оперних персонажів у творчості в. моцарта: «Дон Жуан». *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Випуск 39. С. 131–142.
12. Цю Сяочжень. Музична символіка як драматургічний чинник оперної композиції: інноваційні риси моцартівської оперної поетики. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 40. С. 279- 290
13. Чень Сяопай. Музичні чинники фатальних образів у сучасній оперній творчості. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 39. С. 76–88.
14. Aktakka F. Don Giovanni Operasinda Commedia Dell'arte Etkileri. The İnfluence of Commedia Dell'arte is Evident in the Opera: Don Giovanni. *CONS*. 2024. Vol. 11 (2). Pp. 616-630.
15. Lesser W. Two Dons. URL: <https://www.threpennyreview.com/two-dons/> (дата звернення: травень 2025).
16. Maltri P. Don Giovanni in a new adaptation by Roddy Doyle. URL: <https://bachtrack.com/review-don-giovanni-opera-theatre-company-september-2016> (дата звернення: травень 2025).
17. Salazar F. Jacques Imbrailo on 'Don Giovanni,' Oviedo & Wide-Ranging Repertoire. URL: https://operawire.com/q-a-jacques-imbrailo-on-don-giovanni-oviedo-wide-ranging-repertoire/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: травень 2025).
18. Goehr L., Herwitz D. *Don Giovanni* at the Crossroads of Pleasure and Virtue URL: <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/gn41-8848/download> (дата звернення: травень 2025).
19. Gudesblatt M. Don Giovanni: A Rake for All Seasons. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*: Vol. 1. Iss. 1, Article 3. Pp. 29-42.
20. Moran A. From Sellars to the Stage: A Critical Analysis of Harlem's *Don Giovanni*. *European Journal of Musicology*. 2009. Vol. 12. № 1. Pp. 96-131.
21. Sasanow R. Baritone Peter Mattei, Don Giovanni and the Fear Factor. URL: https://www.broadwayworld.com/bwwopera/article/BWW-Interviews-Baritone-PETER-MATTEI-Don-Giovanni-and-the-Fear-Factor-20150305?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: травень 2025).
22. Schneider M. T. The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni. London: Routledge, 2022. 246 p. URL: <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/51420/9781000510539.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: травень 2025).
23. Villa M. Teatro Real 2020-21 Review: Don Giovanni. URL: https://operawire.com/teatro-real-2020-21-review-don-giovanni/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: травень 2025).
24. Villain, Hero, Libertine, Literary giant, and Everyone's. URL: <https://www.metopera.org/globalassets/discover/education/educator-guides/don-giovanni/dongiovanni.16-17.guide.pdf> (дата звернення: травень 2025).
25. Wang Peng. The synthetic nature of opera image in the operas by Mozart. URL: <https://www.music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/download/50/97> (дата звернення: травень 2025).
26. Wolff L. The Ambivalences of 'Don Giovanni'. URL: <https://www.nybooks.com/articles/2023/08/17/the-ambivalences-of-don-giovanni-mozart-ivo-van-hove/> (дата звернення: травень 2025).
27. Yu Gu. Analyzing the Artistic Characteristics and Vocal Performance of Don Giovanni and Zerlina's Duet "Là ci darem la mano" in the Opera Don Giovanni. *Journal of Global Humanities and Social Sciences*. 2024. Vol. 5 No. 5. Pp. 186-191. DOI:10.61360/BoniGHSS242016360504 URL: https://ojs.bonifuturepress.com/index.php/GHSS/article/view/1636?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: травень 2025).
28. Robert Icke. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Icke (дата звернення: травень 2025).

References

1. Borodin, V. (2021). Baritone Singing Voice in Opera Art. Transformation of Musical Education and Culture: Tradition and Modernity: Materials of the International Scientific and Creative Internet Conference (May 3–5, 2021, Odesa), 247–250 [in Ukrainian].
2. Burnashov, I. Yu. (2019). The Language of Opera Performances in Ukraine: World Trends and National Identification. Retrieved from https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2019/OperMov19.pdf [in Ukrainian].
3. Wang Peng. (2014). The Synthetic Nature of Operatic Image in W. Mozart's Operas. *Musical Art and Culture*, 19, 501–509 [in Ukrainian].
4. Wei Lixian. (2023). The Phenomenon of Text in Opera and Symphonic Creativity: Theoretical Prerequisites of Score Studies. *Musical Art and Culture*, 36 (1), 126–137 [in Ukrainian].
5. Kyianovska, L. (2015). Mozart's 'Don Giovanni' and the Traditions of Lviv Mozartian Music. *Ukrainian Music*, 3 (17), 133–135 [in Ukrainian].
6. Liu Kuo. (2024). 'Don Giovanni' by W. A. Mozart: Uniqueness of the Operatic Role of the Main Character. *Current Issues in Humanities*, 72 (2), 102–107 [in Ukrainian].
7. Liu Kuo. (2023). The Main Vectors of Understanding the Category of Musical Movement in the Operatic Work of W. A. Mozart: Stylistic Aspect. *Current Issues in Humanities*, 64 (1), 189–195 [in Ukrainian].
8. Muravska, O. V. (2016). On the Question of the Specificity of the Operatic Role of the Baritone: Etymological and Figurative-Semantic Aspects. *International Bulletin: Cultural Studies. Philology. Musicology*, 1, 153–158 [in Ukrainian].
9. Stakhevych, O. H., & Stakhevych, O. O. (2022). Interpretation of the Image of Don Juan in Historical Retrospect (Using the Example of the Song-Romance Work of P.I. Tchaikovsky and E.F. Napravnyk). *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 22, 266–279 [in Ukrainian].
10. He Jianhui. (2014). Principle of 'Baritonisation' of the Bass Voice in the Parts of 19th-Century Operas. *Scientific Notes of the Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University. Series: Art History*, 3, 101–108 [in Ukrainian].
11. Qiu Xiaozhen. (2024). Aesthetic Originality of Opera Characters in the Work of W. Mozart 'Don Juan'. *Musical Art and Culture*, 39, 131–142 [in Ukrainian].
12. Qiu, Xiaozhen. (2024). Musical Symbolism as a Dramaturgical Factor of Opera Composition: Innovative Features of Mozart's Operatic Poetics. *Musical Art and Culture*, 40, 279–290 [in Ukrainian].
13. Chen, Xiaopai. (2024). Musical Factors of Fatal Images in Modern Operatic Works. *Musical Art and Culture*, 39, 76–88 [in Ukrainian].
14. Aktakka, F. (2024). Don Giovanni Operasında Commedia Dell'arte Etkileri. The Influence of Commedia Dell'arte is Evident in the Opera: Don Giovanni. *CONS*, 1 (11 (2)), 616–630 [in English].
15. Lesser, W. (n.d.). Two Dons. Retrieved from <https://www.threepennyreview.com/two-dons/> [in English].
16. Maltri, P. (2016). Don Giovanni in a New Adaptation by Roddy Doyle. Retrieved from <https://bachtrack.com/review-don-giovanni-opera-theatre-company-september-2016> [in English].
17. Salazar, F. (n.d.). Jacques Imbrailo on 'Don Giovanni,' Oviedo & Wide-Ranging Repertoire. Retrieved from https://operawire.com/q-a-jacques-imbrailo-on-don-giovanni-oviedo-wide-ranging-repertoire/?utm_source=chatgpt.com [in English].
18. Goehr L., & Herwitz, D. (n.d.). Don Giovanni at the Crossroads of Pleasure and Virtue Retrieved from <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/gn41-8848/download> [in English].
19. Gudesblatt, M. (...). Don Giovanni: A Rake for All Seasons. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 1 (1), article 3, 29–42 [in English].
20. Moran, A. (2009). From Sellars to the Stage: A Critical Analysis of Harlem's Don Giovanni. *European Journal of Musicology*, 12 (1), 96–131 [in English].
21. Sasanow, R. (n.d.). Baritone Peter Mattei, Don Giovanni and the Fear Factor. Retrieved from https://www.broadwayworld.com/bwwopera/article/BWW-Interviews-Baritone-PETER-MATTEI-Don-Giovanni-and-the-Fear-Factor-20150305?utm_source=chatgpt.com [in English].
22. Schneider, M. T. (2022). The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni. London. Retrieved from <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/51420/9781000510539.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in English].
23. Villa, M. (2021). Teatro Real 2020-21. Review: Don Giovanni. Retrieved from https://operawire.com/teatro-real-2020-21-review-don-giovanni/?utm_source=chatgpt.com [in English].
24. Villain, Hero, Libertine, Literary giant, and Everyone's. (n.d.). Retrieved from <https://www.metopera.org/globalassets/discover/education/educator-guide/s/don-giovanni/dongiovanni.16-17.guide.pdf> [in English].
25. Wang, Peng. (n.d.). The Synthetic Nature of Opera Image in the Operas by Mozart. Retrieved from <https://www.music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/download/50/97> [in English].
26. Wolff, L. (2023). The Ambivalences of 'Don Giovanni'. Retrieved from <https://www.nybooks.com/articles/2023/08/17/the-ambivalences-of-don-giovanni-mozart-ivo-van-hove/> [in English].
27. Yu, Gu. (2024). Analyzing the Artistic Characteristics and Vocal Performance of Don Giovanni and Zerlina's Duet 'Là ci darem la mano' in the Opera Don Giovanni. *Journal of Global Humanities and Social Sciences*, 5 (5), 186–191. DOI: 10.61360/BoniGHSS242016360504. Retrieved from https://ojs.bonifuturepress.com/index.php/GHSS/article/view/1636?utm_source=chatgpt.com [in English].
28. Robert Icke. (n.d.). URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Icke [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2025
 Отримано після доопрацювання 13.06.2025
 Прийнято до друку 23.06.2025

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.31.782.6 (477)

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339059

Цитування:

Погребняк Г. П. Культура опери в сценічно-екранному дискурсі. Частина 1. Франко Дзефіреллі: авторська творчість режисера-художника. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 514–521.

Pohrebniak G. (2025). Opera Culture in Stage and Screen Discourse. Part 1. Franco Zeffirelli: The Author's Work of the director-artist. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 514–521 [in Ukrainian].

*Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com*

КУЛЬТУРА ОПЕРИ В СЦЕНІЧНО-ЕКРАННОМУ ДИСКУРСІ

Частина 1. Франко Дзефіреллі: авторська творчість режисера-художника

Мета статті виявити особливості засобів режисерської і художницької майстерності в реалізації оперної постановки в просторі сцени й екрану. **Методологія дослідження.** Задля вивчення феномену оперного мистецтва на теренах сценічної та екранної культури в науковій розробці теми було використано міждисциплінарний підхід, що сприяло результативному опрацюванню фактологічного матеріалу оперних постановок в театрі й кіно-телеекрані. Застосування системного підходу склало підґрунтя наукового аналізу особливостей роботи режисера-художника над постановкою опери в царині сцени та її екранізації. Використання компаративного й порівняльного методів стало в нагоді при вивченні та порівнянні режисерських і художницьких засобів авторської діяльності на теренах оперної творчості в контексті театральної та екранної культур. **Наукова новизна** статті полягає в обґрунтуванні новітніх можливостей взаємовпливу та взаємозбагачення оперного й екранного мистецтв щодо переосмислення й трансформування виразних засобів майстерності режисера і художника в театральному та екранному обширі; у виявленні особливостей режисерсько-художницької діяльності Франко Дзефіреллі в презентації опери в сценічному та екранному просторі, що вперше постало предметом фахового дослідження. **Висновки.** Аргументовано, що за допомогою екранних режисерських і художницьких засобів уможливується не лише популяризація оперного мистецтва серед широкого глядацького загалу, але й презентуються модернові технології фіксації й демонстрації опери, творчості оперних композиторів, виконавців.

Ключові слова: культура режисури, театр, опера, екранні мистецтва, музичне мистецтво, сцена, композитор, художник, телебачення, національна ідентичність.

Pohrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Professor, Professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management

Opera Culture in Stage and Screen Discourse. Part 1. Franco Zeffirelli: The Author's Work of the director-artist

The purpose of the article is to identify the features of the means of directorial and artistic skill in the implementation of an opera production in the space of the stage and screen. **Research methodology.** In order to study the phenomenon of opera art in the fields of stage and screen culture, an interdisciplinary approach was used in the scientific study of the topic, which contributed to the effective processing of factual material of opera productions in the theatre and cinema and television. The use of a systematic approach formed the basis for a scientific analysis of the features of the work of a director-artist on the production of an opera in the field of the stage and its screen adaptation. The use of comparative and comparative methods was useful in studying and comparing directorial and artistic means of authorial creativity in the fields of opera creativity in the context of theatre and screen cultures. **The scientific novelty** of the article lies in substantiating the latest possibilities of mutual influence and mutual enrichment of opera and screen arts in terms of rethinking and transforming the expressive means of the director's and artist's skill in the theatrical and screen space; in identifying the features of Franco Zeffirelli's directorial and artistic activity in the presentation of opera in the stage and screen space, which for the first time became the subject of professional research. **Conclusions.** It is argued that with the help of screen directorial and artistic means, not only the popularisation of opera

art among a wide audience is made possible, but also modern technologies for recording and demonstrating opera, the work of opera composers, performers are presented.

Keywords: directing culture, theatre, opera, screen arts, musical art, stage, composer, artist, television, national identity.

Актуальність теми дослідження. Аналіз кінотекстів, в яких екранними засобами адаптовано оперні постановки або висвітлено творчість визначних майстрів оперного мистецтва, спонукає до того, щоби (беручи на озброєння визначення опери як такого музично-драматичного жанру, що по суті через музику, вербальний ряд і дію демонструє своєрідне єднання музичного й сценічного мистецтва) гіпотетично спробувати обережно доєднати до цього самобутнього союзу ще й аудіовізуальне мистецтво, котре впродовж значного відтинку часу, безсумнівно, популяризує феномен опери серед широкого загалу сучасного культурно-мистецького простору й тим самим актуалізує тему нашого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми оперної режисури й, зокрібно, адаптації оперного мистецтва екранними засобами потрапили в царину наукових студій як мистецтвознавців, так і культурологів, як то: В.Вовкун, Т.Журавльова, О.Ізваріна, П. Походзей, Ж.Садуль, К.Станіславська, Ю.Станішевський, О.Старикова, Н. Хілобок О.Чернова інші. Зокрібно Ж.Садуль у фундаментальному дослідженні «Історія кіномистецтва. Від його зародження до наших днів», розглядаючи витoki кінокультури, зазначає, що вже у ранній період розвитку екранних мистецтв «неодноразово робились спроби перенести на плівку сцени з оперних і театральних вистав (як то «Гамлет», «Фауст», «Дон Кіхот» й ін.)» і констатує, що спектаклі «достатньою мірою постраждали при перенесенні на екран» [14, с. 26]. К.Станіславська в статті «Опера на екрані: естетичні особливості створення та сприймання» зазначає, що цікавість до створення оперних екранізацій виникла у 60–80-ті роки ХХ століття» [10, с.68]. Авторка уточнює, що «екранні твори такого роду знімались з урахуванням специфіки художнього потенціалу музичного театру та естетики і виразних засобів кіно. При цьому режисери прагнули подолати дві протилежні тенденції – умовність оперного жанру і безумовність кінематографічної природи фільму» [10, с.68]. Своєю чергою Т. Журавльова, аналізуючи специфіку режисерських засобів адаптації опери на екрані в роботі «Опера «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка на українському екрані: основні проблеми інтерпретації», вказує, що у

«мистецтві кінематографа музиці, як правило, відведена допоміжна функція, тоді як в узгодженості виразальних засобів оперного мистецтва й мистецтва кіно, співіснуванні їхніх художніх умовностей, у пошуках стильової єдності кінцевого екранного твору і полягає складність» [4,с.157]. Окрім того Т. Журавльова у статті «Екранні інтерпретації оперної класики», артикулюючи думку про те, що «синтез кінематографу з різними літературними родами, різними мистецтвами – зокрема, оперним та театральним – дозволяє говорити про інтермедіальність не лише як про метод дослідження екранного твору, а і як про специфічний спосіб його побудови» [5, с.37], визначає «кінематографічні прийоми, які уможливили художній синтез оперного та кіномистецтва або ж були спрямовані режисерами на максимальне наближення умовності оперного театру до законів кінематографічної виразності» [5, с.38]. Тоді як В. Вовкун, вивчаючи культуру опери й оперної режисури в статті « Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України» та маючи режисерські практики в постановці оперних вистав, виявляє її тісні зв'язки з іншими видами мистецтва та стверджує, що опера «займає провідне місце в ієрархії музичних та театральних жанрів, є яскравим виразником новаторства в музичному мистецтві, активно реагує на культурні запити суспільства» [2, с.208] й додає, що «з огляду на динамічність часу, зміну поглядів, смаків, уподобань і вимог соціокультурного середовища, оперне мистецтво вийшло за межі традиційного музично-театрального виконавства, зазнало певних трансформацій й осучаснення [2, с.208].

Опрацювавши роботи вчених, щодо наукових розвідок в царині особливостей режисерських засобів творення опери на сцені й адаптації її екранними засобами, зробимо спробу дослідити творчість Франко Дзефіреллі – одного з визначних майстрів сучасної світової культури, унікальний талант котрого потужно реалізовано в авторських режисерських і художницьких практиках постановки драматичних і оперних спектаклів в театральному та екранному просторі.

Мета статті виявлення особливостей зображально-виразальних засобів майстерності режисера і художника в реалізації оперної постановки в сценічному та екранному обшарі.

Виклад основного матеріалу. В епоху постмодерну проблема підсилення ролі автора як в театральному, так і в аудіовізуальному мистецтві, безсумнівно, набула особливої актуальності. Нині автором (з поміж численних визначень) в екранних мистецтвах прийнято називати потужну неповторну індивідуальність режисера зі своєю філософією, світоглядом, непересічною суб'єктивною системою сприйняття, оцінки дійсності (що в законодавчому полі є суб'єктом авторських прав на аудіовізуальний твір), котрий має своїх однодумців-помічників, які й дають йому можливість максимально реалізуватись як творцеві в зображенні картини світу й образу людини в ній й презентувати власну світо модель [7]. Крім того феномен автора (що спроможний реалізуватися в творчих практиках і як режисер, і як сценарист, оператор, художник тощо) може презентуватись глядачеві через власну художню палітру, характерну партитуру зображальної пластики, оригінальний авторський задум, який бере витоки в світовідчутті митця [8, с.22]. На наше переконання, запропоноване вище визначення частково можна поширити й на авторство в царині театру, звернувшись до творчості самобутнього майстра другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття Франко Дзефіреллі, котрий максимально реалізував свій могутній талант художника й режисера в театрі, кіно, на телебаченні.

Народившись і провівши юність у Флоренції – одному з найбільш значущих культурно-мистецьких центрів Італії і світу – увібравши в себе велич творчості визначних майстрів всесвітньовідомої живописної школи, літераторів, вчених-мислителів (Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонарроті, Данте Аліг'єрі, Франческо Петрарки, Джованні Боккаччо, Нікколо Макіавеллі, Галілео ді Вінченцо Бонаюті ін.), Франко Дзефіреллі, художнє рішення творів котрого сягає коренів його дитинства (що частково минуло в монастирі Сан-Марко, де й відбулось знайомство з мистецтвом), все ж таки віддав перевагу образотворчому мистецтву, здобувши фах архітектора у Флорентійському університеті. Тоді як знайомство з театром майбутнього майстра відбувалось у дивний спосіб. Вивчаючи (за наполяганням батька) англійську мову, юний Джан Франко, опинившись під опікою британської діаспори [11], здобуває практичні навички мовлення за матеріалами п'єс Вільяма Шекспіра, що презентуються йому як гра в настільний ляльковий театр. Так, через захоплення дитячою «грою в театр» митець збереже

повагу і відданість шекспірівській творчості протягом всього довгого (відтинком у 60 років активної діяльності) творчого життя. Що ж до захоплення кіно та бажанням поєднати екранне і театральне мистецтва зі своїм, сказати б, початковим фахом художника-живописця (здобутого в Академії образотворчого мистецтва у Флоренції) й архітектора, то сам митець зазначав, що такою точкою відліку стали незабутні враження (передовсім роботи художників – постановників П. Шеріффа й Р. Фурса) від перегляду фільму визначного *майстра сцени* Лоренса Олів'є «Генріх V» – надзвичайно вдалої екранізації однойменної п'єси В.Шекспіра [18], що, увінчана численними міжнародними нагородами, за рішенням Британського інституту кінематографії 1999 року увійшла в сотню кращих британських стрічок.

Нині з впевненістю можемо сказати, що по суті фантастично успішну кар'єру Ф. Дзефіреллі (а насправді Корсі, бо ж в силу певних життєвих обставин змушений був жити під псевдонімом), визначила зустріч і плідна співпраця з Лукіно Вісконті – видатним реформатором сцени оперного і драматичного театрів (що сміливо, утверджував «нову своєрідну театральну естетику» [9, с.175]), творцем режисерського театру і фундатором італійської моделі авторського кіно – неореалізму. Називаючи себе не італійцем, а *флорентійцем*, Дзефіреллі завжди підкреслював, що «флоренція століттями стояла над націями і була *артистичним* центром світу» [18], й, безперечно, вплинула на формування особистості митця.

То ж і не випадково, що в середині 1940-х рр. ще молодий тоді архітектор (котрого на той час сценографія захоплювала вже більше ніж проєктування будівель) був запрошений Л.Вісконті як актор-аматор, художник і асистент режисера в римський театр «Елізео», де працював над виставами: «Трамвай бажання» Т. Вільямса, «Троїл і Крессада» В. Шекспіра іншими. Творча колаборація з Л. Вісконті поширилась і на роботу в кінематографі, зокрібно, в студії «Cinecitta», де молодий митець здобував досвід складного поетапного фільмотворення, асистуючи визначному майстру у виборі місць натурних зйомок, акторському кастингу, виготовленні костюмів тощо, а ще (під орудою таких художників-постановників, як Д. Полідорі та О. Скотті), натхненно працював над художнім оформленням кінострічок «Земля дрижить», «Найкрасивіша», «Почуття», водночас навчаючись творенню цілісного художнього образу як на сцені, так і екрані. Пізніше

майстер вказуватиме в своїй книзі «Автобіографія» таке: «Я дуже багатьом зобов'язаний Лукіно Вісконті. Це мій вчитель, під його керівництвом я робив перші кроки мистецтві. Про нього багато сказано як про знаменитого художника, але він був і великим педагогом» [18].

Роблячи перші доволі сміливі кроки (як в театрі, так і в кінематографі) у роботі над просторово-зоровою реалізацією режисерського задуму, «який є основою будь-якої екранної чи сценічної драматургії», Ф. Дзефіреллі поступово усвідомлював важливість ретельної організації розгортання обширу дії, «окреслення його колористичної гами» [3, с.58], де декорація поставала би своєрідним сценарієм у пластиці, тлом «драматургічної дії, розвитку сюжету, стилістики сценічного й екранного твору, добору спеціальних ефектів» [3, с.58].

Вже на початку 1950-х рр. креативні практики в драматичному театрі і кіно сприяли набуттю Ф. Дзефіреллі статусу успішного й перспективного художника, котрий відчайдушно випробовує свої здібності ще й в режисурі, сценарній майстерності, а це невдовзі потягло за собою чи не доленосне запрошення від дирекції всесвітньовідомого міланського оперного театру La Scala. Цікаво, що пропозицію (стосовно роботи художника-оформлювача опери Дж. Россіні «Попелюшка» на лібрето Я.Ферретті) молодий митець погодився прийняти лише за умови надання йому можливості займатись ще й режисурою. Дебютна постановка вказаної опери (хоч, на переконання К.Станіславської, «у порівнянні з іншими видовищними формами, опера не стала жанром масової культури, на відміну, наприклад, від кіно» [10, с.67]) в знаменитому La Scala справила справжній фурор і про Ф. Дзефіреллі заговорили як про доволі талановитого молодого режисера й самобутнього сценографа. Одну за одною він отримує пропозиції до співпраці з найпрестижнішими оперними театрами світу: Паризької національної опери (Opera National de Paris), Королівського театру Ковент-Гарден (Royal Opera House) у Лондоні, Віденської опери (Wiener Staatsoper), Метрополітен-опера (Metropolitan opera) у Нью-Йорку, Даллаській опері (The Dallas Opera), де презентуючи блискучі постановки «Італійка в Алжирі», «Міньйон», «Турандот», «Дон Жуан», «Кармен», «Богема», «Норма», «Тоска», «Лючія ді Ламмермур», «Паяци», «Сільська честь», «Травіата», «Антоній та Клеопатра», «Аїда», «Отелло» інші здобуває широке визнання. Наслідуючи основні режисерські принципи роботи над оперними виставами (а

іноді й виступаючи лібретистом як то «Антоній і Клеопатра») свого вчителя (Л. Вісконті), Франко Дзефіреллі (ставлячи вказані вище опери по кілька разів в різних театрах світу), прагнучи надати опері динамічного виконання (на противагу розповсюдженій на той час статичності у солоспіві), використовував метод провокативної режисури у взаємодії виконавців і глядачів, що, як не дивно, сприяло привабливості в театр широкій аудиторії. Так, працюючи над постановкою опери «Лючія ді Ламмермур», режисер сміливо, проте з великими труднощами ламав уявлення (передовсім виконавиці головної ролі Джоан Сазерленд, котра звикла, непорушно стояти на сцені й, дивлячись на диригента, виконувати оперні арії) про те як мають діяти на кону оперні співаки. Так, приміром, майстер бачив, героїню, яка божеволіє, зовсім не статичною щодо розвитку дії, навпаки, у пароксизмах підступної хвороби, вона мала би чи не гасати по сцені, підніматись і спускатись сходами декорації, падати, повзати. Під час репетицій день за днем Ф. Дзефіреллі тренував здатність оперної діви (просто таки ганяючи її сценою та вгору-вниз доволі крутими сходами) виконувати партії, і, вбрану у довгу сукню знаходитись в неперервному русі. В сцені «Божевільня Лючії» в численних відгуках преси було констатовано «фантастичну режисерську винахідливість» [17]. Ось в одній з ключових сцен Лючія, тягнучи за собою закривавлене простирadlo, спускається сходами, гасє сценою і при цьому голосово бере запаморочливої висоти ноти. Ця динамічна сцена настільки захопила й підкорила глядачів дивовижною режисерською й виконавською таємницею наративу, що на прем'єрі овації не стихали 19 хвилин.

Закцентуємо увагу на тому, що Франко Дзефіреллі як режисер вибудовував образи героїв в оперних виставах, допомагаючи співакам розкривати свій талант не тільки в співі, а й у русі. І в цьому його з особливою силою підтримувала, зосібна, Марія Каллас, чи не найвеличніше сопрано ХХ ст., творча співпраця з котрою розпочалась з роботи над оперою «Травіта» Дж. Верді. В роботі над художнім оформленням спектаклів Ф. Дзефіреллі завжди заздалегідь багаторазово слухав і добре знав музику тієї опери, до якої розробляв сценографію, детально промальовуючи ескізи, і як режисер-постановник, ретельно прописуючи кожен мізансцену, що є чи не найскладнішим інструментом зображальної виразності, «оскільки вона постійно змінюється, трансформується залежно від взаємин

персонажів, перетікає в інші мізансцени» [3, с.59]. Так поступово оживала вистава як художньо-мистецьке явище, й, що прикметно, фінальний вигляд сцени був точною копією його підготовчих ескізів та малюнків. Вкажемо, що так само ретельно (як у театральних спектаклях) майстер кадруватиме режисерський сценарій для кіно- і телепостановок, зосібна, й в екранізації опер. При цьому зазначимо, що чи не тисячі його частково анімованих малюнків-ескізів (деякі з котрих так і не були використані в постановках), а також костюмів з 2017 року експонуються Фондом Франко Дзефіреллі у розкішних залах палацу Сан-Фіренце, подарованого митцеві мерією Флоренції [11].

