

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

3'2025

Київ – 2025

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2025. № 3. 370 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

Жанна Денисюк, доктор культурології, доцент, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (*головний редактор*); **Галина Погребняк**, доктор мистецтвознавства, професор (*заступник головного редактора*), Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв; **Лідія Коваль**, доктор технічних наук, доцент, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (*відповідальний секретар*); **Алла Дяченко**, кандидат педагогічних наук, доцент, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука; **Олександр Івашко**, доктор філософії з архітектури, Київський національний університет будівництва і архітектури; **Ольга Квецько**, кандидат мистецтвознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника; **Інеш Кдірова**, кандидат мистецтвознавства, КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»; **Домініка Малгожата Кушнєж-Крупа**, доктор архітектурних наук, професор, Краківський технологічний університет (Польща); **Хельмут Льюс**, доктор наук, професор, Лейпцизький університет (Німеччина); **Мирослава Мельник**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв; **Мігель Ранілья Родріґес**, доцент, Мадридський університет Комплутенсе (Іспанія); **Олена Спольська**, доктор філософії з музичного мистецтва, доцент, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка; **Павол Тишляр**, доктор філософії, професор, Університет Масарика (Чехія); **Наталія Удріс-Бородавко**, кандидат соціологічних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв; **Вірджинія Юренісене**, доктор наук, професор, Вільнюський університет (Литва)

Статті, подані до редакції журналу, рецензують члени редакційної колегії

Журнал включено до **Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б»)** зі спеціальностей: В4 Образотворче мистецтво та реставрація (023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація); В6 Перформативні мистецтва (024 Хореографія, 026 Сценічне мистецтво); В5 Музичне мистецтво (025 Музичне мистецтво); В12 Культурологія та музеєзнавство (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 від 18.09.2025 № 2)*

Автори зберігають за собою право на авторство роботи без обмежень та передають журналу право першої публікації цієї роботи на умовах ліцензії Creative Commons Attribution License International CC-BY.
Засновник залишає за собою право на дизайн верстки, художнє оформлення та назву журналу.
За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Рік заснування – 1998
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

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal. Kyiv, 2025.
№ 3. 370 p.

The quarterly journal of the National Academy of Culture and Arts Management covers current issues in art studies and cultural studies. The publication is intended for scholars, lecturers, postgraduate students, students, and all those who seek to acquire comprehensive theoretical and applied knowledge.

Editorial Board

Zhanna Denysiuk, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, National Academy of Culture and Arts Management (*Editor-in-Chief*); **Galyna Pohrebniak**, Doctor of Art Studies, Professor, National Academy of Culture and Arts Management (*Deputy Editor-in-Chief*); **Lidiia Koval**, Doctor of Technical Sciences, Associate Professor, National Academy of Culture and Arts Management (*Executive Secretary*); **Alla Diachenko**, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design; **Oleksandr Ivashko**, PhD in Architecture, Kyiv National University of Construction and Architecture; **Olha Kvetsko**, Candidate of Art Studies, Vasyl Stefanyk Carpathian National University; **Inesh Kdyrova**, Candidate of Art Studies, Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council "Pavlo Chubynsky Academy of Arts"; **Dominika Małgorzata Kuśnierz-Krupa**, Doctor of Architectural Sciences, Professor, Cracow University of Technology (Poland); **Helmut Loos**, Doctor of Science, Professor, University of Leipzig (Germany); **Myroslava Melnyk**, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts; **Miguel Ranilla Rodríguez**, Associate Professor, Complutense University of Madrid (Spain); **Olena Spolska**, PhD in Musicology, Associate Professor, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University; **Pavol Tišliar**, PhD, Professor, Masaryk University (Czech Republic); **Natalia Udris-Borodavko**, Candidate of Social Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts; **Virginija Jurėnienė**, Doctor of Humanities, Professor, Vilnius University (Lithuania)

Articles submitted to the journal's editorial office are reviewed by members of the Editorial Board.

The journal is included in the **List of Scientific Professional Publications of Ukraine (Category 'B')**
in the following specialties:

B4 Fine Arts and Restoration (023 Fine Arts, Decorative Arts, Restoration);

B6 Performing Arts (024 Choreography, 026 Performing Arts);

B5 Music Art (025 Music Art);

B12 Cultural Studies and Museum Studies (034 Cultural Studies)

in accordance with the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine
No. 886 dated July 2, 2020 (Annex 4)

The scientific journal National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald
is indexed in international scientific databases: 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

*Recommended for publication by the Academic Council
of the National Academy of Culture and Arts Management
(minutes dated September 18, 2025, No. 2)*