Прикметно, що, маючи доволі бурхливий темперамент, Ф. Дзефіреллі часом ставив власні складні художні концепції вище за тонкощі акторської майстерності (як в драматичному, так і оперному театрі, кінематографі), не особливо переймаючись комфортністю відчуття виконавців у тих чи тих декораціях, костюмах, гримі. Прикладом тому новаторська постановка комедії В. Шекспіра «Багато галасу з нічого», яку майстер вирішив у, сказати б, «сицилійській манері», презентуючи глядачам таке яскраве феєричне видовище (забезпечене як динамікою стрімкого невпинного руху виконавців, так і розкішною сценографією), на тлі якого акторам складно було викликати сміх словом, піснею. Тим не менш вистава мала приголомшливий успіх.

Зазначимо, що захоплення шекспірівською драматургією ще у дитячому віці, вилилось згодом у величні постановки як у драматичному, так і в оперному театрах, екранізації, серед яких назовемо «Приборкання норовливої», «Гамлет», «Отелло», «Ромео і Джульєтта». Вкажемо, що отримати запрошення до співпраці в лондонський Old Vic Theatre (фактично осердя шекспірівських постановок), було надзвичайно відповідальним кроком в творчій кар'єрі режисера й художника-іноземця, але він впорався, більше того, очевидним виявився його вплив на акторську школу британського театру – суть котрого (як і в оперному театрі) зводилась до динамічності пластики виконавця, що прийшла на зміну невиразній статиці. То ж чи не найбільший успіх принесла йому постановка (звісно з авторською концепцією багатой за барвами й різноманітними художницькими конструкціями сценографії) вистави «Ромео і Джульєтта» (п'єси, на якій він фактично виріс) з Джоном Страйдом і Джуді Денч у головних ролях. Саме Ф. Дзефіреллі вперше в історії постановок

шекспірівських п'єс (на кону та екрані) ризикнув (і ніколи не пошкодував) значно «омолодити» виконавців ролей Ромео і Джульєтти. Що ж до художнього оформлення спектаклю, то на сцені, за його численними ескізами, художники-декоратори створили цілу вулицю, в центрі якої було розміщено фонтан, наповнений сухою кригою, випаровування котрої справляло незабутні враження туману, відчуття ранкової прохолоди в спекотній країні. 1968 році на світовому екрані з'явиться екранізація (чи не краща дотепер, адже увійшла в золотий фонд кіномистецтва) однойменної п'єси В. Шекспіра, де одним з потужних ключових елементів авторської мови Дзефіреллі-режисера стане дійсно безсмертна музика композитора Ніно Рота, а виконання Менестрелем пісні «What is a Youth» відбуватиметься у складній мізансцені, вибудованій режисером не лише під впливом творів ренесансного живопису, а й за законами оперної вистави.

Цікавим, на наше переконання, є явище автобіографізму в авторській творчості Ф. Дзефіреллі, що певним чином вплинуло на вибір як оперного матеріалу, так і творення 1999 року автобіографічної стрічки «Чай з Муссоліні» (однієї з останніх робіт майстра). Нагадаємо, що автобіографізм в сценічному, екранному, музичному мистецтвах може проявлятися як «висвітлення власних життєвих фактів митця; ототожнення з персонажами, наділеними портретною схожістю з автором; імпровізаціях, так чи так пов'язаних з життєвими спостереженнями, сновидіннями; прямими чи непрямыми асоціаціями із життям автора, які поглиблюються, відтворюються більш правдоподібно; в особливому ставленні до героїв, на яких режисер проєцює думки, почуття, виправдовуючи своє життя, помилки» [8, с. 14], а ще може бути «присутнім у творі латентно, тобто виражатися імпліцитно, і часом сам автор уперто не визнає автобіографічності свого творіння» [7, с. 96]. Підставою для наших розмислів слугує той факт, що, народившись поза шлюбом і втративши в ранньому дитинстві ще молоду тоді матір, митець, як нам здається, намагався частково відтворити її образ (або ж, принаймні, віддати їй шану) на оперній сцені. Так, приміром, в опері Дж. Пуччіні «Богема» помирає Мімі – невиліковно хвора на сухоти молода героїня. В «Травіаті», зраджена своїм коханим і хвора на сухоти Віолета Валері, також (як і матір митця) йде у засвіти. Навіть в Недді (героїні однієї з найтрагічніших опер Р. Леонкавалло «Паяци»), невірній молодій

дружині, котра гине від рук свого чоловіка, Ф. Дзефіреллі, імовірно, вбачав таку ж невірну матір. Таким чином можемо констатувати, що прояви автобіографізму в сценічній та екранній творчості Ф. Дзефіреллі показують, що «біографічний досвід став для нього тим базовим матеріалом, з якого й формувався його художній світ, що нині вражає неповторною автентичністю у вираженні індивідуально-особистісних почуттів, переживань, рефлексій, прагнень» [7, с. 106]. Свій художницький талант майстер присвятив постановці й популяризації музично-драматичного жанру опери, яка була його чи не головною пристрастю і по суті складала сенс його мистецького життя (адже близько п'ятдесяти відсотків світового фонду класичних оперних постановок належать саме Ф. Дзефіреллі та його послідовникам), а звідси й прагнення максимально популяризувати доволі складне оперне мистецтво серед широкого загалу, зокрібна, й засобами екранних мистецтв, вбачаючи в цьому свою місію [18]. Маючи ідеальний слух на голоси, режисер-художник працював в сценічних і екранних постановках з такими визначними оперними виконавцями як Марія Каллас, Хуан Понс, Катя Річареллі, Хосе Каррерас, Джоан Сазерленд, Пласідо Домінго, Тереза Стратас, Тіто Гоббі, Мірела Френі, Джустіно Діас, Роландо Панераї вибудовуючи з ними глибокі образи-характери й бездоганні за гармонією та красою мізансцени [16]. Свій постановницький розмах, підкріплений стійким глядацьким успіхом, майстер демонстрував як в театрі, так і в кіно-телевізійних роботах, а дебютом екранної адаптації опери стала 1965 року «Богема» Дж. Пуччіні, що чимало посприяло популяризації цього оперного твору. Нагадаємо, що до того часу Ф. Дзефіреллі опікувався режисурою прямих телевізійних трансляцій опер з театру La Scala, уміло зменшуючи відстань між глядачами та сценою, даючи можливість зблизька «спостерігати за солістами, диригентом, музикантами оркестру та хору», розширюючи та урізноманітнюючи палітру «сприймання глядача», дозволяючи «йому глибше зануритись у світ індивідуального переживання свого образу артистом», а ще показуючи на екрані зацікавлену, схвильовану, розчулену публіку у залі, що допомагало «глядачеві повніше відчувати атмосферу свята» [10, с. 68] на сцені. Відрадно констатувати, що прем'єру фільму-опери «Богема» (одну з найбільших вдалих оперних адаптацій на екрані ХХ ст.) продюсери ризикнули провести рівночасно у 400 великих кінотеатрах США та Європи і не

пошкодували, адже вирішальним аргументом став глядацький тріумф, оскільки режисерові й художникові, фільмуючи в студії й, роблячи акцент на великі плани (як важливого способу «керування поглядом і думкою глядача» [3, с. 60]), на наше переконання, вдалось досягнути оптимального балансу між театральною «умовністю і життєвою достовірністю кінематографу» [10, с. 70]. Звісно, були режисерові й закиди в надмірності натуралістичних подробиць, переповненості кадру предметами обстановки та побуту, звинувачення у зміщенні акцентів з внутрішнього світу героїв на світ зовнішній (зокрібна, через у надмір яскраві костюми й ошатні декорації), що ніби то нівелювало драматизм подієвого ряду [17], однак це аж ніяк не применшило ані якості фільму-опери, ані заслуг постановника.

1970 Ф. Дзефіреллі (зберігаючи національну ідентичність музичного твору) береться до роботи над телевізійною версією єдиної опери Людвіга Бетховена «Фіделіо», на честь котрої 1904 року навіть було названо один з багаточисельних астероїдів [15]. Використовуючи специфічну магію зображення й беручи до уваги той факт, що «телебачення і театр, взаємодіючи, збагачуються новими ідеями, формами мислення, відтворення дійсності» [6, с. 243], майстер, реалізуючи свій художницький потенціал, вміло використовував здатність екранних мистецтв, «запам'ятовувати» твори суміжних мистецтв, зокрібна й театрального. Адже «з часом актори йдуть зі сцени, змінюються покоління режисерів, художників, постановки «старіють». Встигнути зафіксувати на плівці вистави й акторів у розквіті творчих можливостей – одне з основних завдань телебачення у формуванні загального фонду культурних цінностей певної країни». Тоді як розумно чергуючи показ театральних вистав з власних фондів – «справжнього арсеналу художньої культури, телебачення спроможне долучати нові покоління молодих людей до цінностей, на яких було виховане старше покоління» [6, с. 244].

Наступною екранізованою Ф. Дзефіреллі оперою (попередньо ним же поставленою в театрі La Scala) стане «Сільська честь» П'єтро Масканьї, котра 1982 року з'явиться спочатку на телевізійних екранах Італії, а потому, здобувши схвальні відгуки глядачів і преси й у телепросторі США [12, с. 186]. Унікальність зйомок і «Сільської честі», і наступної екранної адаптації – «Паяци» Руджеро Леонкавалло (котру майстер ставив чотири рази в різних театрах світу) передовсім в рекордно коротких термінах виробництва і

можливості оперних співаків виконувати партії не під фонограму (що значно спрощує та здешевлює технологію фільмотворення), а у супроводі, сказати б, «живого» оркестру під орудою Жоржа Претра. Тож музично-драматична дія в обох фільмах розпочинається на сцені театру La Scala (де для зйомок над першими рядами глядацьких місць, було споруджено дерев'яну платформу, на котрій розмістили камери). Потому оперне дійство, занурене в розкішні декорації, виходить за межі кону і фільмується вже в павільйонах, а ще натурних локаціях, де (за задумом автора лібрето) могли би відбуватись події. Затим у фіналі спектаклю дія опери знову повертається на сцену. Задля генерування, сказати б, «живої» тривожної атмосфери обох адаптованих до телевізійного екрану вистав (що передбачало домінування крупних та середніх планів), режисер-художник не боявся новаторських кроків, мало не одночасно фільмуючи оперний матеріал і в театрі, і в студії, і на натурі, а, використовуючи розмаїту світло-тіньову й ракурсну палітри як ефективні засоби розкриття «авторського ставлення до екранних подій» [3, с. 60] й творення глибоких багатогранних образів і тим самим (попри нападки як заздрісників, так і пересічних «колег» по цеху) утверджував примат краси в сценічно-екранному просторі.

Беручись екранізувати оперні спектаклі, Ф. Дзефіреллі ставив своїм режисерським завданням ретельне, мовити би, ліплення музичними й екранно-сценічними засобами «живих» правдоподібних персонажів, а тому не випадково співпрацював переважно з тими виконавцями, котрі володіли не лише високою вокальною технікою, а й здатні були демонструвати філігранну акторську майстерність, як то, приміром, Пласідо Домінго (який грав головні ролі у всіх екранних версіях опер майстра, де чи не найкращою стала кіноінтерпретація «Отелло») і Тереза Стратас, що виконала, зосібна, роль Віолетти Валері в екранній версії « Травіати» Дж. Верді, світова прем'єра котрої відбулась у 1983 році. Неодноразово презентуючи постановки «Травіати» (у всьому її розмаїтому кольоровому та світловому багатстві[16]) на різних сценах Європи і США, митець і в театрі, і в кінематографі (глибоко усвідомлюючи, що «оперний жанр за замовчуванням несе у собі установку на умовність і є своєрідною грою музики в життя» [13]), тим не менш, дбаючи про публіку, сміливо вимагав від оперних співаків природності поведінки з голосом, ретельного тренування пластики тіла, уболювання про розвиток характеру персонажа,

а не показового піклування й хизування лишень вокальною технікою. В такому мистецькому світобаченні (попри звинувачення критиків в еkleктиці, у старомодності інтерпретації оперного мистецтва), збереженні «першоджерельності в адаптації творів для сучасної аудиторії» [1, с. 4] він вбачав своє кредо.

Наукова новизна статті. У ході дослідження (на прикладі творчого спадку Франко Дзефіреллі) було обґрунтовано новочасні можливості кореляції культури театального (зосібна, оперного) й аудіовізуального мистецтв щодо інтерпретації зображально-виражальних засобів творчої лабораторії режисера і художника в площині сцени та екрану. Дослідником було визначено специфіку режисерської та художницької творчості Франко Дзефіреллі в постановці драматичних спектаклів і опер в театрі та їх адаптації на кіно- і телевізійному екрані, що полягає в прагненні майстра надати мистецтву драми й опери виконавської динаміки, вмінні навчити драматичних акторів і оперних співаків (суттєво, у відповідності до першоджерел, підвищивши їх вік) розкривати образи-характери через неперервний рух внутрішньої і зовнішньої дії шляхом використання методу провокативної режисури у комунікації виконавців і публіки.

Висновки. У підсумку зазначимо, що як художник і режисер, сценарист і лібретист Франко Дзефіреллі вважав, що культура опери й драматичного спектаклю має бути зрозумілою не лише спеціальній публіці, а й широкому загалу, тому напрацював свій унікальний авторський стиль з притаманною йому класичною ясністю, точністю та реалістичністю найдрібніших деталей, що поєднувалося з глибоким проникненням майстра у драматичну сутність дії. При цьому, поклоняючись все своє творче життя культу краси, він завжди надтонко відчував силу екранних мистецтв та їх зв'язок з театральним і музичним мистецтвами, їх потужний вплив на глядача й самовіддано доносив це в авторських меседжах зі сцени та екрану.

Література

1. Афоніна О. С. Музично-театральні вистави в парадоксах і рефлексіях: монографія. Суми: ФОП Цьома С.П., 2025. С.152.
2. Вовкун В. В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип.37. С.207–211.
3. Горевалов С. І., Десятник Г. О. Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво : навчальний посібник. Київ : КНУ, 2014. 132 с.

4. Журавльова Т. Опера «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка на українському екрані: основні проблеми інтерпретації. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2019. Вип. 5. С. 157–164.

5. Журавльова Т. Екранні інтерпретації оперної класики. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2020. № 2–3(47–48). С. 37–50.

6. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві: Київ, НАКККіМ. 2017. 392 с.

7. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 448 с.

8. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства: спеціальність 26.00.01. Теорія та історія культури*. Київ. 2021. 36 с.

9. Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 4. Лукіно Вісконті: театральні практики кінорежисера. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Київ, 2023. Вип. 44. С. 174–181.

10. Станіславська К. І. Опера на екрані: естетичні особливості створення та сприймання. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2009. № 4. С. 67–72.

11. Donadio R. Maestro Still Runs the Show, Grandly. URL: https://www.nytimes.com/2009/08/19/arts/music/19zeffirelli.html?_r=1&hp (дата звернення: 04.04.2025).

12. Fawkes Richard. Opera on Film. London: Duckworth, 2000. P. 185–186.

13. Russano Hanning B., Weinstock H. Opera. (2025) URL <https://www.britannica.com/art/opera-music> (дата звернення: 05.04.2025).

14. Sadul Georges. Histoire de l'art du cinema. Des origins a nos jours. Paris. 1955. 466p.

15. Schmadel Lutz. Dictionary of Minor Planet Names. Springer Science & Business Media, 2003. P. 56. 992 p.

16. Wood M. Delivering the Quality Experience: Franco Zeffirelli. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230305854_11 (дата звернення: 15. 04.2025).

17. Vecchi Gian Guido. 2007 Zeffirelli: Silvio ti supplico. Meglio le vecchie barzellette. URL: <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html> (дата звернення: 16.04.2025).

18. Zeffirelli Franco. Autobiografia. Milano, Mondadori, 2006. 527 p.

Ukraine. *Mystetstvovnavchi zapysky*, 37, 207–211 [in Ukrainian].

3. Horevalov, S. I., & Desiatnyk, H. O. (2014). Introduction to the Specialty of Film and Television Art. Kyiv [in Ukrainian].

4. Zhuravliova, T. (2019). Opera 'Natalka Poltavka' by Mykola Lysenko on the Ukrainian Screen: Main Problems of Interpretation. *Ukrainske mystetstvovnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*, 5, 157–164 [in Ukrainian].

5. Zhuravliova, T. (2020). Screen Interpretations of Opera Classics. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 2–3(47–48), 37–50 [in Ukrainian].

6. Pohrebniak, H.P. (2017). Cinema, Television and Radio in the Performing Arts. Kyiv [in Ukrainian].

7. Pohrebniak, H.P. (2020). Author's Cinema in the Cultural Space of the Second Half of the 20th – Early 21st Century. Kyiv [in Ukrainian].

8. Pohrebniak, H.P. (2021). Author's Cinema in the Artistic Culture of the Second Half of the 20th – Early 21st Century. *Extended Abstract of the Dissertation for the Degree of Doctor of Arts*. Kyiv [in Ukrainian].

9. Pohrebniak, H.P. (2023). The Stage as an Expanse of Artistic Explorations of the Director-Author. *Mystetstvovnavchi zapysky*, 44, 174–181 [in Ukrainian].

10. Stanislavska, K.I. (2009). Opera on the Screen: Aesthetic Peculiarities of Creation and Perception. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 4, 67–72 [in Ukrainian].

11. Donadio, R. (2009). Maestro Still Runs the Show, Grandly. Retrieved from https://www.nytimes.com/2009/08/19/arts/music/19zeffirelli.html?_r=1&hp [In English].

12. Fawkes, R. (2000). Opera on Film. London, 185–186 [in English].

13. Russano, Hanning B., & Weinstock, H. (2025). Opera. Retrieved from <https://www.britannica.com/art/opera-music> [in English].

14. Sadul, G. (1955). Histoire de l'art du cinema. Des origins a nos jours [History of cinema]. Paris [in French].

15. Schmadel, L. (2003). Dictionary of Minor Planet Names. Springer Science & Business Media [in English].

16. Wood, M. (2021). Delivering the Quality Experience: Franco Zeffirelli. Retrieved from https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230305854_11 [in English].

17. Vecchi, G. G. (2007). Zeffirelli: Silvio ti supplico. Meglio le vecchie barzellette [Zeffirelli: Silvio, please. Old jokes are better]. Retrieved from <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html> [in Italian].

18. Zeffirelli, F. (2006). Autobiografia [Autobiography]. Milano, Mondadori [in Italian].

References

1. Afonina, O. S. (2025). Musical and theatrical performances in paradoxes and reflections. Sumy [in Ukrainian].

2. Vovkun, V. V. (2020). Trends in Contemporary Directing in the Operatic Art of

Стаття надійшла до редакції 05.05.2025
Отримано після доопрацювання 06.06.2025
Прийнято до друку 16.06.2025

УДК 791.635-051:808.55](410)(045)
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338972

Цитування:

Біленька А. М., Світлична О. О., Космін Л. Г.
Кристофер Лі: мовно-інтонаційні особливості
акторської інтерпретації персонажів у кіно.
*Вісник Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2.
С. 522–526.

Bilenka A., Svitlichna O., Kosmin L. (2025).
Christopher Lee: Voice and Intonation in Acting
Interpretation of Film Characters. *National
Academy of Managerial Staff of Culture and Arts
Herald: Science journal*, 2, 522–526 [in Ukrainian].

Біленька Анастасія Миколаївна,
доктор філософії з культурології,
викладач кафедри
музично-драматичного театру
Харківської державної академії культури
<http://orcid.org/0000-0002-0263-3966>
nastasiya51094@ukr.net

Світлична Ольга Олександрівна,
викладач кафедри
музично-драматичного театру
Харківської державної академії культури
<http://orcid.org/0000-0003-0089-9207>
svitli4na@gmail.com

Космін Леонід Георгійович,
старший викладач кафедри
майстерності актора
Харківської державної академії культури
<http://orcid.org/0000-0001-6783-1886>
kosminlg@gmail.com

КРИСТОФЕР ЛІ: МОВНО-ІНТОНАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПЕРСОНАЖІВ У КІНО

Метою роботи є дослідження мовно-інтонаційного малюнку ролей К.Лі як кіноактора, актора озвучування і майстра художнього слова, зокрема інтонаційних особливостей образів кінозлодіїв з кіноадаптацій світової класики під час його співпраці з кіностудією «Hammer», що спеціалізувалась на фільмах жахів, а також історичних постатей у його творчості. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні методу інтерпретації аудіовізуальних джерел, який дав змогу проаналізувати сценічні образи К.Лі з вибраних фільмів, а також описати мовно-інтонаційну складову його акторських робіт, зокрема кінозлодіїв з кіноадаптацій класичних творів та реальних історичних постатей; хронологічний метод залучено задля дослідження еволюції мовно-інтонаційного малюнку сценічних образів К.Лі протягом його тривалої кар'єри у сферах кіно, озвучування та художнього слова; застосування методу аналізу ролі дає змогу дослідити акторські роботи К.Лі у контексті мовної складової, як у якості кіноактора, так і актора озвучування і майстра художнього слова. **Наукова новизна** полягає у тому, що було вперше проведено комплексне дослідження інтонаційно-мовної складової акторських робіт К.Лі, зокрема в українському науковому просторі, а також особливості роботи К.Лі у якості актора озвучування і майстра художнього слова. **Висновки.** Розглянуто інтонаційну складову найвизначніших акторських робіт К.Лі як зірки світового кінематографу. Розкрито особливості роботи К.Лі над образами кінозлодіїв у контексті мовно-інтонаційності. Проаналізовано особливості мовних портретів персонажів, створених К.Лі у якості актора озвучення. Визначено особливості роботи К.Лі над мовно-інтонаційними малюнками ролей на основі реальних історичних постатей, а також персонажів з екранізацій творів світової класики.

Ключові слова: Кристофер Лі, хорор, готика, інтонація, тон, голосова атака, мовний малюнок ролі, озвучування, регістр.

Bilenka Anastasiia, PhD in Cultural Studies, Lecturer at the Department of Drama and Music Theatre, Kharkiv State Academy of Culture; **Svitlichna Olha**, Lecturer at the Department of Drama and Music Theatre, Kharkiv State Academy of Culture; **Kosmin Leonid**, Senior Lecturer at the Department of Acting Skills, Kharkiv State Academy of Culture

Christopher Lee: Voice and Intonation in Acting Interpretation of Film Characters

The purpose of the article is to explore the speech and intonation patterns of Christopher Lee's roles as a film actor, voice actor, and spoken word performer, with a particular focus on the intonational features of villainous

characters from film adaptations of world classics during his collaboration with Hammer Film Productions—a studio specialising in horror cinema—as well as historical figures portrayed throughout his career. **The research methodology** involves the interpretation of audiovisual sources, which made it possible to analyse selected screen characters portrayed by Lee and to describe the vocal and intonational elements of his performances, especially those of classic literary villains and real historical personalities. The chronological method is employed to trace the evolution of Lee's vocal expression throughout his extensive career in film, voice-over, and spoken word. Role analysis is used to examine his artistic work through the lens of vocal expression in all three domains of his career. **The scientific novelty** lies in the fact that this is the first comprehensive study—particularly within the Ukrainian academic context—of the vocal and intonational dimensions of Christopher Lee's performances, including his contributions as a voice-over actor and master of spoken word. **Conclusions.** The intonational aspects of Christopher Lee's most iconic performances as a global film star are examined. The specific features of Lee's approach to villainous roles are revealed through the lens of voice and intonation. The vocal profiles of characters portrayed by Lee in acting are analysed. The study identifies the unique elements of Lee's work on vocal and intonational portrayals of both real historical figures and characters from screen adaptations of world literature.

Keywords: Christopher Lee; horror; gothic; intonation; tone; voice attack; verbal characterisation; dubbing; voice register.

Актуальність теми дослідження. Актуальність дослідження мовно-інтонаційних малюнків ролей К.Лі зумовлена недостатньою увагою до дослідження значення голосу і інтонації у побудові сценічного і кінообразу. Лі був не лише актором, а й майстром сценічної голосової драматургії, що дозволяло йому створювати глибокі й багатовимірні образи навіть у межах обмеженого екранного часу. Тому зважаючи на вищесказане, треба наголосити, що дана тема є достатньо актуальною і може стати в нагоді для майбутніх дослідників мовної складової акторських кіноробіт, як у світовому, так і у вітчизняному кіно.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження творчості К.Лі у кіно ґрунтовно чи побіжно торкаються роботи таких мистецтвознавців як Ю.Гарсія, К. Гармес Маркус, Н. Лакшманан, К. Фрейлінг, Д. Тотаро. На жаль, дані науковці майже не торкаються особливостей мовно-інтонаційного малюнку акторських робіт К.Лі у якості кіноактора і актора озвучування. Проте, найбільшим джерелом для аналізу мовної складової акторських робіт К.Лі стали дві автобіографії самого актора - «Володар безладу: Автобіографія Крістофера Лі» та «Високий, темний і моторошний».

Мета дослідження. Проаналізувати еволюцію мовно-інтонаційної складової акторських робіт К.Лі у кіно, озвучуванні та у якості майстра художнього слова, зокрема етапних ролей у його творчості, а також його акторський стиль загалом.

Виклад основного матеріалу. Крістофер Лі займає визначне місце в історії західноєвропейської культури ХХ—ХХІ ст. як виконавець, чия діяльність охоплює театр, кінематограф, дубляж, вокальне мистецтво та літературне читання. Його акторський метод відзначається синтезом класичної сценічної

школи, використання широкої палітри мовно-виражальних засобів та характерного тембру голосу, що вирізняє його серед колег не лише як актора, а як і повноцінного майстра художнього слова. Лі вмів поєднувати інтелектуальну глибину образу з технічно вивіреною інтонаційною структурою, що робило його виконання впізнаваним і багатшаровим. А власний і глибокий голос, як один із головних інструментів акторської техніки, у його творчості набував самодостатнього естетичного значення — як у драматичних ролях, особливо у зображенні образів злодіїв, якими актор найбільше запам'ятовувався глядачам, так і в позаекранній діяльності, включаючи авторські інтерпретації літературних текстів.