The authors retain the right to the authorship of the work without restrictions and transfer to the journal
the right to first publish this work under the terms of the Creative Commons Attribution License International CC-BY.
The founder reserves the right to design the layout, artwork and title of the journal. The author is responsible
for the accuracy of the facts presented and the correctness of citations

The year of foundation – 1998

Media identifier – R30-03468

Decision of the National Council of Ukraine on Television and Radio
Broadcasting No. 781, minutes No. 10 dated March 14, 2024

© National Academy of Culture and
Arts Management, 2025
© Authors

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Виткалов С. В., Вільчинська І. Ю.</i>	Нові культурні практики як інструмент формування національної єдності в умовах війни	10
<i>Добровольська В. В.</i>	Виставка «Князі Острозькі: європейський вимір української історії» як засіб популяризації культурної спадщини та національної ідентичності	17
<i>Руденко С. Б.</i>	У моменті цивілізаційної трансгресії: теоретико-методологічні прелімінарії	22
<i>Садovenko С. М.</i>	Міждисциплінарні вектори фольклористики першої чверті ХХІ століття: форми та функції фольклору в цифрову добу	29
<i>Сівєрс В. А.</i>	Ціннісна структура акту художньої творчості	37
<i>Соболєвська С. О.</i>	Дигіталізація театрального мистецтва як засіб збереження культурної спадщини	44
<i>Федоренко М. О.</i>	Культурологічний вимір модерну	49
<i>Філіна Т. В.</i>	Вплив Революції Гідності на трансформацію національно-культурних цінностей українців	54
<i>Щур Н. О.</i>	Публічна політика у сфері мистецтва: соціокультурні засади та виклики сучасності	59
<i>Галан О. М., Головей В. Ю.</i>	Теоретико-методологічні засади дослідження діяльності національно-культурних товариств в часи незалежності України	65
<i>Майборода Н. В.</i>	Цифрові технології в сучасній каскадерській індустрії	71
<i>Матузко О. А.</i>	Інклюзія як ключовий елемент розробки інноваційної стратегії розвитку закладів культури	77
<i>Білий І. В.</i>	Наративи української музичної попкультури в контексті російсько-української війни	82
<i>Голубов Д. Р.</i>	Тембральна специфіка «хвиль Мартено» в релігійно-художній концепції О. Мессіана	87
<i>Драч В. В.</i>	Стратегії просування національного бренду через хореографічне мистецтво: зарубіжний досвід і українські реалії	96
<i>Стаценко М. О.</i>	Масове видовище як вияв перформативного мистецтва: візуальні стратегії репрезентації	101
<i>Степаненко А. Г.</i>	Мапування як форма репрезентації та взаємодії: картографічні практики у трансформації культурного ландшафту Києва	107
<i>Фесовець О. Р.</i>	Мережевий залізничний музей як важлива складова національного туристичного простору	113
<i>Харченко М. В.</i>	Режисура як культуротворча практика: формування подієвого досвіду в сучасній музичній культурі України	120
<i>Шмандровський А. С.</i>	Мистецькі ініціативи громадських організацій як інструмент формування національно-культурної ідентичності	129

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

<i>Акімов Д. І.</i>	Застосування інструментів соціальної інженерії при реалізації естетичної та гедоністичної функцій мистецтва в маркетингу образотворчого мистецтва	136
<i>Денисюк Ж. З.</i>	Урбаністичний акварельний пленер як форма осмислення міського простору в сучасному мистецтві	142
<i>Юр М. В.</i>	Акварель як художній засіб фіксації пам'яток культурної спадщини України середини ХІХ – початку ХХ століття	148

<i>Дяченко А. В.</i>	Інтернаціональне позиціонування декоративно-прикладного мистецтва України через культурно-дипломатичні артпроекти	153
<i>Майданець-Баргилевич О. Л.</i>	Становлення українського стилю в інтер'єрах громадських та житлових споруд України у першій третині XX ст.	161
<i>Михальчук В. В.</i>	Творчість Олександра Дубовика в українському мистецтвознавчому дискурсі .	167
<i>Nesmachnyi S., Shostakovych V.</i>	Composition as a Fundamental Component of Designers' Professional Training: Theoretical Justification and Empirical Verification [Композиція як базова складова професійної підготовки дизайнера: теоретичне обґрунтування та емпірична перевірка]	173
<i>Пшеничний Д. Я.</i>	Вступ художника Олега Мінька до лав Співки художників УРСР: між мистецтвом та ідеологією	181
<i>Бондар П. М.</i>	Художньо-стильові особливості наймасштабнішого класицистичного пам'ятника першого десятиліття XIX століття на Личаківському цвинтарі у Львові	188
<i>Кравець А. В.</i>	Артпроекти декоративно-прикладного мистецтва України в оптиці іміджевої місії ..	194
<i>Фелькер І. М.</i>	Стилістичні риси українського орнаменту доби модерну: синтез європейських впливів і національних традицій	200

ХОРЕОГРАФІЯ

<i>Вакуленко О. М., Васютяк Я. О., Юрків І. А.</i>	Танець на сучасній концертній естраді: інтерактивність та цифрові технології як чинники трансформації хореографічних форм	206
<i>Герц І. І., Мікулінська О. С., Лісовська Н. Ю.</i>	Сучасні виміри народно-сценічної хореографії: діалог культурних традицій і цифрових інновацій	212

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Афоніна О. С.</i>	Коди лицарського епосу в музичному мистецтві і балетах «Трістан та Ізольда»	218
<i>Дутчак В. Г., Стрижиборода П. В.</i>	Засади універсальності творчості Штепана Рака (до 80-річного ювілею з дня народження)	225
<i>Зосім О. Л.</i>	Фольклор у музичному мистецтві: від сакральних жанрів до популярної музики	231
<i>Погребняк Г. П., Матушенко В. Б.</i>	Культура опери в сценічно-екранному дискурсі. Частина 2. Режисерські інтерпретації біографій оперних виконавців	238
<i>Булах Т. Б.</i>	Комерціалізація сучасної музики поклоніння у контексті євангельської богослужбової практики та музичної індустрії	246
<i>Козлін В. Й., Грищенко В. І.</i>	Оптимізація процесу аранжування з MuseScore 4.2	252
<i>Заря С. В.</i>	Інноваційні технології та їх вплив на сценічне звучання естрадного вокаліста	259
<i>Зуєв С. П.</i>	«Синдром Тангойзера» та травматичний мистецький досвід у фільмі Іштвана Сабо «Зустріч із Венерою»	265
<i>Казимирів Х. Т., Маскович Т. М., Середюк І. М.</i>	Медитативні тенденції в українській академічній музиці XX століття: від індивідуального стилю до культурного феномену	271
<i>Овсянніков В. Г.</i>	Звукові онлайн-сервіси як інноваційні інструменти творчої діяльності музичного мистецтва	277

Самая Т. В.	Музична ритмологія як основа прикладної специфіки сучасної виконавської культури	282
Сапожнік О. В.	Стильова палітра пісень української боротьби січового стрілецтва: особливості мелодики і поетики	289
Сулим Р. А.	«Прелюдія» № 6 (ор. 28) Фридерика Шопена: художньо-образний та виконавський аспекти	297
Шевченко Д. В.	Феноменологія жіночого скрипкового виконавства в контексті гендерних трансформацій	303
Білобловський В. І.	Інтерпретаційні парадигми пісні Володимира Івасюка «Я піду в далекі гори» в системі музичного продакшну	308
Гвоздь Ю. М.	Українська сопілка як соціокультурний феномен у глобальному музичному просторі	315
Сірік Д. Р.	Балет К. Хачатуряна «Чіполліно»: у світі нових мистецтвознавчих фактів щодо київської прем'єри 1974 р.	325
Степанов В. А.	Polyphony in Ukrainian Instrumental Music [Поліфонічність в українській інструментальній музиці]	330

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Гордєєв С. І.	Впровадження сучасних технологій в процес створення театральних вистав та перформансів у сценічному просторі України та за кордоном	336
Крипчук М. В., Деркач С. М.	Режисерський інструментарій сучасних спортивно- стадіонних видовищ	342
Мельник М. М.	Театральний та естрадний сміх як культурно-естетичний феномен: традиції, функціональні виміри та трансформації в умовах сучасних суспільних викликів	347
Цап'як М. Й., Лавринець К. С.	Фактура і рух: новітні форми невербального сценічного висловлювання	353
Гориславець В. М., Гориславець Є. В.	Емерджентна театральність: трансформація архетипу Прометей в постсекулярному українському театрі	359
Фішер В. М., Андрусишин В. Й.	Світловий дизайн у фіджитальному просторі сучасного сценічного видовища	365