До того, як К.Лі став іконою готичного хорору завдяки ролі Дракули, саме істота у «Проклятті Франкенштейна» (1957) стала його проривом у жанрі. Незважаючи на те, що в даному фільмі актор, м'яко кажучи, не багатослівний, а більше пластично виразний, його роботу над звуковою палітрою образу вже можна прослідкувати через використання різноманітних звуків на різних висотах, силі і інтенсивності. Зокрема, під час своєї першої появи, чудовисько, побачивши вперше свого творця, починає шипіти. Здавлений крик болю під час вдиху на середньому регістрі ми чуємо в сцені, де Пол (Роберт Еркарт) стріляє у Істоту (Лі). В сцені, де Франкенштейн відкриває Полу таємницю, що Істота і досі жива, ми бачимо Лі, який важко дихає, прикутий ланцюгом. Але це дихання — нетипове для звичайної людини, актор зробив його звучання моторошно-потойбічним. У фінальному моменті, коли Істота гине, актор завершує сцену високим, розщепленим криком, що слугує кульмінаційною емоційною точкою образу. Це була перша проривна роль актора, незважаючи на те, що діалогів у актора

взагалі не було. Треба зауважити, що критики зненавиділи цей фільм, глядачі його полюбили, а керівники студії «Hammer» були у захваті від касових зборів [3].

У культовій класиці всесвітнього кінематографу – хорорі «Дракула» (1958), К.Лі спробував знайти у цьому образі, щось нове і дистанціюватись від версій попередників. У його Дракули явно виражений британський акцент, елегантність і шарм, але хижа сексуальність і «голод» у погляді та пластиці, коли він з'являється перед своїми жертвами [2, 125]. Британська студія «Hammer» свідомо хотіла наголосити на «британськості» атмосфери у фільмі [1, 109]. У перших сценах манера мови і артикуляція чітко вивірені, проте звук темний, м'який, об'ємний і обволікуючий, з відтінком холодності і містики, неначе це павук, що хоче затягнути героя (Джонатана) в свої тенета. Темп мови Лі в цій ролі достатньо рівний, але трохи пришвидшений, щоб не здаватись підозрілим і справити враження ділової людини. Для тієї ж мети актор приглушив нижні ноти голосу, які б видавали справжню «хижу» натуру героя. В ролі використовує переважно легатову голосову атаку, часто з легким підйомом на початку фрази (домішки переддихової атаки), що додає звуку загадковості. Голос зривається на форте на твердій атаці лише в моменти загрози, або демонстрації сили, щоб підкреслити командний характер персонажа. Мовний малюнок ролі насичений тривалими затягнутими паузами, які підсилюють драматизм. В даному фільмі також не так багато діалогових сцен за участі Лі, акцент більше робиться на міміці і пластиці. В сценах, де актор розкриває всю «темряву» свого персонажа і його справжні наміри, це відбувається швидше через шипіння, а не через слова і діалоги. В цілому, голос тримає емоційну напругу, не переходячи на крик. Використання голосу в даній ролі – це інструмент для маніпуляції слухачем, створення гіпнотичного ефекту.

У хорорі «Я, монстр» (1971), вільній інтерпретації класичної повісті Р.Л.Стівенсона, К.Лі майстерно втілює роздвоєну сутність людини між добром і темрявою. У сцені, де Джекіл в стані люті вбиває кішку, його голос нервовий, актор переходить на верхній регістр, проте з глухим звучанням, щоб передати вразливість героя в цей момент. Хоча, зазвичай, у спілкуванні Джекіл спокійний, врівноважений, розсудливий, з рівним теплим грудним тоном, проте також глухуватим, відчувається що він

зважає кожне слово, перед тим, як його промовити. Проте надалі в сценах, які стосуються наукових експериментів персонажа, а згодом і його «перетворення» на Хайда, в нього проявляється жорстокість у пластиці, а також з нього проривається злодійський сміх. Знаходячись в цьому образі, Лі розмовляє на посмішці та середньому регістрі, владним тоном, подача звуку більш різка і стакатова у порівнянні з образом Джекіла. Коли ж Джекіл починає розповідати про свою «темну» сторону і прихованні бажання вбивств, жорстокості і насолоди без відповідальності герою П.Кушинга – багаторічного партнера К.Лі в кіно, його тон стає більш пристрасним і захопленим, бо йому вже важко себе контролювати.

У фільмі «Плетена людина» (1973). К.Лі чи не вперше зміг проявити не лише свій драматичний, а й вокальний талант. Варто врахувати, що дана стрічка стала культовою не лише серед поціновувачів кінематографу, а й серед науковців в сфері мистецтвознавства і культурології і викликала багато дискусій, через візуальну і тематичну складову [7]. Лі в нічній сцені використовує романтично-піднесену, дещо наспівну інтонацію і декламує вірш, трохи форсуючи нижній регістр, «спокушаючи» голосом, проте без зайвого переддиху, звертаючись до головного героя [4]. Хоча і через фільм, його персонаж має дещо піднесено інтонацію, коли говорить про свої принципи і язичництво, яке проповідує. В таких сценах він активно змінює темпоритм мови, висоту і динаміку голосу. В ритуальних епізодах, де він виголошує промови, його голос набуває надзвичайної сили і посилю, інтонація стає висхідною, звук злітає з нижнього до верхнього регістру, голосні трохи подовжуються. В деяких сценах актор проявив себе ще й як вокаліст з чистим інтонуванням, адже у фільмі достатньо сцен з піснями, які контрастують з їх емоційним забарвленням, поглиблюючи безвихідь, абсурдність і драму головного героя.

У напруженому фільмі-катастрофі з елементами трилера – «Аеропорт 77» (1977) актор зіграв другорядну роль представника вищого класу Мартіна Волеса. Його манера мови в даному фільмі більш розслаблена, звук трохи розсіяний, проте грудний теплий на легатовій голосовій атаці. Актор дещо «приглушив» природню тембральну виразність, що виділяє цей образ актора серед інших, динамічний діапазон помірний. Відсутня виразна театральність, переддихові атаки, голос підтримує атмосферу напруги та

реалізму. Іноді застосовується тверда атака, коли він розмовляє з екіпажем. Мова чітка, з рівномірним темпом, інтонація злегка напружена, що відображає кризову ситуацію. В цій кінострічці голос підтримує створений образ людини, яка тримає ситуацію під контролем [6].

«Джинна» (1998) – фільм про життя засновника Пакистану Мухамеда Алі Джинну. Образ Джинни – яскравий приклад здатності Лі втілювати історичних постатей з глибокою внутрішньою напругою і величчю. Сам актор називав дану роль однією з найкращих у своїй довгій кар'єрі. Його голос у даному фільмі дещо владний, проте не настільки, щоб показати лише його публічне життя, хоча в сценах публічних виступів, актор дійсно додає звуку політності, сили і більше грудних обертонів, і як справжній оратор чітко розставляє паузи і наголошені слова для підкреслення основних тез його промов. Варто зауважити, що завдяки природньому сильному голосу актор не форсував звук і не переходив на крик. Лі розкрив Джинну як вдумливу, серйозну людину, проте не позбавлену сумнівів і людських переживань, що проявилось через м'якість звуку в сценах, де персонаж говорить про свої сумніви і туманність майбутнього. Його голос тут дещо «зморений», з певною кількістю продику. В даній ролі він рідко послуговується верхнім регістром. В останній сцені фільму, коли сльози підійшли до очей Джинни, його голос починає звучати здавлено, дрижить і «глухне».

У першій частині «Володар перснів: Братерство персня» (2001) К.Лі втілює образ Сарумана – колись наймудрішого з магів, який стає символом зради і спокуси владою. Цю роль актор ставив окремо у своїй фільмографії, адже він – єдиний з акторського складу, хто особисто був знайомий з автором роману – Дж.Р.Р. Толкіном [5]. Саруман Лі розмовляє переважно на «низах» трохи патетично, розтягує голосні, активно змінює динаміку під час розмови – «плаває» то гучніше, то тихіше, причому змінює цю динаміку навіть протягом фрази: початок фрази м'який, останнє слово – атакуючий удар. Актор використовує також і загалом широку палітру мовних засобів в даній ролі: від сценічного шепоту та штробасу на низьких нотах до розщеплення під час викриків, причому в деяких сценах, його крик звучить «заклинаюче» загрозливо, проте легатово, розкотисто, особливо в гіпнотичних моментах (коли «заколює» Гендальфа, чи переконує. Можна проспостерігати дуже чітку подачу «k», «g», «r», «z». Фрази закінчуються

приглушеною інтонацією, що посилює відчуття маніпуляції.

Чергова «зłodийська» роль у фільмографії К.Лі – граф Дуку у кінофраншизі «Зіркові війни: Епізод II – Атака клонів» (2002). В даному фільмі його інтонація звучить більш «земною», ніж в попередньому фільмі. Тут актор працює переважно на нижньому і середньому регістрах, Дуку більш врівноважений, прорахований, хоч і впевнений в собі, тому і темпоритм його мови протягом фільму достатньо рівний. Здається, його не можливо здивувати і вивести з себе. Варто зазначити, що з роками для зображення образів кінозłodів, актор зазвичай акцентовано розмовляв на середньому регістрі, але з достатньо холодним темним тоном.

У фільмі Т.Бертон «Похмурі тіні» (2012) К.Лі з'являється у ролі Сілоса Кларка, капітана місцевих рибалок – другорядного, але атмосферного персонажа, який додає історії похмурої готичності та містичного колориту. В цій стрічці йому властивий недовірливий, холодний тон на нижньому регістрі. Наприкінці фраз звук знижується, що передає сарказм і стомлену мудрість. Проте під дією гіпнозу персонажа Дж.Деппа, його тон голосу пом'якшується, темп мови сповільнюється, голос звучить змореним, додатково з'являється продику. В даній ролі переддихова атака переважає над м'якою, актор говорить неначе старий моряк.

Хочеться додати, що завдяки своїм яскравим голосовим даним Лі неодноразово брав участь як актор озвучування. Серед таких робіт хочеться відзначити Пастора Гальдевелла, якого він озвучив у «Трупі нареченої» (2005) та гусениці у «Алісі в Країні див» (2010). У першій роботі його голос звучить темно, велично і засуджуюче з церковною владною «гравітацією», яка годиться пастору та набуває металевого відтінку та звучить переважно на нижньому регістрі. Особливу увагу актор приділив звукам «t», «k», «s». Ритм мови рваний і «карбований» як у проповідника, або судді. В кульмінаційних репліках, де потрібен ефект грізного осуду говорить на форте, тому в даній роботі використання переддиху майже не спостерігається, переважає тверда атака. Таким чином актор передає закостенілість персонажа, чия функція – нав'язувати правила.

Його Абsoleм у «Алісі в Країні див» має вже іншу звукову подачу: його тон тут спокійний, оксамитовий, гіпнотичний, з туманною пеленою. Манера мови повільна, «тягуча», приглушена, ефімерна і

дистанційована, з довгими паузами та розтягуванням голосних, неначе персонаж не зовсім тут, щось знає і спостерігає за життям зовні. Вимова майже театральна, але з елементами медитації або мантри, неначе він мудрець або шаман. Голос Лі передає філософську іронію і байдужість до дріб'язкових турбот Аліси. Динамічну хвилю голосу може змінювати достатньо сильно прямо всередині фраз, хоча загалом говорить тихо. Наприкінці фраз динаміка поступово спадає, щоб голос неначе «розчинявся» в повітрі. Актор працює в даній ролі переважно на середньому і нижньому регістрах з використанням м'якої і переддихової атаки для підсилення «зношеного» голосу людини у віці (на час зйомок йому було 89 років).

Варто зауважити, що К.Лі – ще й один з найвідоміших майстрів художнього слова у британській та голівудській театральній культурі. Серед його найвідоміших робіт варто згадати аудіокнигу з записом уривків твору Толкіна «Володар перснів», готичну літературу – вірші Е.По, зокрема – «Ворон» та «Розповідь про серце» та «The Waste Land» Т.С.Еліота – твори, які розкривали його тягу до розкриття містики і загадковості через голос. Також брав участь у радіодрамах на каналі ВВС, де читав монологи, діалоги і оповідання.

Наукова новизна статті полягає в тому, що було проведено комплексне дослідження мовно-інтонаційних особливостей знакових акторських робіт Кристофера Лі.

Висновки. Отже, можна зробити висновок, що основна складова акторського стилю К.Лі, яка слугує його найвиразнішим виражальним засобом – це мовно-інтонаційний вираз його ролей, який включає детальну роботу звуко-висотним і динамічним діапазоном ролі, різноманітними голосовими атаками та голосовими ефектами, що і продемонстровано на прикладі мовного аналізу його ролей, як у кіно, так і у озвучуванні. Його творчість досі надихає молодих акторів до детальної роботи над мовно-голосовою палітрою ролей.

Література

1. Frayling C. Hammer's dracula. It Came From the 1950s!: Popular Culture, Popular Anxieties. Palgrave Macmillan, 2011. p. 108-134.
2. Garcia Y. Vampiric Episteme and the Reconfigurations of the Cinematograph. ic Vampire. March Bulletin of the Transilvania University of Brasov. Series IV. Philology and Cultural Studies. 2025. DOI: 10.31926/but.pcs..67.18.1.8.
3. Harnes Marcus K., The Curse of Frankenstein. Liverpool. 2015. DOI: <https://doi.org/10.3828/liverpool/9781906733858.001.0001>.
4. Lakshmanan N. Queer subtext in The Wicker Man (1973). Journal for Cultural Research, 27(3), 2023. 241–255. DOI: <https://doi.org/10.1080/14797585.2023.2218628>.
5. Lee C. 1. Lord of misrule: the autobiography of Christopher Lee / New ed. Orion. 2003.
6. Lee C. Tall, dark and gruesome. Weidenfeld & Nicolson, 1997.
7. Totaro D. Constructing The Wicker Man: Film and Cultural Studies Perspectives. In J. Murray, L. Stevenson, S. Harper & B. Franks / Eds.. University of Glasgow, Crichton Publications, 2005.

References

1. Frayling, C. (2011). Hammer's Dracula. It Came From the 1950s!: Popular Culture, Popular Anxieties. Palgrave Macmillan, 108–134 [in English].
2. Garcia, Y. (2025). Vampiric Episteme and the Reconfigurations of the Cinematographic Vampire. March Bulletin of the Transilvania University of Brasov. Series IV. Philology and Cultural Studies. DOI:10.31926/but.pcs.2025.67.18.1.8. [in English].
3. Harnes, Marcus K., (2015). The Curse of Frankenstein. Liverpool. <https://doi.org/10.3828/liverpool/9781906733858.001.0001> [in English].
4. Lakshmanan, N. (2023). Queer subtext in The Wicker Man (1973). Journal for Cultural Research, 27(3), 241–255. <https://doi.org/10.1080/14797585.2023.2218628> [in English].
5. Lee, C. 1. (2003). Lord of Misrule: The Autobiography of Christopher Lee (New ed). Orion [in English].
6. Lee, C. (1997). Tall, Dark and Gruesome. Weidenfeld & Nicolson [in English].
7. Totaro, D. (2005). Constructing the Wicker Man: Film and Cultural Studies Perspectives. In J. Murray, L. Stevenson, S. Harper & B. Franks (Eds.). University of Glasgow, Crichton Publications [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 20.06.2025

УДК 78.01:378.142

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339060

Цитування:

Косінова О. М., Неграй Д. В. Твори Миколи Гоголя на українській театральній сцені: еволюція художнього осмислення та адаптації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 527–533.

Косінова Олена Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент Ніжинського державного
університету імені Миколи Гоголя,
заслужена артистка України
<https://orcid.org/0000-0003-0453-4475>
kosinova@meta.ua

Kosinova O., Negrai D. (2025). Works of Mykola Gogol on the Ukrainian Theater Stage: Evolution of Artistic Understanding and Adaptation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 527–533 [in Ukrainian].

Неграй Денис Васильович,
здобувач Карлового університету, м. Прага
<https://orcid.org/0009-0000-4637-6255>
denng1217@gmail.com

ТВОРИ МИКОЛИ ГОГОЛЯ НА УКРАЇНСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ СЦЕНІ: ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ ТА АДАПТАЦІЇ

Мета роботи – виявити еволюцію художнього осмислення та сценічної адаптації творів Миколи Гоголя в українській театральній творчості. **Методологія дослідження** включала історико-культурний, компаративний та мистецтвознавчий аналіз, що дало змогу виявити еволюцію режисерських підходів у відтворенні гоголівських мотивів на сцені. Дослідження базується на аналізі мемуаристики, медійних публікацій, рецензій і театральних постановок, що дало можливість простежити розвиток режисерських рішень творів М.Гоголя. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні змін у трактуванні гоголівської тематики в контексті українського театру, у характеристиці творчих режисерських експериментів. **Висновки**. Літературна спадщина Миколи Гоголя є важливою частиною українського театального процесу. Маючи позачасовий характер, вона здатна відбивати традицію та новаторство, що доводить: вона не архаїчний спадок, а жива й гнучка матерія, що збагачує сучасний театр новими сенсами й формами. Представлення творчої спадщини Миколи Гоголя на українській театральній сцені за майже сто років зазнало помітних трансформацій. На них мали значний вплив політичні події, ідеологічні настанови та культурне підґрунтя кожного історичного періоду. Театральна гоголіана на сьогодні, крім романтизованої етнографії, відбиває постколоніальне сприйняття представленої у творах письменника реальності. Нині український культурний простір репрезентує творчість Миколи Гоголя як частину національної культурної спадщини, очищуючи її від російського ідеологічного тлумачення. На сьогодні твори митця представлені в різних формах – від класичних вистав до експериментального театру, де сучасні технології дають змогу занурити глядача у світ образів Гоголя щоразу по-новому.

Ключові слова: український театр, Микола Гоголь, режисура, гоголіана, сценічна естетика, театральна інтерпретація.

Kosinova Olena, Honoured Artist of Ukraine, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Directing, Associate Professor at Nizhyn Mykola Gogol State University; Negrai Denys, Charles University, Prague

Works of Mykola Gogol on the Ukrainian Theater Stage: Evolution of Artistic Understanding and Adaptation

The purpose of the study is to explore the evolution of artistic interpretation and stage adaptation of Mykola Gogol's works in Ukrainian theatrical art. **The research methodology** includes historical-cultural, comparative, and art analysis, which allows for identifying the evolution of directorial approaches in the staging of Gogol's motifs. The study is based on the analysis of scholarly works, memoirs, reviews, and theatrical productions, which made it possible to trace the development of directorial decisions regarding Mykola Gogol's works. **Scientific novelty** lies in identifying changes in the interpretation of Gogol's themes within the context of Ukrainian theatre, as well as in characterising the creative experiments of theatre directors. **Conclusions.** The literary legacy of Mykola Gogol is an essential part of the Ukrainian theatrical process. Timeless in nature, it is capable of reflecting both tradition and innovation, proving that it is not an archaic inheritance, but a living and flexible medium that can enrich contemporary theatre with new meanings and forms. The representation of Mykola Gogol's creative heritage on the Ukrainian theatre stage has undergone noticeable transformations over nearly a century. These changes were significantly influenced by political events, ideological dominants, and the cultural background of each historical period. Today, the theatrical portrayal of Gogol not only includes romanticized ethnography but also reflects a postcolonial perception of the reality depicted in his works. Currently, Ukrainian cultural space presents Gogol's legacy as part of the national cultural heritage, cleansing it

from Russian ideological interpretations. Today, the artist's works are staged in various forms – from classical performances to experimental theatre, where modern technologies allow the audience to immerse themselves in Gogol's world of imagery in entirely new ways.

Keywords: Ukrainian theatre, Mykola Gogol, directing, Gogoliana, stage aesthetics, theatrical interpretation.

Актуальність теми дослідження. Микола Гоголь – класик літератури, який мав українське коріння: народився на Полтавщині, мав старовинне гетьмансько-старшинське походження. Цікаво, що його батько, поміщик Василь Гоголь-Яновський, теж був письменником, писав п'єси українською мовою, які мали успішне сценічне життя. На формування сценічного мислення Миколи Гоголя значною мірою вплинуло його навчання в Ніжинській гімназії вищих наук князя Безбородька. 2024 року до 215-ї річниці Миколи Гоголя вийшло ілюстроване видання Г. Самойленка «Навіки з Україною», у якому представлено шлях формування Гоголя як письменника, актора, режисера під час його навчання в гімназії [19]. Цей заклад поєднував класичну освіту з мистецьким розвитком і став для майбутнього письменника справжньою школою театру. Саме тут Гоголь вперше долучився до аматорських вистав, де не тільки грав на сцені, а й випробував себе як автор і режисер. Атмосфера закладу була сповнена театральних пошуків, що згодом проявилось в його літературних творах. Випускник гімназії 1829 року, письменник та журналіст Н. Кукольник згадував, що до найприємніших подій навчання в гімназії належало створення домашнього театру. Беручи участь у цій «благородній розвазі», Гоголь спочатку виконував другорядні ролі, а потім успішно – і головні [18].

Хоча Микола Гоголь свої твори писав російською мовою, його світогляд залишався глибоко українським. Митрополит Димитрій (Рудюк) вважає, що літературний митець любив Україну: у своїх листах він вживав вислови: «ради всего нашего», «ради нашей Украины», «душа сильно тоскует за Украиной» [14]. А на думку В. Тетієвського, «російська мова в його творчості зовсім не означала капітуляції перед сусідньою імперією, а була прекрасним засобом наповнити її українськими ідеями» [23, 1]. О. Ніколенко, аналізуючи першу редакцію повісті «Тарас Бульба» (1835), актуалізувала тезу, що саме завдяки Миколі Гоголю, який разом з М. Максимовичем досліджував українську історію та збирав українські пісні, тема українського козацтва «потужно зазвучала у світовій літературі» [16, 17].

Отже, у своїх творах письменник сформував для світу образ волелюбного

українського народу, показав його героїчну історію, самобутній характер, багату культуру. Творчість українця Миколи Гоголя надихнула не одне покоління українських театральних митців на оригінальні постановки, а колоритні персонажі гоголівських творів стали окрасою театральних сезонів. Чи змінилося сценічне їх прочитання із часу їх появи до сьогодні – це питання ще не ставало предметом вивчення дослідників, що зумовлює його актуальність.

Аналіз досліджень і публікацій. За останні п'ять років щодо сценічного прочитання творів Миколи Гоголя науковці в нечисленних дослідженнях порушували такі аспекти. Так, В. Кузик порівняла три редакції української класичної опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба» за однойменною історичною повістю Миколи Гоголя, вказавши, що творчість вітчизняного письменника стала джерелом для переосмислення та інтерпретацій у кінематографі, живописі, скульптурі і, звісно, у драматичному та музичному театрі [11, 28]. Н. Сквіра, рецензуючи енциклопедію до 200-річчя від дня заснування Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя Н. Самойленка «Микола Гоголь і Україна» (2020), вказала культурних діячів, які популяризували й інтерпретували творчість письменника, зокрема акторів та режисерів Л. Курбаса, І. Миколайчука, Б. Ступку, Н. Ужвій [21, 157]. Про творчість Миколи Гоголя, зокрема його «Ніч проти Різдва», як джерело хореографічних інтерпретацій зазначала Ф. Джафарова. Авторка відзначила одноактний балет «У Солохи» (1998) за мотивами твору письменника, у якому балетмейстер В. Литвинов по-новому представив дійство, підсиливши пластичні рухи виконавців виражальними засобами кіно: напливами, стоп-кадрами, монтажем фрагментів [6, 153]. В. Антонюк дослідила жіночі образи (Матері, Полячки й Татарки) опери «Тарас Бульба» Миколи Лисенка за мотивами однойменної історичної повісті Миколи Гоголя, дійшовши висновку, що «оперна ліризація твору суттєво розширила зображувальні можливості драматичних сцен «Тараса Бульби» за рахунок уведення в художній текст театральних прийомів, помножених на національну експресію співу» [1, 44]. В. Котенок вказала, що в межах проєкту «Духовна репарація», у якому театральні митці намагаються відстояти

вкрадених в Україні діячів, зокрема Миколу Гоголя, Іллю Рєпіна та Антона Чехова, у Національному центрі театрального мистецтва Леся Курбаса було представлено ліричну комедію «Старосвітські діди» за мотивами твору Миколи Гоголя, де головні герої – сучасне подружжя – потрапляє в минуле, щоб на прикладі персонажів гоголівського твору переосмислити свої стосунки, ставлення до життя [9].

Хоча постать Миколи Гоголя останнім часом не перебувала в полі активного інтересу вчених, проте творчість письменника-українця є частиною національної культурної спадщини, тому її вивчення є ще одним кроком до усвідомлення свого, українського, національних джерел, які живлять і нинішню сучасну культуру.

Мета роботи – виявити еволюцію художнього осмислення та сценічної адаптації творів Миколи Гоголя в українській театральній творчості.

Виклад основного матеріалу. На початку XIX століття український театр формувався під впливом західноєвропейських і російських традицій, однак поступово виробив власні естетичні принципи та пережив період активного становлення. Одним із джерел творчого натхнення для режисерів цього періоду стала творчість Миколи Гоголя. Його твори, сповнені глибокого психологізму, фантастичних та гротескних елементів, відкривали широкі можливості для митців-театралів. Зокрема, перші постановки за мотивами творів Гоголя, коли ключовими фігурами сцени були Іван Котляревський, Михайло Щепкін, Карпо Соленик, які заклали основи акторської гри та режисури, мали адаптаційний характер.

З появою Театру корифеїв (1882), який заснував Марко Кропивницький, відбулося зародження і становлення українського професійного театру, для розширення репертуару якого митці звернулися і до творчості Миколи Гоголя. М. Старицький і М. Кропивницький «першими зробили сценічні варіанти гоголівських "Різдвяної ночі", "Майської ночі, або Утопленої", "Сорочинського ярмарку", "Вія" і чи не найскладнішого для сцени "Тараса Бульби". Окремі з цих творів за жанром визначалися як "комедії" чи "оперети", інші були "ліричними драмами", а "Тарас Бульба" замислений був спочатку як просто "драма", а пізніше творився М. Лисенком як "героїчна опера» [15, 140]. Адаптуючи твори Миколи Гоголя до сцени та наближаючи їх до простого глядача,

корифеї збагачували постановки реалістичними картинами: сценами з вечорниць, весільних обрядів, традиційного побуту; активно задіювали хореографію та спів. Значним успіхом в українських та закордонних глядачів користувалася комедія «Вій», де роль Сотника М. Кропивницький намагався грати реалістично; на відміну, наприклад, від Леся Курбаса, який, теж граючи Сотника, але в мандрівному театрі «Руська бесіда» (1912–1914), його романтизував як представника козацтва [15, 143]. Корифеї у своїх постановках гоголівських творів використовували натуралістичні прийоми й етнографічну точність, додавали нові для гоголівських творів образи та сцени. Здійснюючи сценічні переробки, вони по-різному презентували твори Миколи Гоголя: одні наголошували на побутовій, любовній лінії, інші – на більш масштабній, народницькій.

Загалом постановки на основі творів Миколи Гоголя відкривали роботу не одного культурного закладу чи об'єднання. Так, «1891 року, в Києві, у приміщенні театру Бергоньє на Фундуклеївській вулиці (нині на цьому місці знаходиться театр імені Лесі Українки на вулиці Богдана Хмельницького) виставою «Ревізор» дебютував перший стаціонарний театральний колектив «Київське драматичне товариство» [24]. Виставу «Ревізор» було поставлено 1900 (1901) року в Полтаві до «відкриття нового театального приміщення під назвою «Полтавський просвітницький будинок» [24]. 1925 року в Харкові (тоді українській столиці) постановка «Сорочинський ярмарок» Модеста Мусоргського відкрила першу Державну українську оперу [4].