CONTENTS

CULTUROLOGY

<i>Vytkalov S., Vilchynska I.</i>	New Cultural Practices as an Instrument of National Identity Formation under Wartime	10
<i>Dobrovolska V.</i>	Princes of Ostroh: European Dimension of Ukrainian History' Exhibition as a Means OF Popularising Cultural Heritage and National Identity	17
<i>Rudenko S.</i>	At the Moment of Civilisational Transgression: Theoretical and Methodological Preliminaries Purpose	22
<i>Sadovenko S.</i>	Interdisciplinary Vectors of Folkloristics in the First Quarter of the 21st Century: Forms and Functions of Folklore in the Digital Age	29
<i>Sivers V.</i>	Value Structure of the Act of Artistic Creativity	37
<i>Sobolievskaya S.</i>	Digitalisation of Theatre as a Remedy for Preserving Cultural Heritage	44
<i>Fedorenko M.</i>	Cultural Dimension of Modernity	49
<i>Filina T.</i>	The Impact of the Revolution of Dignity on Transformation of the National Cultural Values of Ukrainians	54
<i>Shchur N.</i>	Public Policy in the Field of Art: Socio-Cultural Foundations and Contemporary Challenges	59
<i>Halan O., Holovey V.</i>	Theoretical and Methodological Foundations for the Study of the Activities of National-Cultural Societies during Ukraine's Independence	65
<i>Mayboroda N.</i>	Digital Technologies in Modern Stunt Industry	71
<i>Matuzko O.</i>	Inclusion as a Key Element in Developing an Innovative Strategy for the Development of Cultural Institutions	77
<i>Bilyi I.</i>	Narratives of Ukrainian Musical Pop Culture in the Context of the Russian-Ukrainian War	82
<i>Holubov D.</i>	Timbre Specificity of 'Ondes Martenot' in Religious and Artistic Concept of O. Messiaen	87
<i>Drach V.</i>	Strategies for Promoting a National Brand through Choreographic Art: Foreign Experience and Ukrainian Realities	96
<i>Statsenko M.</i>	Mass Spectacle as a Manifestation of Performative Art: Visual Strategies of Representation	101
<i>Stepanenko A.</i>	Mapping as a Form of Representation and Interaction: Cartographic Practices in the Transformation of Kyiv's Cultural Landscape	107
<i>Fesovets R.</i>	Network Railway Museum as an Important Component of National Tourism Space	113
<i>Kharchenko M.</i>	Direction as a Culture-Creative Practice: Forming Event Experience in Modern Musical Culture of Ukraine	120
<i>Shmandrovskyi A.</i>	Artistic Initiatives of Public Organisations as a Tool for Forming National and Cultural Identity	129

ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

<i>Akimov D.</i>	Application of Social Engineering Tools in the Implementation of Aesthetic and Hedonistic Functions in Fine Arts Marketing	136
<i>Denysiuk Zh.</i>	Urban Watercolour Plein Air as a Form of Understanding Urban Space in Contemporary Art	142
<i>Yur M.</i>	Watercolour as an Artistic Means of Fixing Cultural Heritage Monuments of Ukraine in the Middle of the 19th – Early 20th Centuries	148

Diachenko A.	International Positioning of Ukrainian Decorative and Applied Arts through Cultural and Diplomatic Art Projects	153
Maidanets-Bargilevich O.	Formation of Ukrainian Style in Interiors of Public and Residential Buildings in Ukraine in the First Third of the 20th Century	161
Mykhalchuk V.	Oleksandr Dubovyk's Artistic Works in Ukrainian Art Historical Discourse	167
Nesmachnyi S., Shostakovych V.	Composition as a Fundamental Component of Designers' Professional Training: Theoretical Justification and Empirical Verification	173
Pshenychnyi D.	Admission of Artist Oleh Minko to the Union of Artists of the Ukrainian SSR: Between Art and Ideology	181
Bondar P.	Artistic and stylistic features of the largest classicist monument of the first decade of the 19th century at Lychakiv cemetery in Lviv	188
Kravets A.	Art Projects of Ukrainian Decorative and Applied Arts in the Context of Their Image-Building Mission	194
Felker I.	Stylistic Features of Ukrainian Ornament of the Art Nouveau Period: Synthesis of European Influences and National Traditions	200

CHOREOGRAPHY

Vakulenko O., Vasyutyak Ya., Yurkiv I.	Dance on the Modern Concert Stage: Interactivity and Digital Technologies as Factors of Transformation of Choreographic Forms	206
Hertz I., Mikulinska O., Lisovs'ka N.	Modern Dimensions of Folk-Stage Choreography: Dialogue of Cultural Traditions and Digital Innovations	212

MUSICAL ART

Afonina O.	Chivalric Epic Codes in Music and Ballet Interpretations of 'Tristan and Isolde'	218
Dutchak V., Stryzhyboroda P.	Principles of Universalism in the Artistic Work of Štěpán Rak (On the Occasion of his 80th Birth Anniversary)	225
Zosim O.	Folklore in Musical Art: From Sacred Genres to Popular Music	231
Pogrebniak G., Matushenko V.	Opera Culture in Stage and Screen Discourse. Part 2. Directors' interpretations of opera performers' biographies	238
Bulakh T.	Commercialisation of Contemporary Worship Music in the Context of Evangelical Worship Practice and Music Industry	246
Kozlin V., Grishenko V.	Optimisation of Arrangement Process with Musescore 4.2	252
Zaria S.	Innovative Technologies and Their Impact on Stage Sound of a Pop Vocalist	259
Zuiev S.	'Tannhäuser Syndrome' and Traumatic Artistic Experience in István Szabó's Film 'Meeting Venus'	265
Kazymyryv Kh., Maskovych T., Serediuk I.	Meditative Tendencies in Ukrainian Academic Music of the 20th Century: From Individual Style to Cultural Phenomenon	271
Ovsiannikov V.	Online audio services as innovative tools for creative in musical arts	277
Samaya T.	Musical Rhythmology as the Basis of the Applied Specificity of Contemporary Performance Culture	282
Sapozhnik O.	The Stylistic Palette of Songs of the Ukrainian Sich Riflemen's Struggle: Features of Melody and Poetics	289
Sulym R.	Prelude No. 6 (op. 28) by Fryderyk Chopin: Artistic and Performance Aspects	297