У період українізації, 1920–1930-ті роки (коли більшовики намагалися «залучити місцеве населення до радянського будівництва», а, «зіткнувшись зі злетом національних рухів», вирішили їх очолити, щоб ті не зруйнували радянську імперію [10]), в українських театрах активно ставили твори Миколи Гоголя як українського класика. Проте з кінця 1930-х років акцент змістився на «великоруський» контекст і сприйняття Миколи Гоголя як частини російської класики. А твори «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Тарас Бульба» та «Сорочинський ярмарок» представляли у форматі фольклорно-романтичної картинки, часто із шаржованим образом українців.

Про гоголіану другої половини XX ст. у постановках, зокрема, Кримського

українського театру вказував В. Загурський. Дослідник наголосив, що в п'єсі Марка Кропивницького «Вій» (1958) «хімерну поетику літературного першоджерела» режисер вистави Д. Василенко поєднав «з елементами лаконічної, але яскравої музично-хореографічної видовищності» [7, 81]. Вистава «Травнева ніч» (1960) у цьому театрі режисера Є. Бойка мала традиційне представлення, з поєднанням драматичної динаміки та сценічної яскравості. Епічного піднесення постановці надавали монологи автора, чії слова актори синхронно оживлювали для глядача. Режисер С. Сміян представив власну версію музичної комедії (1992): зменшив кількість діалогів, ввів оперні елементи, спецефекти. «Сорочинський ярмарок» (1990) під орудою С. Сміяна характеризувався виваженою делікатністю, «тонким відчуттям саме гоголівського стилю» [7, 81]. Обрамленням для цієї постановки слугувала картина ярмаркового бешкету, створена пантонімічними рухами перекупок, циганів, парубків та ін. Художнє оформлення вистави було не традиційним, бутафорським, а символічним – за допомогою великих білих полотен з рослинним орнаментом, стрічок і барвистого вінка.

Період незалежності ознаменувався поверненням українського прочитання творів Миколи Гоголя. А Революція гідності (2014) та повномасштабне вторгнення активізували питання українськості письменника. Культурні діячі спрямували свої зусилля на деколонізацію образу Миколи Гоголя. Театри замість фольклорно-шароварної естетики стали демонструвати соціальну сатиру, гротеск, трагіфарс. Так, на початку ХХІ століття київські театри пропонували публіці такі постановки за мотивами творів Миколи Гоголя: «Одруження» і «Ревізор» – Національний театр імені Івана Франка; «Ревізор» – Театр імені Лесі Українки; «Ніч перед Різдвом» – Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва; «Гравці» – Театр на Подолі і Муніципальний театр «Київ»; «РЕхуВІлійЗОР» – Молодий театр. Зріс інтерес до альтернативних трактувань у контексті української ідентичності, травми колонізації та пошуку себе. І «ступінь використання літературного першоджерела для створення сценічного тексту», як вказувала О. Велимчаниця, був «неоднаковий: від правдивого прочитання і чіткого слідування за Гоголем ... до сміливого поєднання з іншим художнім твором ... і навіть до вираження

його самим танцем і музикою» [3]. Дніпровський національний академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, який на своїй сцені почав ставити «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» з 24 лютого 2019 року, з повномасштабним вторгненням виставу-мюзикл режисера-постановника В. Назарова представив у новому прочитанні, із символічними прийомами, що спонукають до паралелей із теперішніми війсьними подіями в Україні [13]. З алюзією на нинішню боротьбу українського народу за право на свободу та національну самоідентичність у межах проєкту «Духовна репарація» Творче об'єднання «Скарбонка» репрезентувало й виставу «Старосвітські діди» (режисер – Т. Жирко, 2022) у Будинку офіцерів міста Львова [22].

Українську балетну гоголіану межі ХХ–ХХІ ст. дослідила О. Гресь [5, 257], яка вказала на активне використання в постановках цього періоду прийомів українського народного танцю, фольклорної образності, представлення драматичної дії як засобами лише танцю, так і в синтезі з оперним мистецтвом. Прикладами є вистави Національної опери України «Вечори на хуторі біля Диканьки» (балетмейстер – В. Литвинов, 2015) і «Вій» Одеського національного академічного театру опери та балету (балетмейстер – В. Ковтун, 2014).

Гоголівські твори – містичні, гротескні, філософські – дають режисерам простір для пошуку власної театральної мови як у сценографії, так і розкритті фабули. Прикладом може слугувати сценічне втілення містичного образу гоголівського Вія, який надихнув не одного сучасного режисера на нетривіальні інтерпретації. Так, у драмі «Вій. Докудрама» Наталі Ворожбит як сучасній версії твору Миколи Гоголя класичний сюжет перенесено в сучасні реалії; і цю п'єсу було втілено в постановках «Дикого театру» міста Києва, Дніпровського академічного українського музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка, Чернігівського драмтеатру імені Т. Г. Шевченка й ін., що завдяки нестандартним режисерським рішенням користувалися успіхом у публіки.

Пандемія COVID-19 спонукала театр, як й інші креативні індустрії, опановувати інтернет-простір [2, 104]. Тож театральна гоголіана стала доступною й онлайн. Так, 2020 року Театр на Подолі в межах культурного проєкту «Театр 260 градусів», що готував для шанувальників театру онлайн-версії постановок, представив спектакль «Шинель» із застосуванням 3D-технологій

(режисер постановки – В. Федотова, режисер відеоверсії – В. Кондратюк) [12].



Рис. 1. Реклама онлайн-вистави «Шинель»

Джерело: [17].

Театр як храм мистецтва вбирає в себе багатство традицій і, водночас, як наука постійно розвивається. Сучасний театр, працюючи з гоголіаною, не обмежується традиційними формами, а перебуває в постійному русі, адаптуючись до нових викликів і технологічних можливостей. Відеопроєкції, відеоарт, VR й AR дають змогу залучати аудиторію, вибагливу до новітніх цифрових технологій.

Наукова новизна статті полягає у виявленні змін у трактуванні гоголівської тематики в контексті українського театру, у характеристиці творчих режисерських експериментів.

Висновки. Отже, літературна спадщина Миколи Гоголя залишається важливою частиною українського театрального процесу. Маючи позачасовий характер, вона здатна відбивати традицію та новаторство, що доводить: вона не архаїчний спадок, а жива й гнучка матерія, здатна збагачувати сучасний театр новими сенсами й формами. Представлення творчої спадщини Миколи Гоголя на українській театральній сцені за майже сто років зазнало помітних трансформацій. На них мали значний вплив політичні події, ідеологічні домінанти, світові катаклізми та культурне підґрунтя кожного історичного періоду. Театральна гоголіана набула формату, крім романтизованої етнографії, постколоніального сприйняття представленої у творах письменника тодішньої реальності. Нині український культурний простір репрезентує творчість Миколи Гоголя

як частину національної культурної спадщини, очищуючи її від російського ідеологічного тлумачення. На сьогодні твори митця представлені в різних формах – від класичних вистав до експериментального театру, де сучасні технології дають змогу занурити глядача у світ образів Гоголя щоразу по-новому. Однак важливо пам'ятати, що технічні інновації не повинні витіснити акторську майстерність і режисерську концепцію, а навпаки – працювати на посилення змісту. Саме гармонійний синтез традицій та новаторства створює нову якість сценічного мистецтва та визначає майбутнє гоголіани в театральному просторі XXI століття.

Література

1. Антонюк В. Г. Галерея жіночих образів опери М. В. Лисенка «Тарас Бульба» за історичною повістю М. В. Гоголя. *Література та культура Полісся № 110. Філологічні науки № 24*. 2024. С. 36–45. DOI: 10.31654/2520-6966-2024-24F-110-36-45.
2. Бугайов М. В. Соціокультурний феномен блогів: культурологічний вимір : дис. ... д-ра філос... 034 – Культурологія. Київ, 2023. 198 с.
3. Велимчаниця О. Як на київських сценах Гоголя грають. *Кіно-Театр*. 2009. №3. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=891 (дата звернення: 05.03.2025).
4. Голинська О. Микола Гоголь та українська національна опера. *Музика*. 25.01.2016. URL: <https://mus.art.co.ua/mykola-hohol-ta-ukrajinska-natsionalna-opera/> (дата звернення: 05.03.2025).
5. Гресь О. І. Письменницька спадщина М. Гоголя в українському балетному театрі на рубежі XX–XXI століть. *Молодий вчений*. 2017. № 10(50). С. 254–258.
6. Джафарова Ф. Т. Танець як засіб художньої виразності у п'єсі М. В. Гоголя «Ніч проти Різдва». *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі*: матер. VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 01–02 червня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 152–154.
7. Загурський В. І. Втілення творів М. В. Гоголя на сцені Кримського українського театру. *Культура народів Причорномор'я*. 2009. № 156. С. 81–82.
8. Кокуленко Б. Г. Творчість Миколи Васильовича Гоголя в театрі й танці. *Культура і сучасність*. 2013. № 1. С. 143–148.
9. Котенок В. М. «Духовна репарація»: «Старосвітські діди» Миколи Гоголя. *Кіно-Театр*. 2023. № 2. С. 10–11. URL: <https://ekma.ir.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/3e42cedef7f3-4c9a-8c8a-af0f5d3020b3/content> (дата звернення: 05.03.2025).
10. Кралюк П. Українізація у 1923–1932 роках. Український національний рух

становив загрозу для влади СРСР. *Радіо Свобода*. 26.04.2020. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30576563.html> (дата звернення: 05.03.2025).

11. Кузик В. В. Повість «Тарас Бульба» Миколи Гоголя – сюжетна основа української класичної героїчної опери. *Література та культура Полісся № 110. Філологічні науки № 24*. 2024. С. 28–35.

12. Ліцкевич О. У день народження Гоголя безкоштовно покажуть виставу «Шинель». *Суспільне. Культура*. 31.03.2021. <https://suspihne.media/culture/118465-u-den-narodzenna-gogola-bezko-stovno-pokazut-vistavu-sinel/> (дата звернення: 05.03.2025).

13. Мироненко М., Галацька В. Микола Гоголь у пікселі театру ім. Т. Г. Шевченка. *Дніпро Культура*. 05.02.2023. URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Mykola_Hohol_u_pikseli_teatru_im-TShevchenka (дата звернення: 05.03.2025).

14. Митрополит Дмитрій (Рудюк). Микола Гоголь «Душа тоскує за Україною». *Українська правда*. 03.04.2009. URL: <https://blogs.pravda.com.ua/authors/rudyuk/49d5e26b66290/> (дата звернення: 05.03.2025).

15. Насенко М. К. Микола Гоголь і драматургія Театру корифеїв. *Літературознавчі студії*. 2021. № 60. С. 137–146. DOI: <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.137-146>.

16. Ніколенко О. Художня рецепція образів України та українців у повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» (перша редакція 1835 р.). *The Reception of East Slavsc Literatures in the West and the East*. 2023. URL: https://library.oapen.org/bitstream/id/e0412ba6-be68-45b5-aa57-924a69162a45/9791221502381_04.pdf (дата звернення: 05.03.2025).

17. П'ять причин переглянути онлайн-виставу «Шинель» за мотивами повісті Миколи Гоголя. *Бабель*. 01.04.2021. <https://babel.ua/news/61737-p-yat-prichin-pereglyanuti-onlayn-vistavu-shinel-za-motivami-povisti-mikoli-gogolya> (дата звернення: 05.03.2025).

18. Самойленко Г. В., Самойленко О. Г. Ніжинська вища у спогадах студентів і викладачів : мемуари. Ніжин : НДУ, 2015. 507 с.

19. Самойленко Г. В. Навіки з Україною: до 215 річннці Миколи Гоголя. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2024. 106 с.

20. Самойленко Г. В. Переробки повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» для української сцени. *Література та культура Полісся № 82. Філологічні науки № 6*. 2016. С. 55–64.

21. Сквіра Н. М. Мозаїчне панно Гоголевої України. (Рецензія на книгу Г. В. Самойленка «Микола Гоголь і Україна: енциклопедія». Ніжин : НДУ ім. М. В. Гоголя, 2020. 696 с.). *Література та культура Полісся № 103. Філологічні науки № 18*. 2020. С. 157–158.

22. Скоростецький В. Гоголь «відкрив гвинт» російському кораблеві! *Армія inform*. 01.09.2022. URL: <https://armyinform.com.ua/2022/09/01/gogol-vidkrutyv-gvynt-rosijskomu-korablevi/> (дата звернення: 05.03.2025).

23. Тетієвський В. Наймістичніший українець – Микола Васильович Гоголь. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2013/visnuk_113.pdf (дата звернення: 05.03.2025).

24. Чередник Л. «Ревізор» М. Гоголя на полтавській сцені. *Полтавський вісник*. 19.06.2015. № 25 (1353).

References

1. Antoniuk, V. G. (2024). Gallery of Female Images in M. V. Lysenko's Opera 'Taras Bulba' Based on the Historical Novel by M. V. Gogol. *Literature and Culture of Polissia* (110). Philological sciences (24), 36–45. DOI: 10.31654/2520-6966-2024-24F-110-36-45 [in Ukrainian].

2. Bugaiov, M. V. (2023). Sociocultural Phenomenon of Blogs: Cultural Dimension: Dissertation ... Doctor of Philosophy... 034 – Culturology. Kyiv [in Ukrainian].

3. Velymchanytsia, O. (2009). How Gogol is Played on Kyiv Stages. *Cinema Theatre*, 3. Retrieved from http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=891 [in Ukrainian].

4. Holynska, O. (25.01.2016). Mykola Gogol and Ukrainian National Opera. *Music*. Retrieved from <https://mus.art.co.ua/mykola-hohol-ta-ukrajinska-natsionalna-opera/> [in Ukrainian].

5. Hres, O. I. (2017). The literary Heritage of M. Gogol in the Ukrainian Ballet Theatre at the Turn of the 20th–21st Centuries. *Young Scientist*, 10(50), 254–258 [in Ukrainian].

6. Dzharafarova, F. T. (01–02.06.2023). Dance as a Means of Artistic Expression in M. V. Gogol's Play 'The Night before Christmas'. Peculiarities of the Work of a Choreographer in Modern Socio-Cultural Space: Materials of the VIII International Scientific and Practical Conference (Kyiv,). Kyiv, 152–154 [in Ukrainian].

7. Zahurskyi, V. I. (2009). The Embodiment of the Works of M. V. Gogol on the Stage of the Crimean Ukrainian Theatre. *Culture of the Peoples of the Black Sea Region*, (156), 81–82 [in Ukrainian].

8. Kokulenko, B. G. (2013). The Work of Mykola Vasyliovych Gogol in Theatre and Dance. *Culture and Modernity*, (1), 143–148 [in Ukrainian].

9. Kotenok, V. M. (2023). 'Spiritual Reparation': 'Old World Heirs' by Mykola Gogol. *Cinema Theatre*, (2), 10–11. Retrieved from <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/3e42cede-f7f3-4c9a-8c8a-af0f5d3020b3/content> [in Ukrainian].

10. Kraliuk, P. (26.04.2020). Ukrainisation in 1923–1932. The Ukrainian National Movement Posed a Threat to the USSR Authorities. *Radio Liberty*. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org/a/30576563.html> [in Ukrainian].

11. Kuzyk, V. V. (2024). The Story 'Taras Bulba' by Mykola Gogol is the Plot Basis of the Ukrainian Classical Heroic Opera. *Literature and Culture of Polissia* (110). Philological Sciences (24), 28–35 [in Ukrainian].

12. Litskevych, O. (31.03.2021). On Gogol's Birthday, the Play 'The Overcoat' will Be Shown for Free. *Social. Culture*. Retrieved from <https://suspilne.media/culture/118465-u-den-narodzenna-gogola-bezkostovno-pokazut-vistavu-sinel/> [in Ukrainian].
13. Myronenko, M., & Halatska, V. (05.02.2023). Mykola Gogol in the Pixel of the T. H. Shevchenko Theatre. *Dnipro Culture*. Retrieved from https://www.dnipro.lib.dp.ua/Mykola_Hohol_u_pikseli_teatru_im-THShevchenka [in Ukrainian].
14. Metropolitan Dymytrii (Rudiuk). (03.04.2009). Mykola Gogol 'The Soul Longs for Ukraine'. *Ukrainian Pravda*. Retrieved from <https://blogs.pravda.com.ua/authors/rudyuk/49d5e26b66290/> [in Ukrainian].
15. Naienko, M. K. (2021). Mykola Gogol and the Dramaturgy of the Theatre of the Coryphaeus. *Literary Studies*, (60), 137–146. DOI: <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.137-146> [in Ukrainian].
16. Nikolenko, O. (2023). Artistic Reception of Images of Ukraine and Ukrainians in M. Gogol's Story 'Taras Bulba' (First Edition 1835). The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East. Retrieved from https://library.oapen.org/bitstream/id/e0412ba6-be68-45b5-aa57-924a69162a45/9791221502381_04.pdf [in Ukrainian].
17. Babel. (01.04.2021). Five Reasons to Watch the Online Performance 'The Overcoat' Based on the Story by Mykola Gogol. Retrieved from <https://babel.ua/news/61737-p-yat-prichin-pereglyan-uti-onlayn-vistavu-shinel-za-motivami-povisti-mikoli-gogolya> [in Ukrainian].
18. Samoilenko, H. V., & Samoilenko, O. H. (2015). Nizhyn University in the Memories of Students and Teachers: Memoirs. Nizhyn [in Ukrainian].
19. Samoilenko, H. V. (2024). Forever with Ukraine: To the 215th Anniversary of Mykola Gogol. Nizhyn [in Ukrainian].
20. Samoilenko, H. V. (2016). Adaptations of M. Gogol's Story 'Taras Bulba' for the Ukrainian Stage. *Literature and Culture of Polissia* (82). *Philological Sciences* (6), 55–64 [in Ukrainian].
21. Skvira, N. M. (2020). Mosaic Panel of Gogol's Ukraine. (Review of the book by H. V. Samoilenko 'Mykola Gogol and Ukraine: Encyclopaedia'. Nizhyn, 696). *Literature and culture of Polissia* (103). *Philological sciences* (18), 157–158 [in Ukrainian].
22. Skorostetskyi, V. (01.09.2022). Gogol 'Unscrewed the Screw' of the Russian Ship! *Army Inform*. Retrieved from <https://armyinform.com.ua/2022/09/01/gogol-vidkrutyv-gvynt-rosijskomu-korable-vi/> [in Ukrainian].
23. Tetievskyi, V. (2013). The Most Mystical Ukrainian – Mykola Vasiliiovych Gogol. Retrieved from https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2013/visnuk_113.pdf [in Ukrainian].
24. Cherednyk, L. (19.06.2015). 'The Inspector General' by M. Gogol on the Poltava Stage. *Poltava Herald*, 25 (1353) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.05.2025
Отримано після доопрацювання 03.06.2025
Прийнято до друку 10.06.2025

Цитування:

Позняк А. В., Сорока М. В. «Біполярна театральність» як феномен сучасної європейської режисури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 534–538.

Poznyak A., Soroka M. (2025). "Bipolar Theatricalness" as a Phenomenon of Contemporary European Direction. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 534–538 [in Ukrainian].

Позняк Артем Вікторович,
доктор філософії з культурології,
викладач кафедри режисури
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0009-3510-8402>
licum@ukr.net

Сорока Марина Василівна,
доцент кафедри режисури
та акторської майстерності, професор
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0509-8508>
mvsoroka92@gmail.com

«БІПОЛЯРНА ТЕАТРАЛЬНІСТЬ» ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ РЕЖИСУРИ

Мета статті – виявити особливості феномену «біполярної театральності» в контексті динаміки розвитку сучасної європейської театральної режисури та окреслити специфіку формування новаторських художніх форм і перформативних модальностей в процесі постановки оперних вистав театральними режисерами. **Методологія дослідження.** Застосовано метод аналізу та синтезу, типологічний метод, метод порівняльного аналізу, метод системного аналізу, метод мистецтвознавчого аналізу, жанрово-стилістичний метод та ін. **Наукова новизна.** Досліджено особливості європейської театральної режисури в контексті постановок оперних вистав театральними режисерами; проаналізовано модифікації сценічних функцій крізь призму формування нових художніх форм та перформативних модальностей європейської режисури; проаналізовано творчі підходи до постановки оперних вистав італійського режисера Д. Лівермора. **Висновки.** Сучасна оперна режисура є унікальним ентропійним простором, що, перетинаючись загальною експериментальною тенденцією, здатна виробляти феноменології величезного впливу. Дослідження виявило, що синтез оперної вистави з драматичним театром (музична та сценічна інтерпретація) є основою феномену біполярної театральності, в процесі розвитку якої театральні режисери активували в рамках оперної системи модифікацію сценічних функцій, що посприяло її відкриттю для подальших художніх профілів і перформативних модальностей. Театральна режисура зробила видовищні практики оперного театру еkleктичними та адаптованими, відкривши можливості постановок на сценах оперних театрів для митців, які були сторонніми для репрезентативної динаміки драматичного театру (кінорежисерам, режисерам-авангардистам і хореографам). Досвід театральної режисури, профільований через структури «сценічного письма», колективної драматургії та хореографії розширює можливості оперних постановок. Сучасна опера стає каталізатором режисерських практик та ідей, експериментів, резервуаром зазвичай стратифікованих і невлених образів, що змінює стосунки з глядачем, а також процеси «ремедіації» між художніми мовами. Постановки Д. Лівермора, в постійному оновленні технологій та образів репрезентують трансверсальність кодів оперних вистав, захоплення контамінацією, здатністю гармонізувати музичні та перформативні рівні і практики.

Ключові слова: європейська режисура, оперні вистави, драматичний театр, «біполярна театральність», модальності, режисерські концепції, Д. Лівермор.

Poznyak Artem, Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Lecturer at the Department of Directing and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts; **Soroka Maryna**, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Department of Directing and Acting, Professor by Order, Kyiv National University of Culture and Arts

‘Bipolar Theatricalness’ as a Phenomenon of Contemporary European Direction

The purpose of the article is to identify the features of the phenomenon of ‘bipolar theatricality’ in the context of the dynamics of the development of contemporary European theatrical direction and to outline the specifics of the formation of innovative artistic forms and performative modalities in the process of staging opera performances by theatrical directors. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis, typological method, comparative

analysis method, system analysis method, art history analysis method, genre-stylistic method were applied. **Scientific novelty.** The features of European theatrical direction in the context of staging opera performances by theatrical directors were investigated. The modifications of stage functions are analysed through the prism of the formation of new artistic forms and performative modalities of European directing. The creative approaches to the staging of opera performances by the Italian director D. Livermore are analysed. **Conclusions.** Modern opera directing is a unique entropic space that, intersecting with a general experimental trend, is capable of producing phenomenologies of enormous influence. The study revealed that the synthesis of opera performance with dramatic theatre (musical and stage interpretation) is the basis of the phenomenon of bipolar theatricality, in the process of which theatre directors activated the modification of stage functions within the opera system, which contributed to its opening for further artistic profiles and performative modalities. Theatre directing has made the spectacular practices of opera theatre eclectic and adaptable, opening up the possibilities of productions on opera stages for artists who were outsiders to the representative dynamics of dramatic theatre (film directors, avant-garde directors and choreographers). The experience of theatre directing, filtered through the structures of 'stage writing', collective dramaturgy and choreography, expands the possibilities of opera productions. Modern opera becomes a catalyst for directorial practices and ideas, experiments, a reservoir of usually stratified and elusive images, which changes the relationship with the viewer, as well as processes of 'remediation' between artistic languages. D. Livermore's productions, in the constant renewal of technologies and images, represent the transversality of opera performance codes, a fascination with contamination, and the ability to harmonise musical and performative levels and practices.

Keywords: European directing, opera performances, dramatic theatre, 'bipolar theatricality', modalities, directorial concepts, D. Livermore.

Актуальність теми дослідження. Сучасна європейська оперна режисура являє собою унікальне явище сценічного мистецтва першої чверті ХХІ ст., в якому, відповідно до провідних соціокультурних тенденцій відбуваються складні процеси синтезу, еклектики, інтеркультурності, цифровізації, взаємодії традицій та новаторства, опери, драматичного та постдраматичного театру. Однією з характерних тенденцій європейського оперного театру ХХІ ст. є активне залучення до постановок провідних театральних та кінорежисерів, які, поєднуючи естетику драматичного та постдраматичного театру з цифровими інноваціями та оперною класикою репрезентують новий рівень театральності. Дослідження означеної проблематики є актуальним напрямом для українського мистецтвознавства, зважаючи на важливість висвітлення сучасних процесів європейської театральної режисури, розширення науково-теоретичної бази та інтегрування провідного досвіду в практику українського сценічного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом останніх років суттєво зростає науковий інтерес до питань, пов'язаних з постановками вистав на європейській сцені ХХІ ст. Серед досліджень та публікацій, в яких так чи інакше висвітлюються певні аспекти означеної проблематики назвемо праці Т. Буздигана «Ромео Кастеллуччі – апологет постдраматичного театру» [1], І. Іващенко, В. Стрельчук та О. Цисельської «Авангардизм сучасного європейського театру: режисура Іван Хове» [3], Т. Філіної «Культуротворча чинність словацького національного театру: історія та сучасність» [6], М. Татаренко

«Режисура сучасного французького авангардного театру НантерАмандьє: стилістичні і концептуальні новації» [5] та ін. Особливості постановок оперних вистав отримали висвітлення в публікаціях Н. Сімонової «Полілог театральних культур в українському та європейському трактуванні опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина»» [4], А. Єфімейко «Опери Бориса Блахера та Еріха Цейсля в інтер'єрі мюнхенського Opernfestspiele in der Reithalle» [2] та ін. Водночас масштаби творчої практики європейської театральної режисури вимагають подальших мистецтвознавчих досліджень.

Мета статті – виявити особливості феномену «біполярної театральності» в контексті динаміки розвитку сучасної європейської театральної режисури та окреслити специфіку формування новаторських художніх форм і перформативних модальностей в процесі постановки оперних вистав театральними режисерами.

Виклад основного матеріалу. Початок 2000-х рр. ознаменувався появою нової фігури художника-творця сцени, який діє на рівні контамінації лексик, нерепрезентативного сценічного письма та діалектичного обміну з різноманітними задіяними операторами» [10, с. 86.]. Беззаперечно цей профіль має відношення до особливості режисерської ролі на сучасній оперній сцені і, в першу чергу, дозволяє розкрити певні особливості сучасної оперної вистави, як своєрідного «поля бою для перевірки ферментів так званого «другого творіння» [7, с. 10].

На думку Дж. Гуччіні, «виробляючи вражаючі, технологічно та лінгвістично

оновлені вистави і водночас зберігаючи цілісність драматичних/музичних партитур, оперний театр, таким чином, є природним індуктом драматичного напрямку» [8, с. 96].