<i>Shevchenko D.</i>	Phenomenology of Female Violin Performance in the Context of Gender Transformations	303
<i>Biloblovskyi V.</i>	Interpretation Paradigms of the Song of Volodymyr Ivasiuk 'I Will Go to Distant Mountains' in the Music Production System	308
<i>Hvozdu Yu.</i>	Ukrainian Sopilka as a Sociocultural Phenomenon in the Global Musical Space	315
<i>Sirik D.</i>	K. Khachaturian's Ballet «Cipollino»: New Art-Historical Insights on the 1974 Kyiv Premiere	325
<i>Stepanov V.</i>	Polyphony in Ukrainian Instrumental Music	330

STAGE ART

<i>Gordeyev S.</i>	Implementation of Modern Technologies in the Process of Creating Theatre Shows and Performances in the Stage Space of Ukraine and Abroad	336
<i>Krypchuk M., Derkach S.</i>	Director's Toolkit of Modern Sports and Stadium Performances	342
<i>Melnyk M.</i>	Theatre and Variety Laughter as a Cultural and Aesthetic Phenomenon: Traditions, Functional Dimensions and Transformations in the Conditions of Modern Social Challenges	347
<i>Tsapiak M., Lavrynets K.</i>	Texture and Movement: innovative forms of nonverbal stage expression	353
<i>Horyslavets V., Horyslavets Ye.</i>	Emergent Theatricality: Transformation of the Prometheus Archetype in Post-Secular Ukrainian Theatre	359
<i>Fisher V., Andrusyshyn V.</i>	Lighting Design in Digital Space of Modern Stage Performance	365

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 008:316.42(477) «2022/...»

DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344104

Цитування:

Виткалов С. В., Вільчинська І. Ю. Нові культурні практики як інструмент формування національної єдності в умовах війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 10–16.

Vytkalov S., Vilchynska I. (2025). New Cultural Practices as an Instrument of National Identity Formation under Wartime. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 10–16 [in Ukrainian].

Виткалов Сергій Володимирович,
доктор культурології, професор, професор
кафедри івент-індустрій, культурології
та музеєзнавства Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>
sergiy_vsv@ukr.net

Вільчинська Ірина Юрївна,
доктор політичних наук, професор,
професор Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0001-5388-7811>
poisk.07@ukr.net

НОВІ КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ
НАЦІОНАЛЬНОЇ ЄДНОСТІ В УМОВАХ ВІЙНИ

Метою статті є аналіз нових культурних практик як механізму формування національної єдності в умовах війни, а також визначення їх соціокультурних функцій та впливу на колективну ідентичність українців. **Методологія дослідження** базується на міждисциплінарному підході, що поєднує положення культурології, соціології культури, теорії комунікації та сучасних досліджень пам'яті. Таке методологічне поєднання дозволило комплексно зрозуміти культурні практики не лише як прояви творчої діяльності, а і як соціокомунікативні механізми, що забезпечують стабільність і єдність українського суспільства. **Наукова новизна** статті полягає в комплексному аналізі культурних практик під час війни як чинника національної єдності, що поєднує естетичний, комунікативний, соціальний та етичний виміри, а також у визначенні нових типів культурних практик, що виникли у воєнний час: волонтерська, меморіально-терапевтична, символічно-брендова, мемо-цифрова. **Висновки.** У воєнний час культурні практики набувають особливого значення, стають засобом символічного опору, самоідентифікації та утвердження культурної суб'єктивності. Саме через культуру формується нова якість національної єдності, заснована на спільних цінностях, пам'яті та символах. У воєнний час ці практики виконують інтеграційну, комунікативну, мобілізаційну, символічну та терапевтичну функції, сприяючи консолідації суспільства та осмисленню воєнного досвіду. Нові форми єдності поєднують мистецтво, громадянську активність і психологічну підтримку. Мистецький активізм, волонтерство, меморіальні проекти, цифрова культура та символічні кампанії утверджують образ України. Зміцнення ролі мови, розвиток мем-культури, мистецьке волонтерство та вшанування героїв стали проявами культурної мобілізації. Такі практики зберігають культурну спадкоємність і створюють нову ідентичність – синтез традиційного та сучасного, місцевого й глобального. У контексті війни культура стає ресурсом соціальної стійкості: завдяки їй українці переживають травму, підтверджують солідарність і формують гуманістичну парадигму єдності, засновану на свободі, гідності та творчості.

Ключові слова: культурні практики, національна єдність, ідентичність, війна, культурна стійкість, волонтерство, мистецтво, соціокультурна сфера.

Vytkalov Serhii, Doctor of Culturology, Professor at the Department of Cultural Studies and Museology, Rivne State Humanitarian University; Vilchynska Iryna, Doctor of Political Sciences, Professor, Professor of Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

New Cultural Practices as an Instrument of National Identity Formation under Wartime

The purpose of the research is to analyse new cultural practices as a mechanism for the formation of national unity in wartime, as well as to identify their sociocultural functions and impact on the collective identity of Ukrainians. The **research methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines the provisions of cultural studies, sociology of culture, communication theory and modern memory studies. Such a methodological combination allowed the authors to comprehensively understand cultural practices not only as manifestations of creative activity, but also as socio-communicative mechanisms that ensure the stability and unity of the Ukrainian society. **Scientific novelty.** The

scientific novelty lies in the comprehensive analysis of cultural practices during the war as a factor of national unity, which combines aesthetic, communicative, social and ethical dimensions, as well as in identifying new types of cultural practices that emerged in wartime: volunteer, memorial-therapeutic, symbolic-brand, memno-digital. **Conclusions.** During wartime, cultural practices acquire special importance, they become a means of symbolic resistance, self-identification, and affirmation of cultural subjectivity. It is through culture that a new quality of national unity is formed, based on common values, memory, and symbols. In wartime, these practices perform an integration, communicative, mobilising, symbolic and therapeutic function, contributing to the consolidation of society and the comprehension of the experience of war. New forms of community combine art, civic activity, and psychological support. Artistic activism, volunteerism, memorial projects, digital culture, and symbolic campaigns affirm the image of Ukraine as strong, open, and worthy. Strengthening the role of language, the development of meme culture, art volunteering and the honouring of heroes have become manifestations of cultural mobilisation. Such practices preserve cultural continuity and create a new identity – a synthesis of the traditional and the modern, the local, and the global. In the context of war, culture becomes a resource of social resilience: through it, Ukrainians experience trauma, affirm solidarity, and form a humanistic paradigm of unity based on freedom, dignity, and creativity.

Keywords: cultural practices, national unity, identity, war, cultural resilience, volunteering, art, social and cultural area.

Актуальність теми дослідження. Війна в Україні стала не лише випробуванням держави та її населення на міцність, а й потужним каталізатором формування нових культурних практик. У ситуації загрози національному існуванню саме культура виступає інструментом мобілізації, спротиву та самоідентифікації. Вона не лише відображає події, а й конструює нові сенси, об'єднує спільноту, задає ціннісні орієнтири. Так війна росії проти України оголила глибинні зв'язки між культурою та національною ідентичністю. У ситуації екзистенційної загрози саме культура стала тим простором, у межах якого формуються та підтримуються найважливіші колективні сенси, емоційна солідарність і духовна стійкість українського народу.

Культурні практики – від побутових форм спілкування до мистецьких акцій – перетворилися на важливий механізм консолідації нації. Вони відображають досвід війни, а також надають йому смислової структури, утверджуючи ідеї свободи та гідності. Формуються нові культурні практики, які відіграють роль і символічного опору, і практичного інструменту соціальної інтеграції: через спільну участь у різноманітних творчих ініціативах, благодійних заходах, волонтерстві тощо зміцнюються горизонтальні зв'язки в суспільстві, а в громадян формується почуття причетності до спільної справи.

Відтак дослідження нових культурних практик у контексті війни дає змогу глибше зрозуміти механізми формування національної єдності, відстежити процеси трансформації культурної свідомості й окреслити роль культури як чинника стійкості та відновлення українського суспільства.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському науковому просторі активізувалися дослідження трансформації культурних практик під час війни. Так, стаття

«Сталість культурних практик в Україні під час війни: виклики та загрози» [20] українських дослідників К. Настоящої, Р. Марутян та М. Соболевської базується на опитуванні населення України (червень 2023))» та показує як війна впливає на культурні практики, національні цінності й культурний простір. Соціологічне дослідження «Культурні практики української молоді під час російсько-української війни (за показниками онлайн-опитування UCF, яке провів Український культурний фонд (UCF), що охоплює різні регіони України та фіксує динаміку культурної участі молоді у 2022–2023 рр.)» [21] Л. Кожекіної, Т. Самчука, О. Середи демонструє, які культурні практики (онлайн / офлайн) є популярними серед молоді, з якими перешкодами вони зіштовхуються і як війна змінює їхню культурну активність [21]. Стаття О. Пушонкової та С. П'янзіна «Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на практиці проєкту «Війна в Україні: візуальні виміри пам'яті» [6] досліджує художні практики пам'яті, візуальні наративи війни, нові методи творення колективної пам'яті через мистецтво та медіа [6]. Показово, що активно досліджують і таку нову культурну практику, як мемізація.