Системному вкоріненню оперної режисури історично сприяла організаційна та інституційна трансформація, що була цілком незалежною від шляхів і поетики окремих театральних митців. Йдеться про адаптацію оперних програм до фестивальної моделі, що покладає відповідальність за постановку опери на театральних та кінорежисерів, хореографів і майстрів інновацій, що призводить до підвищення візуального рівня, удосконалення рівня акторської гри, мобілізації технологічних ресурсів і великої різноманітності стилістичних виборів. Якщо репертуарний оперний театр в 50-х рр. XX ст. передбачав: численні виконання кожного твору, багато представлених постановок, сезон, розроблений за методом чергування, стабільний склад артистів-співаків, нескладні та зазвичай незмінні протягом років інсталяції, то програма, що переформульована відповідно до фестивальної моделі, вимагає: обмежену кількість виступів, обмежену кількість творів, поданих мовою оригіналу, сезон, задуманий за принципом серійності, а не чергування, запрошення зіркових артистів для виконання однієї партії, складні динамічні режисерські концепції, що передбачають постійне оновлення.

Таким чином, оперна режисура виникає з процедурної динаміки, яка є сторонньою для потрясінь та імпульсів театального світу та значною мірою керується управлінськими та директивними ролями. Одним із показових прикладів цього є кар'єра Р. Бінга, який, створивши Единбурзький і Глайндборнський оперний фестивалі, був призначений директором Метрополітен-опера в Нью-Йорку в 1942 р. і залишався там 23 роки, впроваджуючи радикальні зміни, такі як реконструкція залу, покращення постановок та збільшення кількості репетицій [8, с. 98].

Оперний театр другої половини XX ст., звільнившись від спадщини попередньої епохи (мальованих полотен, складського обладнання, умовних декорацій), повернувся до розкішного барокового виміру свого елітарного походження, що передбачає динаміку постановки, засновану на розкоші, несподіванці та дисперсії. В процесі подальшого розвитку відбувається оновлення культурних кодів оркестрових музикантів та артистів-співаків, інтегрування навичок сценографів в театральну та логістичну

сенсорику і поєднання ресурсів драматичного театру з музикою (органічні інтерпретаційні розробки, тісне взаємопроникнення рухів, просторів та образів, мережі знакових систем та ін.). Таким чином, синтез оперної вистави з драматичним театром встановив біполярну театральність (музичну та сценічну інтерпретацію), що поступово оновлювалася засобами естетичної варіативності. Ця театральність виникає з порівняння з новітнім досвідом та рішеннями, на думку дослідників, являє собою проміжну і вже завершену фазу [8, с. 98]. В процесі її розвитку театральні режисери активували в рамках оперної системи постійну модифікованість сценічних функцій (просторів, образів, тіл і технологічних медіа), таким чином дозволяючи відкрити її для подальших художніх профілів і перформативних модальностей.

Ця можливість фактично повністю трансформує початкові відносини між оперною системою та режисерським театром. Тоді як, починаючи з післявоєнного періоду, наступні покоління драматургії адаптували свої культурні та естетичні ресурси до потреб оперних постановок, починаючи з 1980-х рр. і донині саме оперні вистави повернули розвиток театального світу до культури інтерпретаційної режисури.

Нині оперний театр є контекстом консервативної регенерації вистави. Фактично тут митці з постдраматичними навичками та сприйняттям (такі як Р. Вілсон, Т. Браун чи іспанська театральна компанія *la Fura dels Baus*) [9, с. 47] стикаються з діалектикою між «першим» і «другим творінням», з яких історично вивільнився режисерський феномен [11, с. 32]. Таким чином, опера сьогодні позиціюється як «контекст зустрічі провідних творців постдраматичного театру та представницьких концепцій, які, хоч і перевершені на рівні естетичних концепцій та історичних інноваційних процесів, не рівною мірою є такими на рівні сучасних практик і спонтанних регенерацій – як драматичних, так і акторських – міметичного та наративного інстинкту» [8, с. 89].

Одним із провідних представників сучасного європейського сценічного мистецтва, постановки якого мають триумфальний успіх і позиціюються як значущі події світового рівня, є італійський режисер Давіде Лівермор, знакова фігура *Rossini Opera Festival*, генеральний директор і художній керівник Палацу мистецтв королеви Софії у Валенсії (2015-2017 рр.), художній керівник

театру Баретті в Турині, художній керівник Національного театру в Генуї.

Програмна плінність його художнього профілю, яка ідеально відповідає плінності мов, у деяких аспектах робить Д. Лівермора спадкоємцем Нового музичного театру, саме у світлі конкретних зусиль щодо розвитку процесів синтезу між мовами. Д. Лівермор «робить два виміри твору, візуальний і звуковий, незалежними, інтерактивними та одночасними»; руйнує примітивний асоціативний зв'язок «я бачу те, що чую, і чую те, що бачу»; уникає того, щоб «сценічно-візуальний елемент» розв'язував себе у функції «лише ілюстрації оспіваної ситуації» [7, с. 16]. Використання щільної системи проєкцій, відновлення надзвичайно кінематографічних чи медіальних образів із чіткими мальовничими відкриттями насправді йде у напрямку палкого розширення наративного виміру, що інтегрує та тисне на середовища і ритми, викликані партитурою. У цьому розширенні постійне посилення на кіно та аудіовізуальні засоби масової інформації має різні рівні релевантності, які включають питання аналогії статусу, питання уяви, енциклопедії та відновлення цитування, питання технологічних і експресивних коротких замикань.

Його постановки великою мірою символізують підхід режисера до опери і дозволяють відтворити певну ідею опери як принципу інтегрування та актуалізації мов. Так, наприклад, у випадку з операми Дж. Верді, Д. Лівермор, з одного боку, особливо підкреслює інтимно-театральний вимір творчості композитора, а з іншого – прагнення репрезентувати своє особисте бачення «одночасної опери» на службу драматургії композитора, опери як особливої співприсутності та одночасності, а саме сов і мистецтв, у яких всі сценічні та візуальні коефіцієнти сприяють перекладу основних образів вистави.

Відображення технологічних мов (використання світла та проєкцій) створює маркувальний ефект, збільшувальне скло, за допомогою якого режисер заглиблюється у твір. Відповідно до його режисерської концепції, оновлення творів ніколи не було питанням простого перенесення, а політичний вимір його оперного театру, про який завжди стверджували, також і перш за все полягає у використанні мов. Цей дискурс проступає дедалі чіткіше протягом його творчості і чітко окреслений в його виставах (наприклад, «Аттіла» Дж. Верді, Ла Скала, 2018 р.).

Експериментальний вимір та ідея одночасної роботи, яку проводить Д. Лівермор, стосуються не стільки або виключно прийняття посилення чи налаштувань, які тематично нагадують технологію чи сучасні медіаобрази (навіть якщо вони є важливими), а перш за все використання мов медіа та сучасних технологій, тих мов, які роблять можливими нові естетичні зв'язки між партитурою та лібрето, нові стосунки між музикою та сценою, з глибокою та суттєвою повагою до драматургічних та композиційних потреб опери. І саме ці зв'язки уможливають ефекти перетворення букви лібрето на відповідності, які актуалізують сучасність композитора з нашою, роблять твір естетичним організмом із живим змістом. З цієї точки зору посилення на кінематографічний (та аудіовізуальний) всесвіт, завжди присутні в режисурі Д. Лівермора (зокрема у постановках опер «Кір у Вавилоні» Дж. Россіні, Оперний фестиваль Россіні, 2012 р.; «Тамерлан» Г. Генделя, Ла Скала, 2017 р.; «Турок в Італії» Дж. Россіні, 2016 р. та ін.) [7, с. 17].

Еклектичність і багатство творчої кар'єри Д. Лівермора (режисер, сценарист, художник з костюмів, художник зі світла, хореограф, сценарист, артист і педагог, співак) свідчать про програмну потребу експериментування з лексиками, а також накопичення багажу знань і творчого досвіду, що оснащують його арсенал відточеної «зброї» для просування його естетичного дискурсу.

Висновки. Сучасна оперна режисура є унікальним ентропійним простором, що, перетинаючись загальною експериментальною тенденцією, здатна виробляти феноменології величезного впливу. Дослідження виявило, що синтез оперної вистави з драматичним театром (музична та сценічна інтерпретація) є основою феномену біполярної театральності, в процесі розвитку якої театральні режисери активували в рамках оперної системи модифікацію сценічних функцій, що посприяло її відкриттю для подальших художніх профілів і перформативних модальностей. Театральна режисура зробила видовищні практики оперного театру еклектичними та адаптованими, відкривши можливості постановок на сценах оперних театрів для митців, які були сторонніми для репрезентативної динаміки драматичного театру (кінорежисерам, режисерам-авангардистам і хореографам). Досвід театральної режисури, профільований через структури «сценічного письма», колективної

драматургії та хореографії розширює можливості оперних постановок. Сучасна опера стає каталізатором режисерських практик та ідей, експериментів, резервуаром зазвичай стратифікованих і невловимих образів, що змінює стосунки з глядачем, а також процеси «ремедіації» між художніми мовами. Постановки Д. Лівермора, в постійному оновленні технологій та образів репрезентують трансверсальність кодів оперних вистав, захоплення контамінацією, здатністю гармонізувати музичні та перформативні рівні і практики.

Література

1. Буздиган Т. М. Ромео Кастеллуччі – апологет постдраматичного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 214–217.
2. Єфіменко А. Опері Бориса Блахера та Еріха Цейсля в інтер'єрі мюнхенського Opernfestspiele in der Reithalle. *Просценіум*. 2014. № 1–3(38–40). С. 113–117.
3. Іващенко І., Стрельчук В., Цисельська О. Авангардизм сучасного європейського театру: режисура Іва ван Хове. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2024. № 7(1). С. 61–70.
4. Сімонова Н. Полілог театральних культур в українському та європейському трактуванні опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина». *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: матеріали V-ї Міжнародної наукової конференції. Київ, 16 листопада 2023 року / Київ: ІПСМ та ІК НАМ України, 2023. С. 106–108.
5. Татаренко М. Г. Режисура сучасного французького авангардного театру НантерАмандьє: стилістичні і концептуальні новації. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 245–250.
6. Філіна Т. В. Культуротворча чинність словацького національного театру: історія та сучасність. *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів*: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 126–130.
7. Carluccio G., Rimini S. La trasversalita dei linguaggi nella regia d'opena contemporanea. Il caso Davide Livermore. In: Bandirali L., Castaldo D., Ceraolo F. Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo. Università del Salento, 2020. pp. 9–22.
8. Guccini G. La regia lirica: livello contemporaneo della regia teatrale. In: Il castello di Elsinore. 2010. no. 62. pp. 83–104.
9. Guccini G. Prima la musica, poi il teatro? *Histryo*. 2010. № 1. P. 46–47.
10. Mango L. La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema. La regia in Italia. Lucca: La casa Usher, 2016. 299 p.
11. Perrelli F. La seconda creazione. Fondamenti di regia teatrale, Utet, Torino 2005. 176 p.

References

1. Buzdyhan, T. M. (2021). Romeo Castellucci – an Apologist for Post-Dramatic Theatre. *Bulletin of the National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts*, 4, 214–217 [in Ukrainian].
2. Efimenko, A. (2014). Operas by Boris Blacher and Erich Zeisl in the Interior of the Munich Opernfestspiele in der Reithalle. *Proscenium*, 1–3(38–40), 113–117 [in Ukrainian].
3. Ivashchenko, I., Strelchuk, V., & Tsyselska, O. (2024). Avant-Garde of Modern European Theatre: Direction by Yves van Hove. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*, 7(1), 61–70 [in Ukrainian].
4. Simonova, N. (2023). Polylogue of Theatrical Cultures in the Ukrainian and European Interpretation of Gioacchino Rossini's Opera 'The Silk Ladder'. Problems of the Methodology of Modern Art Criticism and Cultural Studies: Materials of the V International Scientific Conference. Kyiv, 16 November 2023. Kyiv, 106–108 [in Ukrainian].
5. Tatarenko, M. H. (2021). Directing the Modern French Avant-Garde Theatre Nanterre-Amandier: Stylistic and Conceptual Innovations. *Art History Notes*, 39, 245–250 [in Ukrainian].
6. Filina, T. V. (2021). Cultural Activity of the Slovak National Theatre: History and Modernity. Performing Arts: Dominant Problems of Artistic and Creative Processes: Materials of the All-Ukrainian scientific conference of scientific and pedagogical workers, doctoral students, postgraduate students, and master's students. Kyiv, 126–130 [in Ukrainian].
7. Carluccio, G., & Rimini, S. (2020). La trasversalita dei linguaggi nella regia d'opena contemporanea. Il caso Davide Livermore. In Bandirali L., Castaldo D., Ceraolo F. Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo. Università del Salento, 9–22 [in Italian].
8. Guccini, G. (2010). La regia lirica: livello contemporaneo della regia teatrale. In Il castello di Elsinore, 62, 83–104 [in Italian].
9. Guccini, G. (2010). Prima la musica, poi il teatro? In Histryo, 1, 46–47 [in Italian].
10. Mango, L. (2016). La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema. La regia in Italia. Lucca [in Italian].
11. Perrelli, F. (2005). La seconda creazione. Fondamenti di regia teatrale. Utet. Torino [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2025
Отримано після доопрацювання 19.06.2025
Прийнято до друку 26.06.2025

Цитування:

Срібна М. А. Творча діяльність Таїсії Литвиненко (за матеріалами фондової колекції Національного музею історії України). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 539–544.

Срібна Марія Андріївна,
кандидат історичних наук, вчений секретар
Національного музею історії України
<https://orcid.org/0000-0003-1623-5114>
sribnamariya3@gmail.com

Sribna M. (2025). Creative Activity of Taisiia Lytvynenko (Based on the Materials of the Stock Collection of the National Museum of the History of Ukraine). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 539–544 [in Ukrainian].

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ТАІСІЇ ЛИТВИНЕНКО (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ФОНДОВОЇ КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ)

Мета статті – на основі фондової колекції Національного музею історії України проаналізовано творчу діяльність акторки Таїсії Литвиненко та показано її вклад у розвиток кіномистецтва та сучасного театрального мистецтва України. **Методологія дослідження.** Застосовано історико-хронологічний принцип, методи аналізу, систематизації та теоретичного узагальнення. **Новизна дослідження** полягає у проведеному комплексному аналізі творчої діяльності Таїсії Литвиненко як однієї з провідних українських акторок кінця XX – початку XXI ст. Уперше використані фото та документи із колекції Національного музею історії України. **Висновки.** В результаті проведеного аналізу творчої діяльності акторки показано, що особливими та оригінальними рисами сценічної творчості Таїсії Литвиненко було глибинне проникнення в психологію персонажа та її різнобічне розкриття; детальний підхід до осмислення літературного першоджерела. Формування акторського доробку Таїсії Литвиненко в українському театрі та кінематографі постає важливим елементом національної культури, що втілює в собі глибину і багатство української душі. Важливою стороною акторки є також її педагогічна діяльність, яка дозволила їй продовжити по собі не лише творчі здобутки, але й назавжди залишити слід у мистецтві, завдяки учням, які несуть школу та талант впродовж багатьох років.

Ключові слова: Національний музей історії України, Таїсія Литвиненко, театр імені Марії Заньковецької, акторська майстерність, кіно, педагогічна діяльність.

Sribna Mariya, Candidate of Historical Sciences (PhD), Scientific Secretary of the National Museum of History of Ukraine

Creative Activity of Taisiia Lytvynenko (Based on the Materials of the Stock Collection of the National Museum of the History of Ukraine)

The purpose of the article is to analyse the creative activity of actress Taisiia Lytvynenko and to show her contribution to the development of contemporary theatre in Ukraine on the basis of the stock collection of the National Museum of the History of Ukraine. **Research methodology.** The historical and chronological principle, methods of analysis, systematisation, and theoretical generalisation were applied. **The scientific novelty of the study** lies in the comprehensive analysis of Taisiia Lytvynenko's creative activity as one of the leading Ukrainian actresses of the late twentieth and early twenty-first centuries. For the first time, photos and documents from the collection of the National Museum of the History of Ukraine were used. **Conclusions.** As a result of the analysis of the study, it can be concluded that the special and original features of Taisiia Lytvynenko's stage work were a deep penetration into the psychology of the character and its versatile disclosure; a detailed approach to the comprehension of the literary source. The formation of Taisiia Lytvynenko's acting career in Ukrainian theatre and cinema is an important element of national culture, embodying the depth and richness of the Ukrainian soul. As one of the most significant representatives of Ukrainian theatre and cinema, she not only played a number of iconic roles in famous films, but also became a symbol of the invincibility and dignity of the Ukrainian people. An important aspect of the actress is also her pedagogical activity, which allowed her to continue not only her creative achievements, but also to leave a mark in art forever, thanks to her students who have been carrying on her school and talent for many years.

Keywords: National Museum of the History of Ukraine, Taisiia Lytvynenko, Maria Zankovetska Theatre, acting, cinema, teaching activities.

Актуальність теми дослідження. У 2025 році відомій акторці Таїсії Литвиненко виповнилося 90 років. Її творчий здобуток нараховує більше 90 ролей у театральних виставах та понад 30 ролей у кіно. За свою творчу діяльність вона відзначена численними нагородами, включаючи звання Народної артистки України, що підкреслює її визнання в професійних колах. Актуальність дослідження зумовлена важливістю ґрунтовного вивчення та осмислення творчої діяльності Таїсії Литвиненко, як однієї з провідних театральних та кіноакторок другої половини ХХ – початку ХХІ ст. з метою виявлення внеску її професійної діяльності на розвиток українського кіномистецтва та драматичного театру незалежної України.

Театральне мистецтво знаходиться у нерозривному взаємозв'язку із соціально-політичними та історичними подіями. Хрущовська «відлига» сприяла розвитку театального мистецтва, навіть попри політичну заангажованість в питаннях культури, репертуару театрів та насадження радянської ідеології. В другій половині 1980-х років у зв'язку із політикою «перебудови» і важливими суспільно-політичними змінами в країні у репертуарі театрів з'являються вистави на твори, які були заборонені тоталітарною системою, що призвело до піднесення національної свідомості. Театри ставали не тільки культурним майданчиком для популяризації театального мистецтва, але й місцем для обговорення важливих та актуальних питань державотворення країни. Творчі колективи заново розкривали для населення унікальність української культури та відігравали важливе значення для розвитку національної пам'яті і консолідації суспільства.

Враховуючи важливість та значення української культури для розвитку і процвітання держави є необхідність вивчати творчий шлях найбільш відомих діячів української культури і мистецтва, щоб зберегти частину історії та культури, яку вони несуть, що в свою чергу дозволяє краще зрозуміти контекст історичних та мистецтвознавчих подій, які вплинули на життя країни.

Аналіз досліджень і публікацій. Джерельною базою дослідження є документальні матеріали фондової колекції Національного музею історії України, які були зібрані та атрибутовані науковими співробітниками музею у 2009 році. Музейна колекція містить різноманітні фотографії,

грамоти, театральні листівки, рукописи сценарій вистав тощо. Основа колекції становлять експонати періоду незалежності України. Документальні матеріали (грамоти, дипломи, вітальні адреса, телеграми) ілюструють внесок у розвиток українського театального мистецтва, збереження та відродження духовних цінностей українського народу [8].

Також дана праця спирається на численні інтерв'ю та спогади Таїсії Литвиненко, де можна знайти інформацію про її участь у відомих кінофільмах та роботу в театрі імені Марії Заньковецької. Періодичні видання містять багато різних цікавих історій про творчий шлях акторки та слугують гарним доповненням до її загального образу як дружини, актриси та наставниці для молодих поколінь [1; 2; 7; 10; 11].

Важливими джерелами доповнення до загальної картини розвитку української культури та мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. слугують зведені друковані видання з історії українського театру [3; 4; 5; 6] та офіційні джерела Національного академічного драматичного театру ім. Марії Заньковецької [9].

Незважаючи на наявність значної кількості наукових праць та статей присвячених вивченню та аналізу різноманітних аспектів українського театального мистецтва, сценічна творчість багатьох відомих акторів сучасної України, зокрема, Таїсії Литвиненко досі не отримала належного висвітлення у наукових доробках українських вчених.

Мета дослідження полягає на основі фондової колекції Національного музею історії України проаналізувати творчу діяльність акторки Таїсії Литвиненко та показати її вклад у розвиток театального та кіномистецтва України.

Виклад основного матеріалу. Народилася Таїсія Литвиненко 10 лютого 1935 році у селі Погреби Броварського району Київської області. Ім'я Таїсія актрисі дав її батько [10].

Після закінчення школи Таїсія Литвиненко за порадою батьків пішла вчитися в педагогічний інститут у Києві. Проте провчившись один рік вона вирішує змінити фах та піти вчитись в Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого (курс заслуженого діяча мистецтв УРСР Івана Івановича Чабаненка) [9].

Під час вступу до театального вузу їй запропонували знятися у фільмі «Назар

Стодоля» (1954 р.). Зі спогадів акторки «Дивовижний рік був — приїхало багато дівчат з усієї України вступати у театральний інститут: дочки секретарів горкомів, обкомів... У розкішних сукнях, з довгим волоссям... Стоїмо в черзі на Хрещатику. Підходить до мене якийсь чоловік і каже: «Можна вас на хвилинку? Ми будемо знімати фільм «Назар Стодоля». Запрошую вас поспробуватися на епізодичну роль дівчини на вечорницях». Проте замість епізодичної ролі Таїсія Литвиненко виконала головну роль у фільмі. З інтерв'ю відомо, що «чоловік, який підійшов, був Григорій Чухрай — другий режисер у Віктора Івченка, якого було прислано зі Львова для «оздоровлення українського кіно». В ролі Галі знімалася красива актриса, але режисери продовжували шукати героїню. Актрисі було 23 роки, а то не 16, як мало бути Галі. Частина комісії вирішила мене знімати у ролі Галі. А частина була проти, бо ж багато професійних актрис, а тут абітурієнтка! Мене запросили на художню раду. Був там директор кіностудії ім. Олександра Довженка Василь Цвіркунов — чоловік Ліни Костенко. Він сказав: «Хай буде ця дівчинка!». Переселили мене до кіностудії. Я знімалася і вчилася, хоча на лекції не ходила: моїми лекціями була кіностудія» [1].

Після закінчення інституту з 1957 по 1959 роки Таїсія Литвиненко працювала в Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка (сучасна назва), з 1959 по 1965 роки — у Запорізькому українському музично-драматичному театрі (нині — імені Володимира Герасимовича Магара).

Всі ці роки вона вдало поєднувала акторську роботу в театрі та кіно. Таїсія Литвиненко працювала з багатьма відомими кінорежисерами та знялася з знакових фільмах, які показали її акторську майстерність перевтілення в різних героїнь: Василя «Максим Перепелиця» (реж. Анатолій Гранік, 1955 р.); Галя «Штепсель одружує Тарапуньку» (реж. Юхим Березін та Юрій Тимошенко, 1957 р.); Параска «Григорій Сковорода» (реж. Іван Кавалерідзе, 1958 р.); Олена «Небо кличе» (реж. Михайло Карюков та Олександр Козир, 1959 р.).

Роль Химки у фільмі «За двома зайцями» (реж. Віктор Іванов, 1961 р.) є однією із відомих ролей у кінодоробку акторки. Таїсія Литвиненко розповідала, що «я бігла з кіностудії, коли мене перестрів режисер і запитав, куди біжу як божевільна. Сказав, що він знімає «За двома зайцями», шукає героїню.

Я відмовилася від ролі Проні, сказала, що хочу грати Химку. І це ж треба було так зіграти служницю, щоб стати знаменитою! Як сказав режисер, важливу роль зіграло те, що я зі села. Тому була дуже природною у тій ролі» [1].

Інший відомий фільм «Вавилон XX» (реж. Іван Миколайчук, 1979 р.) також став творчим здобутком Таїсії Литвиненко, яка згадувала, що «Іван Миколайчук без проб запросив мене на роль Прісіньки у «Вавилоні XX». Я зіграла її дуже вдало, бо на фільмі була виняткова творча і дружня атмосфера, Миколайчук зібрав прекрасних акторів. Єдина, хто вибивалася з нашого колективу, — це Люба Поліщук, вона і характером була трошки інша. Це московська школа, у «москвичів» і ставки були величезні, а ми знімалися майже задарма. Іван запросив мене і каже: «Гасю, я знаю, що ми мало тобі заплатимо, але що тобі треба, кажи?» Я кажу: «Телевізор!». От Іван мені й заплатив кольоровим «Електроном» за свої гроші [11].

Таїсія Литвиненко продовжувала активно зніматися у кіно ще впродовж 1980-х та початок 1990-х років. Зокрема у 1981 році вона зіграла роль матері головного героя у фільмі «Така пізня, така тепла осінь» (реж. Іван Миколайчук), де вдало зобразила глибокі сімейні стосунки, любов та турботу. Схожу роль Таїсія Литвиненко зіграла у фільмі «Небилиці про Івана» (реж. Борис Івченко, 1990 р.), де вона знову грала роль матері Івана, героїні, яка втілює материнську турботу та безмежну любов до сина. Таїсія Литвиненко зуміла показати у персонажі мудрість та традиційність, що додало фільму емоційного та морального підґрунтя. В 1993 році Таїсія Литвиненко зіграла одну з головних ролей у фільмі «Гетьманські клейноди» (реж. Леонід Осика), де її персонаж є частиною драматичних подій, що розгортаються на тлі боротьби за незалежність України та збереження національної ідентичності.

Враховуючи вищезазначене, можна стверджувати, що кіноперсонажі, яких грала Таїсія Литвиненко відображали культурні та соціальні реалії того часу. Її акторська майстерність дозволила створити глибокі та багатогранні образи, що допомогло зробити українське кіно більш пізнаваним та цікавим для глядачів. Особливо творчість акторки стала важливою частиною культурного життя країни в середині XX ст. Таїсія Литвиненко залишила по собі значну культурну спадщину, яка вплинула на подальший розвиток кіномистецтва в Україні.

Важлива сторінка у творчій діяльності Таїсії Литвиненко займала робота в Національному академічному українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької, де акторка пропрацювала майже 54 роки (1965–2019 рр.). Її чоловік актор та режисер Федір Стригун (рис.1) в одному із інтерв'ю розповідав «ми розуміли, що із Запоріжжям пора прощатися і почали писати у різні театри. Вирішили: хто перший відповість, до того і поїдемо. Тася написала листа Доміану Козачковському про те, що хотіли б працювати у театрі Заньковецької у Львові. Козачковський дав номер телефону директора театру. Я подзвонив і чомусь говорив з ним російською, а він: «Ви можете українською говорити?». Сказав, щоб ми приїжджали, він буде радий»[1].



Рис. 1. Вистава «Житейське море» І. Карпенко-Карий. У ролях: Т.Литвиненко – Ваніна, Ф. Стригун – Барильченко. Фото з колекції Національного музею історії України

На сцені театру ім. Марії Заньковецької акторка зіграла десятки різних ролей у виставах, які увійшли в золоту скарбницю історії українського театру [9].

Їй вдавалося повністю розкрити образи героїнь у всіх їх багатогранності й завжди втілювати ідеї того чи іншого режисера. Вона грала у виставах відомих режисерів, зокрема Сергієм Данченко, який у 1976 р. поставив виставу «Украдене щастя», де зумів по іншому побачити твір Івана Франка та вловити нові мистецькі тенденції, викликані до життя

новими суспільними проблемами. У виставі панувала висока театральна культура, образність, а акторська гра була глибоко психологічною. Виконавцями головних ролей у виставі були: Микола Задорожний – Богдан Ступка, Богдан Козак, згодом роль Миколи виконував ще й Володимир Глухий; Михайла Гурмана – Віталій Розстальний та Федір Стригун, роль Анни – Таїсія Литвиненко та Алла Корнієнко (рис.2). Вистава залишалася в репертуарі театру понад 10 сезонів і пройшла 265 разів. Це була найкраща постава франкового твору не тільки в історії театру ім. Марії Заньковецької, вона увійшла в золотий фонд усього українського театру [6, 65-66].



Рис. 2. Вистава «Украдене щастя» І. Франка. У ролях: Ф. Стригун – Михайло Гурман, Т. Литвиненко – Анна, Б. Ступка – Микола Задорожний. Фото з колекції Національного музею історії України

Впродовж 1987–2019 рр. Федір Стригун обіймав посаду художнього керівника, головно режисера театру імені Марії Заньковецької. Він повернув у репертуар твори і теми, які були заборонені тоталітарною системою, що призвело до піднесення національної свідомості. У першій своїй виставі «Безталанна» (1987 р.) Федір Стригун одну з головних ролей (Ганна) дав Таїсії Литвиненко. Завдяки природному ліризму та жіночності актриси був створений неповторний варіант сценічної натури персонажу. Комічне й драматичне Таїсія Литвиненко поєднувала із неймовірною віртуозністю, де переливи характеру Ганни-Литвиненко дарували глядачам широку гаму барв [4, 96].

Загалом Таїсія Литвиненко зіграла у багатьох виставах під керівництвом Федора Стригуна, який розумів настрої глядачів, потяг людей до національної історії та фольклору.

Також Федір Стригун зосередив свою увагу на творчості Тараса Шевченка. Вистави «В сім'ї вольній, новій», «Привітай же мене, моя Україно!», «Гайдамаки», де зіграла Таїсія Литвиненко мали високе патріотичне звучання й емоційного напруження. Зокрема, у виставі «Гайдамаки» акторам вдалося передати мотив патріотизму, що набуває трагічного забарвлення, перехреснюючись із мотивами безтямної жорстокості, приреченості екстремізму й утвердження людського начала [4, 86].

До творчого доробку Таїсії Литвиненко варто віднести і режисерську роботу та інсценізації творів: «Неповторність» (Ліна Костенко, 1999 р.); «Два кольори» (Дмитро Павличко, 2000 р.); «Мріє, не зрадь» (Леся Українка, 2001 р.); студентська вистава «Жорж Данден» (Ж.-Б. Мол'єр, 2003 р.); «Закон» (Володимир Винниченко, 2004 р.); «Три любові» (А. Дункан, І. Шнейдер, 2004 р.); «Про кохання» (Антон Чехов, 2007 р.); «Суботня вечерея» (Шолом-Алейхем, 2008 р.) (рис. 3); «Завчасна паморозь» (Р. М. Рільке, 2009 р.); «Венера в хутрі» (Л. Фон Захер-Мазох, 2010 р.); «Дама з собачкою» (Антон Чехов, 2010 р.); «Блакитна троянда» (Леся Українка, 2011 р.); співрежисерка «Сестри Річинські» (І. Вільде, 2017 р.); співрежисерка «Марія Заньковецька» (І. Рябокляч, 2017 р.) [9].

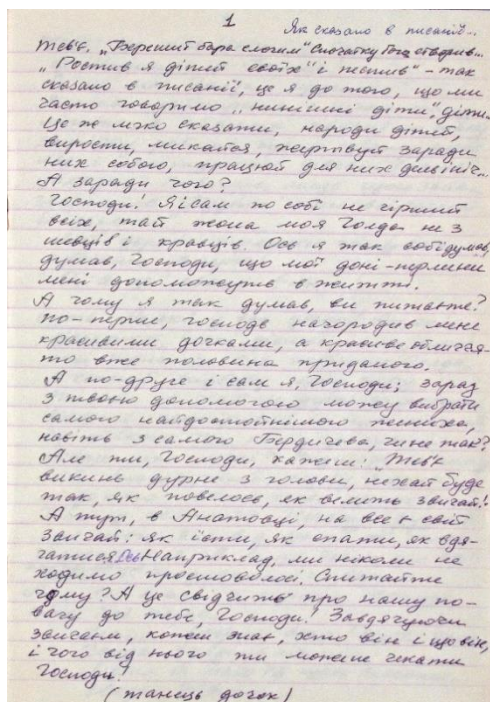


Рис. 3. Сценарій Т. Литвиненко до вистави «Суботня вечерея». Рукопис з колекції Національного музею історії України

Таїсія Йосипівна активно займається педагогічною діяльністю, є викладачем кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського університету. Вона виховала цілу плеяду талановитих акторів-закордонців (Альбіна Сотникова, Наталія Лісова, Галина Далявська, Анна Матійченко, Наталя Боймук, Марічка Шумейко, Наталя Поліщук, Інна Калинюк, Назар Стригун, Андрій Козак, Дмитро Каршневич, Андрій Войтюк, Юрій Волинський та багато інших) [7]. Її підхід до навчання включає акцент на розвиток творчого потенціалу студентів, а також на технічні аспекти акторської майстерності. Це дозволяє студентам не тільки отримати знання, а й мати можливість практично застосовувати їх у роботі над театральними проектами.

Наукова новизна дослідження полягає у проведеному комплексному аналізі сценічної творчості Т. Литвиненко як однієї з провідних українських акторок кінця ХХ – початку ХХІ ст. Уперше використані фото та документи із колекції Національного музею історії України. Вивчення життя відомих людей мистецтва, зокрема Таїсії Литвиненко допомагає краще зрозуміти як людський потенціал може проявитися в різних творчих сферах діяльності і яке значення має особистість в історії та розвитку суспільства.

Висновки. Таким чином, творча діяльність Таїсії Литвиненко, є багатограним осередком для дослідження її прояву у найрізноманітніших аспектах. Проаналізувавши джерельну базу виявлено, що творча постать Таїсії Литвиненко є цікавим об'єктом та предметом для дослідження, проте наразі з наукової точки зору тема недостатньо розкрита у працях сучасних науковців і потребує подальшого наукового дослідження мистецтвознавцями та театрознавцями. Ролі акторки є надзвичайно контрастним і багатограним. Її врода, приємний тембр голосу та гарна дикція зробили з неї ліричних та характерних героїнь. Формування акторського доробку Таїсії Литвиненко в українському театрі та кінематографі постає важливим елементом національної культури, що втілює в собі глибину і багатство української душі.

Важливою стороною акторки є також її педагогічна діяльність, яка дозволила їй продовжити по собі не лише творчі здобутки, але й назавжди залишити слід у мистецтві, завдяки учням, які несуть її школу та талант впродовж багатьох років. Таїсія Литвиненко увібрала в себе риси як видатної акторки, так і

успішної викладачки театрального мистецтва, яка вміє точно показати образи персонажів та вносить у роль щось нове.

Література

1. Бобкова С. Таїсія Литвиненко: Коли вперше побачила Федора, відчула містичний потяг // *Високий замок*. 10.02.2025. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2025/02/11/taisiya-lytvynenko-2/> (дата звернення 17.02.2025).
2. Драк А. Заньківчани знову в Києві. *Український театр*. 1989. № 5. С. 16–19.
3. Заболотна В. *Реінкарнація. Народні артисти України Федір Стригун і Таїсія Литвиненко*. 2004. Львів. 64 с.
4. Заворотній О. Т. *Творчі та педагогічні майстерні митців театру*. Рівне: видавець Олег Зень, 2010. 276 с.
5. Канарська Г. *Заньківчанам 90 років*. Науково-виробниче підприємство Світ. Львів. 2007. 200 с.
6. Козак Б. М. *Театральні відлуння*. Львів: Ліга-Прес, 2010. 452 с.
7. Миrowsький О. Сто літ на львівській сцені. *Голос України*. 14.02.2015. URL: <http://www.golos.com.ua/article/328> (дата звернення 25.02.2025).
8. Національний музей історії України. Фонди. Колекційний опис № 801 Українське театральне мистецтво кін. XX – поч. XX ст. (Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької).
9. Офіційний сайт Театру імені Марії Заньковецької. URL: <https://zankovetska.com.ua/actor/taisiia-lytvynenko/> (дата звернення: 25.02.2025).
10. Пуляєва Л. Таїсія Литвиненко: «У комедії «За двома зайцями» зіграла Химку, хоча пропонували роль Проні Прокопівни». *Високий замок*. 09.02.2015. URL: <https://wz.lviv.ua/interview/130289-taisiia-lytvynenko-u-komedii-za-dvoma-zaitsiamy-zihrala-khymku-khochha-proponuvaly-rol-proni-prokopivny> (дата звернення: 26.02.2025).
11. Стефанова Н. Таїсія Литвиненко: «Я втекла в театральний і стала «народною». *Кіно-театр*. 2003. Вип. 6. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=206 (дата звернення: 26.02.2025).

References

1. Bobkova, S. (2025). Taisiia Lytvynenko: When I First Saw Fedir, I Felt a Mystical Attraction. *Vysoky zamok*. Retrieved from <https://rozmova.wordpress.com/2025/02/11/taisiya-lytvynenko-2/> [in Ukrainian].
2. Drak, A. (1989). Zankivchany Again in Kyiv. *Ukrainskyi teatr*, 5, 16–19 [in Ukrainian].
3. Zabolotna, V. (2004). Reincarnation. People's Artists of Ukraine Fedir Stryhun and Taisiia Lytvynenko. Lviv [in Ukrainian].
4. Zavorotnii, O. T. (2010). Creative and Pedagogical Workshops of Theatre Artists. Rivne [in Ukrainian].
5. Kanarska, H. (2007). Zankivtsi is 90 Years Old. Research and Production Enterprise Svit. Lviv [in Ukrainian].
6. Kozak, B. M. (2010). Theatre Echoes. Lviv [in Ukrainian].
7. Myrovskyi, O. (14 February 2015). One Hundred Years on the Lviv Stage. *The newspaper of the Verkhovna Rada of Ukraine 'Voice of Ukraine'*. Retrieved from <http://www.golos.com.ua/article/328> [in Ukrainian].
8. National Museum of History of Ukraine. Collections. Collection description: 801 Ukrainian theatre art of the late twentieth and early twentieth centuries (Maria Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theatre).
9. Official Website of the Mariia Zankovetska Theatre. (n.d.). Retrieved from <https://zankovetsk.com.ua/actor/taisiia-lytvynenko/> [in Ukrainian].
10. Puliaieva, L. (2015). Taisiia Lytvynenko: 'I played Khimka in the comedy 'For Two Hares', although they offered me the role of Pronya Prokopivna'. *Vysoky zamok*. Retrieved from <https://wz.lviv.ua/interview/130289-taisiia-lytvynenko-u-komedii-za-dvoma-zaitsiamy-zihrala-khymku-khochha-proponuvaly-rol-proni-prokopivny> [in Ukrainian].
11. Stefanova, N. (2003). 'I Ran Away to the Theatre and Became a "People's Artist"'. *Kino-teatr*, 6. Retrieved from http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=206 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2025
Отримано після доопрацювання 13.06.2025
Прийнято до друку 23.06.2025

УДК 792

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339065

Цитування:

Чорна К. В. Мистецтво режисури: художні прийоми образного рішення сценічного твору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 545–550.

Чорна Кристина Василівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3664-7477>
chorna.k.v.1@gmail.com

Chorna K. (2025). The art of directing: artistic techniques for the figurative solution of a stage work. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 545–550 [in Ukrainian].

МИСТЕЦТВО РЕЖИСУРИ: ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ ОБРАЗНОГО РІШЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ТВОРУ

Мета роботи. Обґрунтувати та розглянути режисерське мистецтво в контексті професійної діяльності митця, його художніх прийомів образного рішення сценічного твору. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні функціонального методу для визначення пізнавально-сміслових складових режисерського мистецтва, його домінуючих принципів ефективності і продуктивності сценічної майстерності, здатності митця професійно використовувати виразні художні прийоми у образному вирішенні вистави; мистецтвознавчого методу для аналізу художньо-естетичної цінності, творчої неповторності та виразності сценічної творчості майстра режисури, її образної динаміки, створеної уявою і фантазією постановника; аксіоматичного методу для визначення феномену мистецтва режисури у створенні оригінальної побудови сценічної форми завдяки образно-стилістичній інтерпретації драматичного твору, своєрідних, ключових природних процесів у режисерській трактовці дійових образів рольового матеріалу засобами власного авторського задуму театральної вистави; семіотичного методу для визначення метафоричного, унікального неповторного бачення багатозначного, асоціативного образу створеної вистави, її художніх прийомів знакового символізму; аналітичного методу для розгляду атрибутів, що слугують характерним ознакам ігрової ролі персонажа і є знаковою відмінністю художньої природи образу, алегоричної фігури або історичної особи у загальносценічному баченні митцем майбутньої театральної форми; емпіричного методу для цілеспрямованої характеристики засобів виразності сценічного твору до відповідної, обумовленої режисерським баченням ідеї, гіпотези, надзавдання та фіксації творчого рішення вистави, що відбувається за допомогою художнього задуму та майстерних прийомів театральної форми. **Новизна дослідження** полягає у систематизації використання художніх прийомів як компонентів, атрибутів формотворення вистави майстром мистецтва режисури у його авторській інтерпретації. **Висновки.** Отже, можна дійти висновку, що художньо-творча діяльність режисера драматичного театру потребує неабиякого таланту, насаги, кропіткої праці над розвитком уяви, фантазії, емоційної пам'яті для створення неповторного сценічного полотна, яке б можна було назвати повноцінним мистецьким витвором. А також володіти знаннями всіх складових компонентів, атрибутів, художніх прийомів образного рішення театральної форми та досконалим умінням послідовно виконувати всі етапи режисерського задуму у його втіленні.

Ключові слова: мистецтво режисури, театр, режисер, метафора, лейтмотив, художні прийоми, образне рішення.

Chorna Krystina, Candidate of Art History, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts

The art of directing: artistic techniques for the figurative solution of a stage work

The purpose of the work is to substantiate and consider the art of directing in the context of the artist's professional activity, his artistic methods of visual solution of a stage work. **The research methodology** consists in the application of the functional method to determine the cognitive and semantic components of directing art, its dominant principles of efficiency and productivity of stagecraft, the ability of the artist to professionally use expressive artistic techniques in the visual solution of the performance; the art method for analysing the artistic and aesthetic value, creative uniqueness and expressiveness of the master director's stage work, its imaginative dynamics created by the director's imagination and fantasy; an axiomatic method for determining the phenomenon of the art of directing in the creation of an original construction of a stage form thanks to the figurative and stylistic interpretation of a dramatic work, peculiar, key natural processes in the director's interpretation of action images of role-playing material by means

of the author's own idea of a theatrical performance; the semiotic method for determining the metaphorical, unique vision of the multi-meaningful, associative image of the created play, its artistic techniques of iconic symbolism; an analytical method for considering the attributes that serve as characteristic features of a character's role and are a significant difference in the artistic nature of an image, an allegorical figure or a historical person in the artist's general stage vision of the future theatrical form; empirical method for purposeful characterisation of the means of expressiveness of a stage work to the corresponding idea, hypothesis, supertask, and fixation of the creative decision of the performance determined by the director's vision, which takes place with the help of artistic design and masterful techniques of theatrical form. **The scientific novelty of the study** consists in the systematisation of the use of artistic techniques as components, attributes of the shaping of the performance by the master of the art of directing in his author's interpretation. **Conclusions.** So, we can come to the conclusion that the artistic and creative activity of a drama theatre director requires considerable talent, effort, painstaking work on the development of imagination, fantasy, and emotional memory to create a unique stage canvas that could be called a full-fledged work of art. And also, to have knowledge of all constituent components, attributes, artistic techniques of a figurative solution of the theatrical form and the perfect ability to consistently perform all stages of the director's idea in its embodiment.

Keywords: art of directing, theatre, director, metaphor, leitmotif, artistic techniques, figurative solution.

Актуальність теми дослідження. Сучасна режисура, як і у минулому столітті, залишається головним керманічем всього художньо-творчого процесу створення театрального видовища.

Режисерське мистецтво завжди вражало людство своїми пошуками сміливих і унікальних творчо-оригінальних і неповторно-індивідуальних рішень сценічної форми. Незмінним літературним матеріалом і сьогодні залишається класична драматургія поруч з новими п'єсами сучасних авторів. Це свідчить про те, що глядач, знаючи сюжет твору, приходить на виставу, щоб побачити саме новітню трактовку персонально-конкретного майстра режисури, отримати насолоду від його задуму та втілення інсценізованого твору, оцінити образне бачення митця та реалізацію мети за допомогою тих чи інших метафоричних художніх прийомів. Так, наприклад, репертуарна політика Лондонського театру однієї вистави «St Martin's Theatre» не змінюється більш як сімдесят років. Прем'єра вистави за детективним твором Агати Крісті «Мишоловка» відбулася у 1952 році. І з того часу показ вистави йде кожного дня, а у вихідні – двічі. Кожний лондонець вважає своїм обов'язком раз на рік подивитись це унікальне театральне дійство [11].

Питання високомайстерного режисерського образно-асоціативного формування задуму та його вирішення засобами ідейно-емоційної виразності за допомогою різноманітних художніх прийомів, їх вдалого мистецького бачення завжди буде актуальним на перших шпальтах існування мистецтва режисури на сценічних підмостках театру.

Аналіз досліджень і публікацій. До головних першоджерел українських науковців, режисерів-практиків стосовно питання

художніх прийомів образного рішення постановки театральної вистави належать наукові дослідження, нариси, статті вітчизняних майстрів сцени, а саме: Л. Курбаса, І. Карпенко-Карого, П. Саксаганського, В. Василька, Г. Юри; сучасних театрознавців Г. Веселовської, А. Липківської, О. Клековкіна, Н. Корнієнко, І. Станішевського, В. Заболотної, Ю. Раєвської, А. Білик; режисерів-теоретиків, педагогів-практиків В. Неллі, І. Чабаненка, П. Кравчука, В. Пацунова, Д. Чайковського, Н. Гусакової, Н. Донченко, І. Зайцевої, К. Юдової-Романової тощо. Але питання ключових новітніх атрибутів, компонентів і прийомів ідейно-емоційної виразності сценічної форми потребують подальшого дослідження та наукового обґрунтування крізь призму нових постановок-експериментів на ниві сучасного режисерського мистецтва.

Мета роботи. Обґрунтувати та розглянути режисерське мистецтво в контексті професійної діяльності митця, його художніх прийомів образного рішення сценічного твору.

Виклад основного матеріалу. Процес утворення режисури як самостійної сценічної творчості, походження і виникнення даного художнього дієтворення у мистецтві театру однозначної не має відповіді, але друга половина XIX століття є знаковою у становленні її як фахової професійної діяльності на театральних підмостках сцени. «Відлік часу появи режисури у просторі історії мистецтва можна вважати момент, коли режисер стає ключовою особою створення театрального дійства, коли він як автор-власник діє виключно від особистого рішення сценічного твору, підкоривши своєму художньому баченню всіх учасників майбутнього сценічного витвору: акторський ансамбль, художника, композитора тощо. Кінець XIX – початок XX століття поклало

край існуванню власників театральної сцени – театральної трупі акторів. У театр приходить режисер-деміург, який заохочує глядача до власного бачення реальності і драми. Режисер стає фундатором-постановником, творцем всього сценічного світу. В реаліях з'являється режисерський театр, який крокує по теренах творчості паралельно з народженням «нової драми» (Ібсена, Стрінберга, Метерлінка, Чехова тощо) і ці два процеси, безумовно, мають відповідний взаємозв'язок» [3, 217].

Режисер повністю стає володарем сценічного твору – від вибору п'єси, дієвих виконавців дієвого матеріалу, режисерського рішення театрального дієтворення, а у наступному ХХ столітті режисура формується як повноправний хазяїн сценічного мистецтва у процесі творення художньої форми, починаючи феноменальну еру видатних метрів режисури театральної форми.

Однозначно, професія режисера залежить від художньо-творчого потенціалу митця, генезису розвитку його образного потенціалу, таланту та особистісних і спеціальних кваліфікаційних навичок та вмінь. «Конче важливо розмовляти з глядачами сучасною театальною мовою, використовувати весь потужний арсенал поліфункціональної естетики – тобто синтез впливу талановитої драматургії, акторсько-режисерського мистецтва, сценографії, кіно, комп'ютерної графіки, хореографії, музики, світломузики тощо. Злагоджена творча співпраця представників різних родів діяльності в сумісній роботі над театральним проектом, його хвилююча актуальність і висока художня якість, гармонія форми і змісту – запорука справжнього мистецтва. Така вистава може стати подією духовного життя українського соціуму» [4, 18].

Компетенції майстра сценічного мистецтва залежать від його феноменальних креативних здібностей до творення цілісного досконалого сценічного твору. «Творчий процес режисера має певну структуру та послідовність здійснення творчого пошуку. Кожен режисер виробляє індивідуальне розумове та емоційне ставлення до драматичного твору, визначає власне трактування, тлумачення його концепції, здійснює процес образного сприймання матеріалу п'єси, пропонує естетичний еталон дії персонажів, атмосферу, в якій має відбуватися інтерпретація твору, визначає кульмінації та доміанти художньо-образного сценічного втілення концепції» [2, 15].

Режисура кардинально реформувала сценічну творчість застосовуючи у своїй художній майстерні певні інструментарії вибудови видовищної форми театального дійства за допомогою різноманітних засобів виразності та авторської оригінальності вирішення ідейно-тематичного спрямування сценічного твору. «Яскравим і досить оригінальним є пластично-світловий режисерський прийом з низкою відповідних режисерських акцентів у постановці французького режисера Жана Вілара вистави «Марія Тюдор» мелодрами В. Гюго, де гра акторів ефектно підкреслена амплітудою світла. Режисер зробив акцент на чітко відпрацьованих видовищних деталях світлової гами, щоб перетворити жанр мелодрами у високий трагедійний жанр класичного стилю. Знаковим стало вирішення світлового оформлення деяких сцен вистави, що були побудовані на використанні кольорних контрастів, які безперервно змінювались і робили акцент на діях актора згідно з певним мізансценуванням. Цей пластично-світловий прийом Жан Вілар застосував для загострення конфлікту в низці подій та створення трагедійного ефекту» [7, 288].

Головною складовою режисерської творчості є образ вистави: певна метафорична символіка; конкретизація задуму митця, що виражається зовнішніми засобами художньо-світлової експлікації. Образ вистави являє собою сутність сценічної дії, конкретизацію основної лінії боротьби головних осіб, так би мовити, мотивацію наскрізної дії, що представлена постановником як видовищна метафоричність основного процесу яка передбачена літературним матеріалом. «У сценографічних концепціях оформлення вистав сучасного репертуару простежується тенденція виокремлення поєднання натуралістичних і метафоричних елементів, котра нині стала найпопулярнішою на сценах усіх типів. Для сценографічного рішення створюються модулі, що позначають певні елементи художнього рішення: реалістичні або метафоризовані декорації займають певний простір; вони поділяються на епізодичні, тимчасові й постійні. <...> Порівнюючи ступінь застосування знакових, образних елементів різних вистав, можна визначити основні параметри використання метафоричних модулів» [8, 118-119].

Метафоричність у режисерській діяльності застосовується як художньо-естетичний засіб, яскраво-образна наочна аналогія, що побудована за законами асоціації.

Здібність до створення сценічної метафоричності залежить від творчої обдарованості режисера, його асоціативної легкості мислення і є одним з художніх прийомів, тропів, які створені за принципами порівняння різноманітних явищ дійсності, застосування знаковості символів у образному їх значенні. Здібність до легкого асоціативного мислення майстра режисури повинно спонукати його до пошуку ефективних методів фіксації необхідного образного бачення всіх складових сценічної форми. «Візуальні символи в театрі можна поділити на статичні та динамічні. Статичні символи відображені в сценографічному вирішенні вистави, костюмі та мізансцені. Найчастіше вони дозволяють зберегти традиційний символічний зв'язок зі своїм значенням. Саме ці символи дозволяють створювати у свідомості глядача знакові асоціації й логічні зв'язки та мають рудиментарний зв'язок з образом. <...> Динамічні символи завжди відображаються в русі, жесті, інтонації, лінії акторської поведінки, але на цьому інформація вичерпується. <...> Вони є невичерпною творчою базою режисера-постановника. В процесі символізації динамічним символом стає як предмет, так і дія чи жест, а також складні символічні зв'язки. У цьому контексті можна припустити, що майбутнє метафізичного театру залежить від розвитку динамічних символів, що мають більш насичений змістовий потенціал» [5, 21].

Метафора не єдиний виразний прийом-троп у театральній творчості. Сценічна діяльність, а саме режисерське мистецтво, акцентує використання гіперболи, інверсії, літоти та катахрези як художніх прийомів-тропів, стилістичних фігур. Виразний художній прийом-троп характеризується своєю відмінною асоціативною знаковістю, переносною значимістю ознак образу у його трактуванні режисером-постановником.

Стилістична фігура являє собою синтетичну побудову, до якої звертається режисер для того щоб зробити яскравішим акцент виразності образу ігрової партитури ролі. До стилістичних фігур належать риторичні питання, інверсія, градація, мовчання, повтор, анафора. Анафора – це повторення декількох реплік, знаків, звуків, музичних мотивів для колоражу художнього образу ролі, характерності персонажа.

Акцентоване домінуюче надзавдання, яке втілюється режисером у художніх образах дієвих персонажів, і неодноразово повторюється сценічною дією різними

особами є основою лейтмотиву мистецького твору. Лейтмотиви визначають емоційну побудову вистави, надаючи всій дії відповідну бажану характерність. «Принципова прихованість звучання лейтмотивів створює труднощі виявлення їх всіляких переплетень. Роль лейтмотивів в тому, щоб пронизати текст, давати сприймаючому, подібно до музики інфралінгвістичну і сугестивно виражену інформацію. Драматург і постановник у театрі можуть створювати майже невловимі лейтмотиви, адресуючи до підсвідомого (співзвучності, ритми, тематичні рефрени, паралелізми)» [10, 205].

Режисерська уява, його бачення образно-дієвої особи ролі відрізняється від авторського літературного персонажу своєю динамічною забарвленістю рольового матеріалу, який створений відповідним задумом режисера. Процесуальність, динаміка, розвиток, сценічна дієвість є головними складовими законів театру. Головною відмінністю якого від усіх інших видів мистецтв міститься у створенні образів лише у визначеному часі, тобто реалії їх органічного існування відбуваються в рамках сценічного простору вистави. «Простір, у якому ти перебуваєш, є простором поміж тим чи іншим місцем. Це місце не намертво зафіксоване – це простір «поміж» у конкретній сцені і в конкретну мить. Це «поміж», звідси – доти – є сталим, як береги, але простір завжди непередбачений, річка, в яку входиш, завжди нова. Звичайно, це приклад тривіальний. Але стосується всіх елементів поведінки людини в ролі. У ній треба визначити «звідси – доти» - береги, які творять оте «поміж». Я називаю це партитурою. Вона звільняє актора від постійного думання «що маю робити?». І він почувається вільніше, бо все зорганізував» [1, 122].