Так, дослідження Т. Кузнецової «Мем як комунікативний прийом подолання страху під час війни: український контекст» [3] засвідчує, що меми, поширювані у Facebook між березнем і вереснем 2022 року, використовували як інструмент подолання страху [3]. А. Мозолівська в публікації «Розкриття війни та конструювання ідентичностей: дослідження мемів в українських та російських соціальних мережах під час російського вторгнення в Україну» [19] досліджує меми як інструмент конструювання ідентичностей, їхню функцію травмоопрацювання і символічного спротиву

через цифрову культуру [19]. В. Дмітрова в статті «Меметичний перформанс як творчий опір: випадок російського вторгнення в Україну» [14] аналізує меметичні перформанси як форми креативного спротиву, коли тіло, образ, аудиторія взаємодіють у виступах, що мають й інформаційно-мобілізаційний характер. Дослідження О. Мейової, А. Капоцці та ін. «Наративи війни: українська меметична війна у Твіттері» аналізує, як українські мему в Twitter, зокрема офіційні акаунти @Ukraine та @DefenceU, активно використовують наративи жертви, гумору, абсурду, щоб мобілізувати, підтримувати дух, показувати, що український народ не зломлений [18].

Метою статті є виявлення нових культурних практик як механізму формування національної єдності в умовах війни, а також їхніх соціокультурних функцій і впливу на колективну ідентичність українців.

Виклад основного матеріалу. Поняття «культурна практика» в культурології визначається як сукупність повторюваних дій, символів і комунікацій, через які суспільство відтворює свої цінності, сенси, норми та соціальні зв'язки. П. Бурдьє розглядав практики як результат взаємодії структур соціального поля та індивідуального габітусу, тобто втілення соціального досвіду в конкретній поведінці [1].

У контексті війни культурні практики набувають особливої ваги, адже стають засобом символічного опору, способом самоідентифікації та збереження культурної суб'єктності народу, тобто засобом формування і підтримки національної єдності. Позаяк національна єдність – це не лише політична чи економічна категорія, а насамперед культурна. Вона ґрунтується на спільній системі цінностей, історичній пам'яті та символічних наративах, які, зокрема, підтримуються через культурні практики. Дослідники вважають, що культурна активність – це не лише форма дозвілля, а й спосіб самоідентифікації, соціальної мобілізації та емоційного опору в умовах війни [21].

Загалом у воєнний час культурні практики виконують кілька ключових функцій: інтеграційну – сприяють взаємній підтримці, солідарності між регіонами, громадами та поколіннями; комунікативну – створюють спільний інформаційний простір, у якому відбувається обмін культурними смислами; мобілізаційну – стимулюють активну участь громадян у суспільному житті через

мистецтво, волонтерство, благодійність. Через участь у культурних ініціативах, акціях пам'яті, музичних та мистецьких флешмобах молодь не лише підтримує одне одного, а й утверджує власну роль у спільному наративі національної боротьби і єдності [21]; символічну – формують та підтримують національні символи, наративи й емоційні коди єдності; терапевтичну – допомагає пережити колективну травму або біль втрати близьких. Набувають значення розширені наративні практики (extended storytelling), естетичні практики (вираження почуттів через образи) і комунікативні практики (обговорення, порівняння концептів) [6].

Дослідження підкреслюють появу в Україні нових форм спільності, серед яких локальні волонтерські ініціативи, культурні хаби, творчі майстерні, простори для психологічної підтримки. Ці практики поєднують творчість, громадянську позицію і терапевтичний ефект. Вони стають інструментом адаптації до воєнних умов і водночас способом формування громадянської зрілості [21].

Культурні практики, які розвинулися в Україні під час війни, можна виокремити в певні підгрупи. По-перше, мистецький активізм. Художники, музиканти, письменники та режисери створюють твори, які стають символами боротьби. Концерти на фронті, виставки, воєнна поезія й музика, поетичні читання, артрезиденції та проєкти на кшталт The Ukrainian Women Artists with Their Weapon чи «Культурний спротив» стали не лише актами творчості, а й формами колективного переживання та опору, які зміцнюють моральний дух і демонструють незламність.