Вирішення простору вистави – знайдення сценічного еквіваленту образу світосприйняття. Види простору вистави, його художньо-творче вирішення можна поділити на ілюзорні та метафоричні, що характеризує відповідно два типи театру – театр умовний і метафоричний.

Завданням простору вистави перш за все є його максимальна спроможність у розкритті ідеї сценічного твору через ігрову партитуру дієвих осіб ролі. Тому режисерське мистецтво і передбачає вирішення загального образу вистави, ігрової ролі персонажа та асоціативного-умовного використання технології мізансценування як головного

інструментарію структуризації сценічного простору у русі і часі театрального видовища.

Просторове рішення вистави безпосередньо пов'язане з жанровими ознаками п'єси, їх характерними особливостями, які є кодовим законом втілення драми, її сценічного формотворення. І тут режисер повинен знайти відповідь на головні питання – за чим буде спостерігати глядач, на що буде реагувати і кому у процесі боротьби буде віддавати перевагу під час видовищного дійства? Наприклад, при постановці філософської трагедії майстра повинно хвилювати асоціативна глобалізація світових проблем, а не показ побутових деталей; а от соціально-побутову драму у обов'язковому порядку необхідно образно-просторове рішення вимальовувати через побутові дрібниці, навіть інколи у гіперболізації дріб'язку для більшого контрасту створення образу ролі і простору дії. «На підставі досвіду інших мистецтв, де жанрові ознаки утвердились як обов'язковий елемент творчості, В. Василько доводить, що і в мистецтві режисури йому належить приділяти не меншу увагу, що багато з поширених у практиці театрів недоліків (наприклад, невиразність і одноманітність вистав) виникають саме з причин не досить уважного підходу режисерів до питання про жанрові ознаки п'єси, а за тим і вистави» [9, 68-69].

Процес народження образу вистави у режисера відбувається за певним алгоритмом: визначення дієвих процесів у літературному матеріалі – фабули, сюжету, теми, наскрізної дії, зерна; вивчення образної структури твору; формування відповідних емоційних установок по відношенню до головного ряду подій; знаходження метафори основного процесу – парадоксального видовищного порівняння, яке б мало можливість розкриття смислу внутрішньої і зовнішньої лінії боротьби дійових осіб твору. І ця поетапність у режисерській творчості стає результативною у повноцінній появі образу замислу театрального дієтворення. «Образ вистави створюється з двох основних начал, тісно пов'язаних одне з одним: зовнішнього зорового і внутрішнього образу. Треба нагадати, що внутрішній образ – це те, умовно кажучи, як глядач відчуває виставу, як він її розуміє і сприймає, як розкривається перед ним внутрішнє життя дійових осіб. Цілісний образ вистави народжується на основі п'єси і створюється складанням сил, які впливають на глядача: мистецтво актора, художника,

композитора й інших чисельних елементів, що входять у виставу і об'єднуються мистецтвом та волею режисера» [6, 189].

Новизна дослідження полягає у систематизації використання художніх прийомів як компонентів, атрибутів формотворення вистави майстром мистецтва режисури у його авторській інтерпретації.

Висновки. Отже, можна дійти висновку, що художньо-творча діяльність режисера драматичного театру потребує неабиякого таланту, наснаги, кропіткої праці над розвитком уяви, фантазії, емоційної пам'яті для створення неповторного сценічного полотна, яке б можна було назвати повноцінним мистецьким витвором. А також володіти знаннями всіх складових компонентів, атрибутів, художніх прийомів образного рішення театральної форми та досконалим умінням послідовно виконувати всі етапи режисерського задуму у його втіленні.

Сьогодні, як і у минулому столітті у театральних школах, закладах вищої освіти навчаються майбутні режисери, але, нажаль, на практиці лише поодинокі стають висококваліфікованими спеціалістами чиї імена ми можемо побачити на афішах відомих театрів світу як вдалих постановників-режисерів вистав.

Література

1. Готовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів : Літопис, 1999. 185 с.
2. Гусакова Н. М. Театральна педагогіка: підготовка нової генерації творчих кадрів в системі вищої освіти / *Сценічне мистецтво: досвід, освіта, майстерність* : монографія. Київ, КНУКиМ, 2021. С. 9–30.
3. Донченко Н. П. Режисура як художнє явище радикальних змін сценічного мистецтва кінця XIX – початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, НАКККиМ, 2021. №1. С.216-220.
4. Зайцева І. Є. Український театр початку XXI століття: стан і тенденції розвитку. *Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі XXI століття*: матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : КНУКиМ, 2019. С. 15-20.
5. Крипчук М. Сценічний символ у контексті художньої образності вистави. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Гельветика, 2021. Випуск 36. Том 2. С. 19–25.

6. Неллі В. О. Робота режисера. Робота над виставою в драматичному театрі. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 270 с.

7. Татаренко М. Г. Режисерський акцент як художньо-творчий компонент у загальносценічному задумі театральної вистави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : науковий журнал. Київ, НАКККиМ, 2022. №3. С. 286–290.

8. Триколенко С. Т. Сценографічна метафора на тлі ілюстративного натуралізму. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2018. №1. С.116–124.

9. Чабаненко І. І. Записки театрального педагога: збірник статей. Київ: Мистецтво, 1980. с. 189.

10. Pavis, Patrice. Dictionnaire du théâtre / par Patrice Pavis ; préface de Anne Ubersfeld. Paris : Dunod, 1997. 1 vol. 447 p.

11. Taylor, Makayla. Theatre Review: Agatha Christie's The Mousetrap. 2024. URL: <https://www.redbrick.me/theatre-review-agatha-christies-the-mousetrap/> (дата звернення: 15.04.2025).

References

1. Hrotovskyi, E. (1999). *Theatre. Ritual. Performer*. Lviv [in Ukrainian].

2. Husakova, N. M. (2021). Theatrical Pedagogy: Training of a New Generation of Creative Personnel in the System of Higher Education. *Scenic Art: Experience, Education, Mastery*. Kyiv, 9–30 [in Ukrainian].

3. Donchenko, N. P. (2021). Directing as an Artistic Phenomenon of Radical Changes in Stage Art of the End of the 19th – Beginning of the 20th Century. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 216–220 [in Ukrainian].

4. Zaitseva, I. E. (2019). Ukrainian Theatre at the Beginning of the 21st Century: State and Development Trends. *Stage Art in the World Cultural Space of the 21st Century: Materials of the 1 All-Ukrainian Scientific and Practical Conference*. Kyiv, 15–20 [in Ukrainian].

5. Krypchuk, M. (2021). Stage symbol in the context of artistic imagery of the performance. *Current issues of humanitarian sciences: interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University*. Drohobych: "Helvetika" Publishing House. Issue 36. Volume 2. P.19–25 [in Ukrainian].

6. Nellie, V. O. (1962). Director's Work. *Work on a Performance in a Drama Theatre*. Kyiv [in Ukrainian].

7. Tatarenko, M. H. (2022). Director's Accent as an Artistic Component in the Overall Stage Design of a Theatrical Performance. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 286–290 [in Ukrainian].

8. Trykolenko, S. T. (2018). Scenographic Metaphor against the Background of Illustrative Naturalism. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing Arts*, (1), 116–124 [in Ukrainian].

9. Chabanenko, I. I. (1980). Notes of a Theatre Teacher. Kyiv [in Ukrainian].

10. Pavis, P. (1997). Dictionary of Theatre. Vol. 1. Paris [in French].

11. Taylor, Makayla. Theatre Review: Agatha Christie's The Mousetrap. (2024). Retrieved from <https://www.redbrick.me/theatre-review-agatha-christies-the-mousetrap/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 11.06.2025
Прийнято до друку 18.06.2025

Цитування:

Гордєєва О. С. Вплив воєнного часу на творчі пошуки музично-драматичних театрів України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 551–555.

*Гордєєва Олена Сергіївна,
концертмейстер кафедри
музично-драматичного театру
Харківської державної академії культури
<http://orcid.org/0009-0001-0694-2483>
olenagord1804@gmail.com*

Gordeyeva O. (2025). Influence of Wartime on the Creative Searches of Ukrainian Music and Drama Theatres. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 551–555 [in Ukrainian].

ВПЛИВ ВОЄННОГО ЧАСУ НА ТВОРЧІ ПОШУКИ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИХ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ

Мета статті – виявити особливості впливу відкритої фази російсько-української війни на творчу діяльність колективів українських музично-драматичних театрів. **Методологія дослідження.** Застосовано системно-аналітичний та дедуктивний метод (для розгляду діяльності колективів музично-драматичних театрів України в умовах воєнного стану), структурно-функціональний метод, метод репертуарного аналізу, жанрово-стилістичний метод, інтерпретаційний метод, а також метод мистецтвознавчого аналізу та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто проблематику діяльності українських музично-драматичних театрів в умовах воєнного стану (з 24 лютого 2022 р. і донині); проаналізовано трансформаційні процеси, що торкнулися репертуарної політики, режисерсько-постановочної діяльності, творчої колаборації, розвитку театрального мистецтва за рахунок розробки нових форм та форматів та ін. **Висновки.** Трансформація творчої діяльності колективів українських музично-драматичних театрів з моменту початку відкритої фази російсько-української війни (24 лютого 2022 р.) відбувається як на зовнішньому, так і на внутрішньому рівні, отримавши виявлення у: зміні репертуарної політики (заборони російськомовних постановок, п'єс російських авторів, розширення репертуару постановками п'єс сучасних українських та закордонних авторів, драматичних творів класичного спадку та ін.), появі інноваційних форматів репрезентації театральної творчості, опосередковані інформаційно-комунікаційними технологіями (вистави онлайн, онлайн-читання, короткі відео в соціальних медіа та ін.), появі нової ідейно-тематичної спрямованості постановок (висвітлення різноманітних аспектів життя людини в умовах війни та боротьби за власне життя і свободу), посилення героїко-патріотичної тематики та ін.

Ключові слова: український музично-драматичний театр, російсько-українська війна, воєнний стан, репертуар, режисерсько-постановочна діяльність, вистави.

Gordeyeva Olena, Concertmaster of the Department of Musical and Dramatic Theatre, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Influence of Wartime on the Creative Searches of Ukrainian Music and Drama Theatres

The purpose of the article is to identify the peculiarities of the influence of the open phase of the Russian-Ukrainian war on the creative activity of the companies of Ukrainian musical and drama theatres. **Research methodology.** The systematic-analytical and deductive method (to consider the activities of the collectives of Ukrainian musical and drama theatres under martial law), the structural-functional method, the method of repertoire analysis, the genre-stylistic method, the interpretative method, as well as the method of art history analysis were used. **Scientific novelty.** The issues of the activities of Ukrainian musical and drama theatres under martial law (since 24 February 2022 to the present day) were considered. The transformation processes affecting repertoire policy, directing and production activities, creative collaboration, the development of theatrical art through the development of new forms and formats are analysed. **Conclusions.** The transformation of the creative activity of the collectives of Ukrainian musical and drama theatres since the outbreak of the open phase of the Russian-Ukrainian war (24 February 2022) has taken place both externally and internally, having been manifested in: a change in repertoire policy (banning Russian-language productions, plays by Russian authors, expanding the repertoire with productions of plays by modern Ukrainian and foreign authors, dramatic works of classical heritage), the emergence of innovative formats for the representation of theatrical creativity, mediated by information and communication technologies (online performances, online readings, short videos on social media), the emergence of a new ideological and thematic orientation of productions (covering various aspects of human life in conditions of war and the struggle for life and freedom), the strengthening of heroic-patriotic themes.

Keywords: Ukrainian musical and dramatic theatre, Russian-Ukrainian war, martial law, repertoire, directing and staging activities, performances.

Актуальність дослідження. Музично-драматичний театр в Україні, розвиток якого протягом перших двох десятиліть XXI ст. був зумовлений провідними тенденціями світового соціокультурного простору та театрального мистецтва, що отримали власне виявлення в процесі творчого осмислення представниками національної театральної школи, з початком повномасштабного воєнного вторгнення російських військ на території українських земель зазнав суттєвих змін. Трансформаційні процеси, викликані введенням воєнного стану, тимчасовою окупацією окремих регіонів країни, внутрішнім та міжнародним переміщенням відобразилися як на формі та змісті діяльності українського музично-драматичного театру. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю мистецтвознавчого аналізу творчої діяльності колективів музично-драматичного театру з 24 лютого 2022 р. і донині з метою теоретичного осмислення специфіки театральної практики в умовах воєнного стану в Україні.

Аналіз публікацій. Перші спроби зафіксувати кардинальні зміни в діяльності українського театру здійснюють театрознавці і мистецтвознавці. Наприклад, розгляду театру як гуманітарної місії присвячено публікацію М. Гарбузюк [14], нове звучання хрестоматійних текстів на українській сцені після повномасштабного російського вторгнення аналізують Ю. Бентя та П. Шопін [2]; Б. Струтинський у статті «Український театр під час російсько-української війни: зміни, проблеми, тенденції» [11] аналізує діяльність українських театрів у лютому-листопаді 2022 р., роблячи акцент на висвітленні основних проблем та тенденцій розвитку; окремі аспекти діяльності театральних колективів після 24 лютого 22 р. крізь призму міжнародної культурної релокації досліджує В. Мамедова у публікації «Міжнародна культурна релокація як чинник формування інноваційних культурних практик» [9]; спробу систематизувати публіцистичні та наукові студії з проблем функціонування українського театру в часі війни 2022–2024 рр. здійснює Б.-Г. Бенюк в статті «Український театр в часі війни: публіцистичний та науковий дискурс» [1] та ін. Огляд наукової літератури дозволяє констатувати, що означена проблематика є одним із перспективних напрямів дослідження сучасними гуманітаріями, проте діяльність колективів українського музично-

драматичного театру не ставала предметом окремого дослідження.

Мета статті – виявити особливості впливу відкритої фази російсько-української війни на творчу діяльність колективів українських музично-драматичних театрів.

Виклад основного матеріалу. Природа музично-драматичного театру та функціональне призначення як однієї з важливих соціокультурних інституцій, унікального різновиду художньої практики, що є підґрунтям для розвитку української театральної культури, зумовлюють його специфічні особливості. З початку 2000-х рр. розвиток українського музично-драматичного театру відбувається в напрямі європеїзації, що під впливом потужних національних традицій театральної культури набуває унікальних характеристик і дозволяє розглядати його як важливий культурно-мистецький феномен.

Перехід російсько-української війни у відкриту фазу 24 лютого 2022 р. став причиною безпрецедентних змін в діяльності театральних колективів музично-драматичних театрів, які відновили роботу вже з березня 2022 р. Одеський академічний український музично-драматичний театр імені В. Василька розпочав репетиції п'єси «Саша, винеси сміття» Н. Ворожбит, а з червня 2022 р. показ вистав у обстановці, що цілком відповідає воєнному стану – на спеціально облаштованій сцені в укритті, що, з одного боку, посприяло наданню необхідних для роботи колективу умов, а з іншого – унікальної атмосфери, що призвело до появи нового формату – театр в укритті [4]. Розташування нового сценічного простору під великою стаціонарною сценою, а власне під поворотним колом замість стелі створило необхідний режисеру ефект перебування між світами (головний герой Саша у виконанні О. Самученка та І. Геращенко – привид військового, який являється своїй дружині (Н. Наточа) та дочці (І. Охотніченко), відчуття якого посилював сценічний дизайн на основі дерев'яних конструкцій, вкритих старими пошарпаними килимами. Ідея вистави про «непотрібну людину поза часом» [13] з початком відкритого воєнного протистояння проти загарбників набуває нового звучання – у баченні М. Голенка постановка в першу чергу «про перемогу над смертю» [13]. Дію перенесено на 8 років вперед, а головний режисерський акцент зроблено на силі армії України, єдності української нації, патріотизмі як військових, так і простих українців, жаги до

свободи та життя у вільній країні, заради якої можна пожертвувати найціннішим.

Варто зазначити, що режисер М. Голенко у співпраці з колективами українського музично-драматичного театру привертає увагу глядачів до надзвичайно важливого під час воєнного стану аспекту – самоповаги українців та гордості за свою Батьківщину. Надзвичайно гостро проблематику національної ідентичності М. Голенко висвітлює у виставі «Зерносховище» Н. Ворожбит, постановку якої було здійснено з акторами Рівненського обласного музично-драматичного театру. На думку дослідників, завдяки колаборації з сценографинею Ю. Зауличною, М. Голенку «режисеру вдалося візуалізувати гострий історико-культурний контекст трагедії Голодомору, провівши умовну паралель з сучасними подіями в Україні, акцентуючи на ворожому ставленні країни-агресора до українців та народних традицій, прагненні принизити національну ідентичність» [5, с. 444].

Варто зазначити, що протягом першого місяця після введення воєнного стану акторський склад театрів активно діяв в інтернет-просторі, зокрема в соціальних мережах (Facebook, Instagram, YouTube, TikTok) репрезентуючи інноваційні цифрові театральні проєкти, від віршових флешмобів до перформативних читань актуальної української сучасної п'єси. У першу чергу мова йде про колективи, що через бойові дії та тимчасову окупацію частини українських земель вимушені були релокуватися в інші регіони України. Так, наприклад, діяльність колективу Херсонського обласного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша через тимчасову окупацію міста тривалий час була пов'язана з репетиціями і виступами онлайн, гастрольною діяльністю. Так, наприклад, сезон 2022-2023 рр. колектив театру відкрив у Києві показом моновистави «Кицька на спогад про темін» Н. Нежданой (режисер С. Павлюк, у головній ролі О. Бойцова), в якій розповідається історія біженки з Донбасу, яка сталася у 2024 р. [6]. У вересні 2022 р. у Полтаві відбулася читка п'єси «КолоХерсон» А. Лисенка (режисер Є. Карнаух, актори: О. Марфін, О. Марфіна, Н. Величко, Є. Кривицький, А. Білоконь, С. Білоконь, М. Герасимов), яка хоч безпосередньо не присвячена темі війни, піднімає актуальні питання, що так чи інакше пов'язані з воєнними подіями, зокрема тема інакшості українських людей, що формувалася протягом століть [12]. Після звільнення Херсона колектив місцевого музично-

драматичного театру поєднує стаціонарну діяльність з гастрольною, а також продовжує здійснювати постановки в колаборації з іншими колективами музично-драматичних театрів України. Наприклад, спільно з акторами Кіровоградського музично-драматичного театру ім. М. Кропивницького, з яким навесні 2023 р. було підписано Меморандум про співпрацю, у червні 2023 р. було здійснено прем'єрний показ вистави «Заборонений» за п'єсою С. Дзюби та А. Кірсанова. На думку режисера-постановника С. Павлюка, Василь Стус – один із героїв, який боровся за свободу і свідомо пішов на смерть в таборі, оскільки не хотів жити в ярмі, а завданням сучасного українського театру в умовах війни – розповідати глядачу про українську історію та постатей, правда про яких замовчувалася не лише в роки радянської влади, а й після проголошення незалежності в рамках проросійської політики. Історія про нескореного українського поета-шістдесятника в постановці С. Павлюка розповідається КГБістами, що додає виставі необхідної внутрішньої напруги і посилює бажання спротиву. Досить цікаво вирішена сценографія вистави, концепція якої побудована художницею-постановницею О. Мудрою довкола щоденників В. Стуса, написаних ним в ув'язненні – написані на невеличких клаптиках паперу бісерним почерком рядки перенесено на великі полотна [3].

Важливі для подальшого розвитку українського театального мистецтва загалом та творчості музично-драматичних театрів зокрема трансформації, зумовлені початком відкритого воєнного протистояння країни-агресору, стосуються репертуарної політики. Після рішення про виключення з репертуару українського музично-драматичного театру будь-яких постановок мовою ворога, а також драматичних, прозових та поетичних творів російських авторів, основну увагу було приділено їх заміщенню новими постановками української та закордонної класики, а також сучасної драматургії. Для постановок в першу чергу обрано твори з актуальним в умовах російсько-української війни звучанням. Так, наприклад, до постановки етномузикли «Назар Стодоля» Т. Шевченка у 2024 р. звернулися в Хмельницькому обласному музично-драматичному театрі імені Михайла Старицького [7]. Етномузикл – спроба посилити увагу молодого покоління до національної культурної спадщини засобами осучаснення класичного твору (композитор О. Лунякіна, режисер-постановник

А. Поляков, хореограф-постановник Ю. Саввон). Залишивши як традиційну основу драматургію, режисером максимально зроблено акцент на сучасності в сценографії (використано інноваційні цифрові технології), костюмах (синтезовано етнічні і сучасні мотиви), хореографії (переважають сучасний танець) та музичному рішенні (тяжіння до джазового та естрадного звучання). Відповідно до концепції А. Полякова, головний герой вистави – Назар Стодоля (О. Віт) постає доблесним, трохи американізованим супергероем, «який захищає світ, який бореться проти несправедливості, який бореться за своє щастя, проти брехні, проти підступу, проти обману і проти грошоловства» [7].

Нові умови існування українців в умовах війни стали своєрідним генератором креативності представників українського музично-драматичного театру. Зокрема, цікавий членж в творчій колаборації з Ю. Андруховичем було здійснено в Івано-Франківському обласному академічному музично-драматичному театрі імені І. Франка [10]. Новаторською формою для музично-драматичного театру стала документальна вистава «Лишатися (не) можна» (інсценування К. Швець, режисер Є. Резніченко), постановку якої здійснив колектив Херсонського обласного музично-драматичного театру ім. М. Куліша восени 2022 р., в якій звучать реальні історії та переживання херсонців, які з приходом окупаційних військ опинилися перед складним вибором. Відповідно до специфіки формату, зі сценографічного оформлення залишено відеодизайн – фотографії та документальне відео проєктується на задник [8].

Таким чином, після початку відкритої фази російсько-української війни колективами музично-драматичних театрів України було проведено низку заходів, спрямовану на модернізацію діяльності за нових умов. Вплив воєнного стану на творчі пошуки акторського та режисерсько-постановочного складу українських музично-драматичних театрів є беззаперечним. Проте констатуючи надскладні умови для театрального мистецтва, що тривають з 24 лютого 2022 р. і донині, все ж варто наголосити на ряді позитивних новацій, зокрема на опануванні форматів онлайн- та цифрового театру; налагодженню комунікації з глядачами засобами соціальних мереж (Facebook, Instagram, YouTube, TikTok); посиленні співпраці між українськими музично-драматичними театрами; розробці нового актуального репертуару; формуванню

нових режисерсько-постановочних підходів до роботи з класичною і сучасною драматургією, а також форматом документального театру та ін.

Висновки. Трансформація творчої діяльності колективів українських музично-драматичних театрів з моменту початку відкритої фази російсько-української війни (24 лютого 2022 р.) відбувається як на зовнішньому, так і на внутрішньому рівні, отримавши виявлення у: зміні репертуарної політики (забороні російськомовних постановок, п'єс російських авторів, розширенні репертуару постановками п'єс сучасних українських та закордонних авторів, драматичних творів класичного спадку та ін.), появі інноваційних форматів репрезентації театральної творчості, опосередковані інформаційно-комунікаційними технологіями (вистави онлайн, онлайн-читання, короткі відео в соціальних медіа та ін.), появі нової ідейно-тематичної спрямованості постановок (висвітлення різноманітних аспектів життя людини в умовах війни та боротьби за власне життя і свободу), посилення героїко-патріотичної тематики та ін.

Література

1. Бенюк Б.-Г. Український театр в часі війни: публіцистичний та науковий дискурс. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 4. С. 451–457.
2. Бентя Ю., Шопін П. Український театр після повномасштабного російського вторгнення: нове звучання хрестоматійних текстів. Мистецтвознавство України. 2023. Вип. 23. С. 61–74.
3. Білоус С. Вистава «Зборонений: херсонський та кропивницький театри готують спільний проєкт. Театр корифеїв. 2023. URL: <https://teatr-koryfeiv.com.ua/news/vistava-zaboronenij-hersonskij-ta-kropivnickij-teatri-gotuyut-spilnij-proyekt-suspilne-or-novini> (дата звернення: 25.04.2025).
4. Гаврилова Н., Матвійчук В. Вистави в укритті та новий репертуар: як працює Український театр в Одесі під час війни. Суспільне Одеса. 2022. URL : <https://suspilne.media/odesa/981099-vistavi-v-ukritti-ta-novij-repertuar-ak-pracue-ukrainskij-teatr-v-odesi-pid-cas-vijni/> (дата звернення: 12.04.2025).
5. Гордєєв С. І. Концептуальні засади режисури сучасної української драматургії. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 4. С. 440–445.
6. Іванова Т. Українські театри під час війни: Херсонський театр стане частиною документальної роботи італійського режисера. Суспільне Херсон. 2023. URL : <https://suspilne.media/kherson/354276-ukrainski-teatri-pid-cas-vijni-hersonskij-teatr-stane-castinou-dokumentalnoi-roboti-italijskogo-reziser/> (дата звернення: 20.04.2025).

7. Коновалова О., Ворожцова Т. У Хмельницькому обласному муздрамтеатрі покажуть етномузикл «Назар Стодоля». Суспільне Хмельницький. 2024. URL : <http://suspilne.media/khmelnyskiy/865517-u-hmelnickomu-oblasnomu-muzdramteatri-pokazut-etnomuzikl-nazar-stodola/> (дата звернення : 19.04.2025).

8. Котенок В. Херсонський театр: до, під час і після окупації. LB.ua. 2023. URL : https://lb.ua/culture/2023/09/08/573622_hersonskiy_teatr_do_pid_chas_i_pislya.html (дата звернення: 23.04.2025).

9. Мамедова В. М. Міжнародна культурна релокація як чинник формування інноваційних культурних практик. Культурологічний альманах. 2025. Вип. 1(13). С. 360–366.

10. Поліщук Т. Ростислав Держипільський, керівник Івано-Франківського національного театру імені Івана Франка про виклики, які нині стоять перед нами. День. 2022. № 10. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/teatr-na-viyni-den-15-y> (дата звернення : 17.02.2025).

11. Струтинський Б. Д. Український театр під час російсько-української війни: зміни, проблеми, тенденції. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2023. Вип. 32. С. 30–35.

12. Творчість проти війни. Херсонські театри влаштували читку п'єси та зібрали кошти для людей в окупації. Херсон плюс. 2022. URL : <https://khersonstv.com/tvorchistiu-proty-vijny-khersonskiteatraly-vlashtuvaly-chytku-p-iesy-ta-zibraly-koshty-dlia-liudej-v-okupatsii/> (дата звернення: 18.04.2025).

13. Щокань Г. «Театру в Україні фактично вже не існує» - режисер Максим Голенко. Gazeta.ua. 2022. URL : https://gazeta.ua/articles/culture/_teatru-v-ukrayini-faktichno-vzhe-ne-isnuye-rezhiser-maksim-golenko/1088612 (дата звернення: 17.04.2025).

14. Harbuziuk M. Theater as a Humanitarian Mission: Ukraine's Experience 2022. In: Critical Stages/Scènes critiques. June, 2022. No 25. URL: <https://www.critical-stages.org/25/theatre-as-a-%CE%B7umanitarian-mission-ukraines-experience-2022/> (дата звернення: 12.04.2025).

References

1. Beniuk, B.-H. (2024). Ukrainian Theatre in Time of War: Journalistic and Scientific Discourse. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 451–457 [in Ukrainian].

2. Bentia, Yu., & Chopin, P. (2023). Ukrainian Theatre after the Full-Scale Russian Invasion: A New sound of Textbook Texts. *Art History of Ukraine*, 23, 61–74 [in Ukrainian].

3. Bilous, S. (2023). The Performance 'Defended': Kherson and Kropyvnytskyi Theatres are Preparing a Joint Project. Theatre of Luminaries. Retrieved from <https://teatr-koryfeiv.com.ua/news/vista-va-zaboronenij-hersonskij-ta-kropivnickij-teatri-gotuyu-t-spilnij-projekt-suspile-or-novini> [in Ukrainian].

4. Havrylova, N., & Matviichuk, V. (2022). Performances in Shelter and a New Repertoire: How the Ukrainian Theatre Works in Odesa during the War.

Suspilne Odesa. Retrieved from <https://suspilne.media/odesa/981099-vistavi-v-ukrittita-novij-repertuar-ak-pracue-ukrainskij-teatr-v-odesi-pid-cas-vijni/> [in Ukrainian].

5. Hordieiev, S. I. (2024). Conceptual Principles of Directing Modern Ukrainian Drama. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 440–445 [in Ukrainian].

6. Ivanova, T. (2023). Ukrainian Theatres during the War: Kherson Theatre will Become Part of the Documentary Work of the Italian Director. *Suspilne Kherson*. Retrieved from <https://suspilne.media/kherson/354276-ukrainski-teatri-pid-cas-vijni-hersonskij-teatr-stane-castinou-dokumentalnoi-roboti-italijskogo-rezisera/> [in Ukrainian].

7. Konovalova, O., & Vorozhtsova, T. (2024). The Ethno-Musical 'Nazar Stodolia' will be Shown in the Khmelnytskyi Regional Musical Drama Theatre. *Suspilne Khmelnytskyi*. Retrieved from <http://suspile.media/khmelnyskiy/865517-u-hmelnickomu-oblasnomu-muzdramteatri-pokazut-etnomuzikl-nazar-stodola/> [in Ukrainian].

8. Kotenok, V. (2023). Kherson Theatre: Before, During and After the Occupation. *LB.ua*. Retrieved from https://lb.ua/culture/2023/09/08/573622_hersonskiy_teatr_do_pid_chas_i_pislya.html [in Ukrainian].

9. Mamedova, V. M. (2025). International Cultural Relocation as a Factor in the Formation of Innovative Cultural Practices. *Culturological Almanac*, 1(13), 360–366 [in Ukrainian].

10. Polishchuk, T. (2022). Rostyslav Derzhypilskyi, Head of the Ivano-Frankivsk National Ivan Franko Theatre on the Challenges Facing us Today. *Day*. No. 10. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/article/kultura/teatr-na-viyni-den-15-y> [in Ukrainian].

11. Strutynskyi, B. D. (2023). Ukrainian Theatre during the Russian-Ukrainian War: Changes, Problems, Trends. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyiv Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 32, 30–35 [in Ukrainian].

12. Creativity against War. Kherson Theatregoers Organised a Reading of the Play and Raised Funds for People in Occupation (2022). *Kherson Plus*. Retrieved from <https://khersonstv.com/tvorchistiu-proty-vijny-khersonskiteatraly-vlashtuvaly-chytku-p-iesy-ta-zibraly-koshty-dlia-liudej-v-okupatsii/> [in Ukrainian].

13. Shchokan, H. (2022). 'Theatre in Ukraine Practically no Longer Exists' – Director Maksym Holenko. *Gazeta.ua*. Retrieved from https://gazeta.ua/articles/culture/_teatru-v-ukrayini-faktichno-vzhe-ne-isnuye-rezhiser-maksim-golenko/1088612 [in Ukrainian].

14. Harbuziuk, M. (2022). Theatre as a Humanitarian Mission: Ukraine's Experience 2022. In: Critical Stages/Scènes critiques. June, 2022. No. 25. URL: <https://www.critical-stages.org/25/theatre-as-a-%CE%B7umanitarian-mission-ukraines-experience-2022/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2025
Отримано після доопрацювання 19.06.2025
Прийнято до друку 26.06.2025

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Марченко В. В., Ховпун О. С., Степаненко Л. М.</i>	Сучасний український ретродетектив як засіб формування історичної ідентичності	3
<i>Биркович Т. І.</i>	Особливості управління бібліотекою як соціальним інститутом: соціокультурні аспекти	10
<i>Найук І.</i>	Some Peculiarities of Cultural Landscape of Armenians in Bukovina [Щодо деяких особливостей культурного ландшафту вірмен Буковини]	19
<i>Руденко С. Б.</i>	Метакультурологія: конвергенція науки про культуру та музеєзнавства	25
<i>Садовенко С. М.</i>	Народні ансамблі троїстих музик як феномен української традиційної музичної культури та чинник збереження національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів	36
<i>Бугайова О. І., Бугайов М. В.</i>	Блоги як пізнавальний ресурс у контексті сучасної цифрової культури.....	46
<i>Головач Н. М.</i>	Потенціал креативних індустрій у модернізації мережі закладів культури територіальних громад в умовах воєнного стану	52
<i>Іонов В. І.</i>	Культурна спадщина як ресурс: проблеми та стратегічні перспективи її розвитку ...	59
<i>Рева Т. С.</i>	Біографізм у театральному мистецтві України 2022–2025 років як засіб репрезентації національної ідентичності	64
<i>Сіома М. О.</i>	Культурна ідентичність на землях України IX–XII століть: від етнічної гетерогенності до культурного синтезу	70
<i>Шевченко Н. О.</i>	Культурна спадщина як каталізатор відновлення локальної ідентичності та соціальної адаптації в повоєнний період	75
<i>Антощук В. П.</i>	Інноваційна діяльність культурно-мистецьких інституцій як чинник модернізації соціокультурного простору України на початку XXI ст.	81
<i>Біла В. І.</i>	Особливості фотографічного сюрреалізму: історична ретроспектива	89
<i>Білий І. В.</i>	Трансформація української музичної попкультури крізь призму концепції культурного націоналізму	94
<i>Бондаренко О. О.</i>	Трансформація ціннісних орієнтацій українського суспільства в контексті соціокультурних змін початку XXI століття	99
<i>Бригідер А. В.</i>	Мистецтво на продаж: роль артринку у формуванні нових культурних сенсів ..	107
<i>Бригідер К. В.</i>	Образотворче мистецтво XXI століття як засіб вираження та збереження культурної ідентичності	112
<i>Васкевич М. В.</i>	Баянне виконавство у вимірах національної культури: ціннісно-етичні, комунікативні та педагогічні інтерпретаційні сенси	119
<i>Висоцький О. А.</i>	Артмарафон як практика промоції культурно-патріотичних наративів (на прикладі артмарафону «Вінграновський»)	124
<i>Данилюк В. П.</i>	Українське ігрове кіно як інструмент культурної дипломатії та каталізатор громадських дискусій	131
<i>Демчук С. В.</i>	Мова руху: народний танець у світлі семіотики, тілесної когніції та комунікації	140
<i>Дідківський Р. В.</i>	Субкультурний протест як форма культурної трансформації в умовах цифрової епохи	146
<i>Драч В. В.</i>	Українське хореографічне мистецтво як інструмент культурної дипломатії: традиції та сучасні практики	152
<i>Дяченко А. В.</i>	Віртуалізація освітнього простору: соціокультурні ризики та виклики	158
<i>Лук'яненко В. В.</i>	Поколіннева динаміка у музичному вимірі буття нації: між історією і метафізикою	167
<i>Майструк Б. Ю.</i>	Креативність і культура: трансформація цінностей у XXI столітті	174

<i>Малюцький В. О.</i>	Хорове мистецтво як елемент культурного бренду України: традиції, трансформації, перспективи	181
<i>Стаценко М. О.</i>	Трансформації перформативних практик у масових формах культури	188
<i>Шмандровський А. С.</i>	Формування культурної стійкості та національної ідентичності через інститути громадянського суспільства	194
<i>Яцевський Я. В.</i>	Цифрові спільноти як середовище креативних соціокультурних практик	200

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

<i>Денисюк Ж. З.</i>	Міський пейзаж в акварельному живописі Алли Зарваницької	212
<i>Андріанова О. Б., Біскулова С. О.</i>	Мультианалітичний підхід до дослідження портрета архітектора Г. П. Шлейфера пензля Олександра Мурашка з колекції Музею історії міста Києва	218
<i>Дяченко А. В.</i>	Аутентичні стилістики та техніки художньо-промислового мистецтва у творчості сучасних українських митців	224
<i>Гатеж Н. В.</i>	Килимова вишивка: культурна спадщина та сучасні інтерпретації	231
<i>Міщенко І. І.</i>	Рух від декоративності до символічності в малярстві Василя Ковалюка	238
<i>Михальчук В. В.</i>	Мотиви урбанізму в українському живописі другої половини ХХ – початку ХХІ століття крізь призму соціокультурних трансформацій	243
<i>Антощук М. П.</i>	Роль художніх шкіл та студій у розвитку єврейського мистецького середовища Одеси кінця ХІХ – початку ХХ ст.	250
<i>Бабій І. Л.</i>	Гене́за фотографії як виду образотворчого мистецтва: від мистецьких практик до освітньої дисципліни	257
<i>Vakulenko Yu.</i>	Formation of the Museum Collection of the "Kyiv Art Gallery" National Museum: Nationalized Collections. Part 1 [Формування музейного зібрання Національного музею «Київська картинна галерея»: націоналізовані колекції. Частина 1]	266
<i>Дмитришин Д. І.</i>	Елементи українського народного вбрання у сучасному сценічному костюмі: аналіз стилізації	272
<i>Zinchenko M.</i>	Art Auctions: Economy, Culture, and Symbolic Value in a Globalised World [Аукціони мистецтва: економіка, культура та символічна вартість у глобалізованому світі]	279
<i>Костенко О. В.</i>	Культурно-мистецьке проєктування як інструмент інтеграції традицій і сучасності в образотворчому мистецтві	286
<i>Поп'юк І. О.</i>	Фестивалі ковальського мистецтва в Чернівцях як чинник формування міського середовища	292
<i>Цуріка Д. В.</i>	Жіночі образи у творчому доробку скульптора Опанаса Шевчукевича	297

ХОРЕОГРАФІЯ

<i>Волчукова В. М., Тіщенко О. М., Катречко Л. М.</i>	Екзистенційна парадигма «філософії життя» в хореографічних творах сучасних балетмейстерів	303
<i>Куртєва К. Р., Іваницький О. М., Шилова Л. М.</i>	Інноваційні процеси в сучасному українському балетному мистецтві	309
<i>Литвиненко В. А.</i>	Закономірності творчого процесу в постановочній роботі П. Вірського (на прикладі хореографічної картини «Запорожці»)	314
<i>Герц І. І., Мікулінська О. С., Волкова Ю. І.</i>	Акторська майстерність як специфічний інструментарій танцю модерн і постмодерн	320

<i>Рабченюк С. В.</i>	Латиноамериканські танці в сучасних мультимедійних формах	326
<i>Шевчук О. Ю., Манелюк Е. В., Манелюк Д. І.</i>	Варіативність балетмейстерських прийомів у постановці народно-сценічного танцю в контексті специфіки роботи з дитячим хореографічним колективом	331
<i>Шумілова В. В.</i>	Хореографія як простір невербальної комунікації в умовах соціальних криз: когнітивно-комунікативний та терапевтичний потенціал	337
<i>Савченко Л. О.</i>	Втілення та пластично-художнє рішення архетипів як символічного образу в сучасних постановках народно-сценічного танцю	344

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Афоніна О. С.</i>	Архітектурні коди Брна в оркестровому творі Леоша Яначека «Симфоніста» і балеті Іржі Кіліана	349
<i>Бермес І. Л.</i>	Творчість Ярослава Лопатинського в музикознавчих студіях	356
<i>Булах Т. Б.</i>	Сучасна музика поклоніння у взаємодії поетичних структур, мелодико-гармонічної організації та богословської риторики	363
<i>Вежневцев І. Л.</i>	Опера для дітей #FOLON: символи і знаки	369
<i>Дьяченко В. В.</i>	Квітка Цісик: синтез української музичної традиції та технологій звукозапису в альбомі «Два кольори»	379
<i>Засць Н. В.</i>	Жанрово-стильова специфіка концерту для клавесина М. де Фальї в річищі духовно-естетичних шукань епохи Ренасім'єнто	385
<i>Заря С. В.</i>	Від естрадних вокальних конкурсів до медіаформатів	390
<i>Зубай Ю. М.</i>	Композиторська творчість для дітей сучасних педагогів-піаністів Києва	396
<i>Набоков Р. Г., Лебедь А. С., Бритков О. М.</i>	Методологія роботи над пластичною партитурою вистави	404
<i>Самая Т. В.</i>	Творчість Les Swingle Singers та інструментальний джазовий вокал Франції 50–60 років XX століття	409
<i>Степанов В. А.</i>	Поліфонічність як характерна ознака творчості українських композиторів-гітаристів ..	417
<i>Шпак Г. С.</i>	Song of the Angel Дж. Тавенера: між традиціями ангелогласся та сакральним мінімалізмом	424
<i>Каменська В. Ю.</i>	Феномен токатності в українській музиці 1970-х рр. у контексті процесу «українізації» жанру токати в середині XX ст.	430
<i>Мальцева О. Г., Данильченко Л. Т., Діте Л. А.</i>	Педагогічний потенціал міждисциплінарної взаємодії в диригентській підготовці майбутніх фахівців мистецької освіти	436
<i>Пірус В. С., Пірус В. В.</i>	Комунікативна майстерність піаніста-концертмейстера і вокаліста: навчальні та виконавські практики	443
<i>Базелишин В. О.</i>	Синтез академічних і популярних традицій у музиці XXI століття: естетика, технології, рецепція	450
<i>Березовський Б. К.</i>	Музична культура Галичини кінця XIX – першої половини XX століття в розвитку української музичної традиції	457
<i>Коломісць В. І.</i>	Імідж у синергії артистизму та вокалу	465
<i>Кукайло А. А.</i>	Еволюція вокальних технік у музиці XX – початку XXI ст.: від класичної традиції до експерименту	470
<i>Кулініч О. В.</i>	Арабська пісня Lamma Bada Yatathana в контексті розвитку жанру muwashshah	477
<i>Масло В. М.</i>	Сучасний джаз як основа нової естрадної естетики	486
<i>Сидорук С. А.</i>	Вокаліз як синтез вокального, інструментального і композиторського мистецтв	491

Сірік Д. Р.	Роль Київського державного дитячого музичного театру у формуванні балетного репертуару для дітей та юнацтва (1980–1990-ті рр.)	496
Сорокін П. О.	Фестиваль національних духових оркестрів «Сурми України»: аспекти виконавської творчості	502
Телев'як І. В.	Сучасна вокальна інтерпретація партій «Дон Жуана»: стилізові особливості й технічні виклики	507

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Погребняк Г. П.	Культура опери в сценічно-екранному дискурсі. Частина 1. Франко Дзефіреллі: авторська творчість режисера-художника	514
Біленька А. М., Світлична О. О., Космін Л. Г.	Кристофер Лі: мовно-інтонаційні акторської інтерпретації персонажів у кіно	522
Косінова О. М., Незрай Д. В.	Твори Миколи Гоголя на українській театральній сцені: еволюція художнього осмислення та адаптації	527
Позняк А. В., Сорока М. В.	«Біполярна театральність» як феномен сучасної європейської режисури	534
Срібна М. А.	Творча діяльність Таїсії Литвиненко (за матеріалами фондової колекції Національного музею історії України)	539
Чорна К. В.	Мистецтво режисури: художні прийоми образного рішення сценічного твору .	545
Гордєєва О. С.	Вплив воєнного часу на творчі пошуки музично-драматичних театрів України	551

CONTENTS

CULTUROLOGY

Marchenko V., Khovpun O., Stepanenko L.	Contemporary Ukrainian Retro-Detective as a Means of Forming Historical Identity	3
Byrkovych T.	Features of Library Management as a Social Institution: Socio-Cultural Aspec	10
Haiuk I.	Some Peculiarities of Cultural Landscape of Armenians in Bukovina	19
Rudenko S.	Metaculturology: Converging the Science of Culture and Museology	25
Sadovenko S.	Troista Muzyka folk Ensembles as a Phenomenon of Ukrainian Traditional Musical Culture and a Factor in preserving National Identity under Globalization	36
Buhaiova O., Buhaiov M.	Blogs as a Cognitive Resource in the Context of Modern Digital Culture	46
Golovach N.	Potential of Creative Industries in Modernising the Network of Cultural Institutions of Territorial Communities under Martial Law	52
Ionov V.	Cultural heritage as a resource: problems and strategic prospects for its development	59
Reva T.	Biographism in Ukrainian Theatrical Art in 2022–2025 as a Means of National Identity Representation	64
Sioma M.	Cultural Identity in the Lands of Ukraine in the 9th–12th Centuries: From Ethnic Heterogeneity to Cultural Synthesis	70
Shevchenko N.	Cultural Heritage as a Catalyst for Renovation of Local Identity and Social Adaptation in Post-War Period	75
Antoshchuk V.	Innovative Activities of Cultural and Artistic Institutions as a Factor in the Modernization of Ukraine's Sociocultural Space in the Early 21st Century	81
Bila V.	Features of Photographic Surrealism: Historical Retrospective	89
Bilyi I.	Transformation of Ukrainian Musical Pop Culture Through the Prism of the Concept of Cultural Nationalism	94
Bondarenko O.	Transformation of Value Orientations in Ukrainian Society in the Context of Socio-Cultural Changes at the Beginning of the 21st Century	99
Bryhider A.	Art for Sale: Role of Art Market in the Formation of New Cultural Senses	107
Bryhider K.	21st Century Fine Art as a Means of Expression and Preservation of Cultural Identity	112
Vaskevych M.	Bayan Performance in the Dimensions of National Culture: Value-Ethical, Communicative and Pedagogical Interpretation Senses	119
Vysotskyi O.	Art Marathon as a Practice of Promoting Cultural and Patriotic Narratives (taking the art marathon ‘Vinhranovskiy’ as an example)	124
Danyliuk V.	Ukrainian Feature Film as a Cultural Diplomacy Tool and a Catalyst of Public Discussions	131
Demchuk S.	Languages of Movement: Folk Dance in the Light of Semiotics, Bodily Cognition, and Communication	140
Didkivskyi R.	Subcultural Protest as a Form of Cultural Transformation in the Conditions of Digital Age	146
Drach V.	Ukrainian Choreographic Art as an Instrument of Cultural Diplomacy: Traditions and Modern Practices	152
Dyachenko A.	Virtualisation of Educational Space: Socio-Cultural Risks and Challenges	158
Lukianenko V.	Generational Dynamics in the Musical Dimension of the Nation's Being: Between History and Metaphysics	167
Maistruk B.	Creativity and Culture: Transformation of Values in the 21st Century	174

Malutskiy V.	Choral Art as an Element of Cultural Brand of Ukraine: Traditions, Transformations, Prospects	181
Statsenko M.	Transformations of Performative Practices in Mass Forms of Culture	188
Shmandrovskiy A.	Formation of Cultural Resilience and National Identity Through Civil Society Institutions	194
Yatsevskiy Ya.	Digital Communities as an Environment for Creative Socio-Cultural Practices	200

ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

Denysiuk Zh.	Cityscape in Watercolour Painting by Alla Zarvanytska	212
Andrianova O., Biskulova S.	Multi-Analytical Approach to the Study of Oleksandr Murashko's Portrait of architect G. P. Schleifer from the Kyiv History Museum's Collection	218
Diachenko A.	Authentic Stylistics and Techniques of Decorative and Applied Arts in the Work of Contemporary Ukrainian Artists	224
Hatezh N.	Punch Needle Embroidery: Cultural Heritage and Modern Interpretations	231
Mishchenko I.	The Movement from Decorativeness to Symbolism in the Painting of Vasyl Kovaliuk ...	238
Mykhalchuk V.	Urbanism Motifs in Ukrainian Painting of the Second Half of the 20th Century – Early 21st Century through the Prism of Socio-Cultural Transformations	243
Antoshchuk M.	The Role of Art Schools and Studios in the Development of the Jewish Artistic Environment of Odesa in the 20th Century	250
Babii I.	Genesis of Photography as a Phenomenon of Fine Art: From Artistic Practice to Educational Discipline	257
Vakulenko Yu.	Formation of the Museum Collection of the "Kyiv Art Gallery" National Museum: Nationalized Collections. Part 1	266
Dmytryshyn D.	Elements of Ukrainian Folk Costume in Modern Stage Costume: Analysis of Stylisation	272
Zinchenko M.	Art Auctions: Economy, Culture, and Symbolic Value in a Globalised World	279
Kostenko O.	Cultural and Artistic Design as a Tool for integrating Traditions and Modernity in Visual Arts	286
Popiuk I.	Blacksmith Art Festivals in Chernivtsi as a Factor in the Formation of Urban Environment	292
Tsurika D.	Women's Images in the Creative Work of Sculptor Opanas Shevchukevych	297

CHOREOGRAPHY

Volchukova V., Tishchenko O., Katrechko L.	Existential Paradigm of the 'Philosophy of Life' in Choreographic Works of Contemporary Choreographers	303
Kurtieva K., Ivanytskyi O., Shylova L.	Innovative Processes in Contemporary Ukrainian Ballet Art	309
Lytvynenko V.	Regularities of the Creative Process of the Stage Work of Choreographer-Director Pavlo Virskyi	314
Hertz I., Mikulinska O., Volkova Yu.	Acting Skill as a Specific Tool of Modern and Postmodern Dance	320
Rabcheniuk S.	Latin American Dances in Modern Multimedia Forms	326

Shevchuk O., Maneliuk E., Maneliuk D.	Variability of Balletmaster's Techniques in the Production of Folk-Stage Dance in the Context of the Specificity of Working with a Children's Choreographic Group	331
Shumilova V.	Choreography as a Space of Non-Verbal Communication in Conditions of Social Crises: Cognitive-Communicative and Therapeutic Potential	337
Savchenko L.	Embodiment and Plastic-Artistic Solution of Archetypes as a Symbolic Image in Modern Folk-Stage Dance Productions	344

MUSICAL ART

Afonina O.	Architectural Codes of Brno in Leos Janáček's Orchestral Work "Sinfonietta" and Jiří Kylián's Ballet	349
Bermes I.	Yaroslav Lopatynskyi's Work in Musicological Studies	356
Bulakh T.	Contemporary Worship Music in the Interaction of Poetic Structures, Melodic-Harmonic Organisation, and Theological Rhetoric	363
Vezhnevets I.	Opera for Children "#FOLON": Symbols and Signs	369
Diachenko V.	Kvitka Cisyk: Synthesis of Ukrainian Musical Tradition and Recording Technologies in the Album "Two Colours"	379
Zayats N.	Genre-Stylistic Specificity of M. De Falla's Harpsconcert in the Context of Spiritual-Aesthetic Searches of the Renaissance Era	383
Zarya S.	From Estrada Vocal Contests to Media Formats	390
Zubay Yu.	Composer Creativity for Children by Contemporary Pianist-Teachers of Kyiv	396
Nabokov R., Lebed A., Brytkov O.	Methodology of Working on the Plastic Score of the Performance	404
Samaya T.	Artistic Contributions of Les Swingle Singers and Instrumental Jazz Vocalism in France during the 1950s–1960s	409
Stepanov V.	Polyphony as a Characteristic Feature of the Works of Ukrainian Composer-Guitarists	417
Shpak G.	"Song of the Angel" by J. Tavener: Between Traditions of Angel Voice and Sacred Minimalism	424
Kamenska V.	The Phenomenon of Toccatility in Ukrainian Music of the 1970s in the Context of the "Ukrainization" Process of the Toccata Genre in the Mid-20th Century	430
Maltseva O., Danylchenko L., Dite L.	Pedagogical Potential of Interdisciplinary Interaction in Conducting Training of Future Arts Education Specialists	436
Pirus V., Pirus V.	Communicative Mastery of the Collaborative Pianist and Vocalist: Educational and Performance Practices	443
Bazelyshyn V.	Synthesis of Academic and Popular Traditions in 21st Century Music: Aesthetics, Technology, Reception	450
Berezovsky B.	Musical Culture of Galicia in the Late 19th and First Half of the 20th Centuries in the Development of the Ukrainian Musical Tradition	457
Kolomiets V.	Image in the Synergy of Artistry and Vocal Performance	465
Kukaylo A.	Evolution of Vocal Techniques in Music of the 20th and Early 21st Centuries: From Classical Tradition to Experiment	470
Kulinich O.	Arabic Song 'Lamma Bada Yatathana' in the Context of the Development of the muwashshah Genre	477
Maslo V.	Modern Jazz as the Basis of a New Pop Aesthetics	486
Sydoruk S.	Vocalise as a Synthesis of Vocal, Instrumental, and Composition Arts	491

Sirik D.	Role of the Kyiv State Children's Musical Theatre in Shaping the Ballet Repertoire for Children and Youth (1980s–1990s)	496
Sorokin P.	Aspects of Performing Creativity of National Bridal Orchestra in the Context of "Trums of Ukraine" Festival	502
Televyak I.	Modern Vocal Interpretation of the Parts of "Don Giovanni": Stylistic Features and Technical Challenges	507

STAGE ART

Pohrebniak G.	Opera Culture in Stage and Screen Discourse. Part 1. Franco Zeffirelli: The Author's Work of the director-artist	514
Bilenka A., Svitlichna O., Kosmin L.	Christopher Lee: Voice and Intonation in Acting Interpretation of Film Characters	222
Kosinova O., Negrai D.	Works of Mykola Gogol on the Ukrainian Theater Stage: Evolution of Artistic Understanding and Adaptation	527
Poznyak A., Soroka M.	"Bipolar Theatricalness" as a Phenomenon of Contemporary European Direction	534
Sribna M.	Creative Activity of Taisiia Lytvynenko (Based on the Materials of the Stock Collection of the National Museum of the History of Ukraine)	539
Chorna K.	The art of directing: artistic techniques for the figurative solution of a stage work	545
Gordeyeva O.	Influence of Wartime on the Creative Searches of Ukrainian Music and Drama Theatres	551

Наукове видання

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ
АКАДЕМІЇ
КЕРІВНИХ
КАДРІВ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

NATIONAL
ACADEMY OF
MANAGERIAL
STAFF OF
CULTURE
AND ARTS

HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

2'2025

Редактор **О. І. Бугайова**
Редагування англomовних статей, анотацій і транслітерації **О. Б. Рубчак**
Комп'ютерна верстка **А. С. Терещенко**

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, каб. 210
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Вимоги до публікацій на сайті:
https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Vymohy_2024.pdf

Здано до набору 30.06.2025. Підп. до друку 07.07.2025. Формат 60x84 ¹/₈.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 65,56.
Облік.-вид. арк. 61,71. Наклад 300 прим.