Розвивається тематичне вуличне мистецтво. Як приклад, серія нових муралів від Banksy, які з'явилися у Києві, Бородянці та інших, зокрема звільнених, містах [10]. Проєкт «Муралі – Мистецтво перемоги» від Українського культурного фонду зібрав добірку муралів та графіті, що символізують український народ у війні [5].

Відбуваються музичні флешмоби. Так, 5 вересня 2025 р. під час фестивалю STREET MUSIC FEST MYKOLAIV на пляжі «Стрілка» в Миколаєві майже двісті учасників разом виконали пісню «Україно» Т. Петриненка [7]. Flashmob orchestra в Trafalgar Square зібрав понад 200 музикантів для виконання у відкритому просторі українські композиції (зокрема гімн, молитву) на знак солідарності з Україною [15].

По-друге, волонтерські практики. Волонтерство перетворилося на своєрідний культурний код єдності, форму етичної поведінки, що ґрунтується на солідарності та співчутті. Наприклад, ArmWomenNow – волонтерський проєкт, який забезпечує жінок, що служать у ЗСУ, спеціалізованою військовою формою та білизною за стандартами НАТО [8]. Kramatorsk Volunteer Center – організація, яка серед іншого проводить арттерапію, творчі майстерні, підтримку дітей (зокрема зі спеціальними потребами) у прифронтових чи постраждалих регіонах. Це допомагає дітям пережити травму, знайти вираз для емоцій та відчуття нормальності [17].

Активізуються проєкти, орієнтовані на сферу культури. Діячі культури масово долучилися до волонтерського руху: організовували благодійні заходи, аукціони, мистецькі марафони на підтримку ЗСУ та внутрішньо переміщених осіб. Збирання коштів через концерти, вистави, онлайн-ефіри чи аукціони картин є прикладом як культура безпосередньо інтегрується в оборонний процес. Культура виступає платформою солідарності та взаємодопомоги, що підсилює соціальну єдність [20]. Так, Culture Helps – проєкт, що підтримує працівників культури і організації внутрішньо переміщених осіб через культуру, даючи гранти, допомогу в інтеграції тощо [13]. «Культурний ШОК» – неформальна волонтерська група, що допомагає армії з доставкою обладнання, тепловізорів, інших необхідних речей; а також підтримує цивільне населення [4]. Тобто, незважаючи на нестачу ресурсів, втрату фахівців, скорочення фінансування та ризик культурної маргіналізації регіонів, адаптивність українських культурних інституцій та мережова співпраця між митцями сприяють збереженню культурного потенціалу [20].

По-третє, меморіальні практики. Вшанування пам'яті загиблих, мурали та пісні на честь героїв, документальні фільми формують колективну історичну пам'ять. У Києві на стінах житлових будинків з'явилися портрети волонтерів, бійців, які рятували цивільних. Наприклад, мурал із волонтером О. Мовчаном, який загинув після того, як врятував людей і kota під обстрілом [9]. Такі інтерактивні й візуальні проєкти дають змогу перетворити колективні уявлення про минуле на персоналізовані візуальні та наративні проєкти, що потенційно змінює конструкцію колективної пам'яті. Від початкового емоційного переживання відбувається

поступовий перехід до осмислення травматичного досвіду в концептуальному, ширшому контексті індивідуальної історії. Це пов'язане з індивідуалізмом та формуванням нової колективності через живий діалог. Індивідуальна та колективна пам'ять узгоджуються в динамічному комунікативному дискурсі травми, що допомагає розкривати екзистенційні переживання авторів і глядачів [6].

А документування досвіду війни через різні цифрові архіви, до прикладу проєкт The Museum of Civilian Voices, формує колективну пам'ять і ціннісну основу для майбутніх поколінь [12].

По-четверте, символічні виміри єдності. Через спільні культурні символи (пісні, образи, візуальні коди, народні традиції) формується відчуття належності до спільного простору. Наприклад, пісня «Ой у лузі червона калина», синьо-жовті стрічки, переосмислення народної символіки (традиційні пісні, колядки, вишиванки) набувають нового звучання, стають не просто елементами культури, а живими знаками колективного досвіду, які зміцнюють емоційно-ціннісну єдність українців. Не менш важливими є різні комунікаційно-брендові кампанії, наприклад, створена агентством Banda спільно з урядовими структурами Be Brave Like Ukraine. Вона транслює образ хоробрості, свободи та гідності українців через плакати, білборди, типографіку, які стали впізнаваними символами нашої країни у світі. Кампанія перетворилася на символ нової культурної ідентичності – сучасної, відкритої і сильної [11].

Змінюється і ставлення до мови як символу української нації. Посилення ролі української мови в медіа, освіті та публічному просторі стало не лише актом відповідної політики, а й культурною практикою самоусвідомлення. Масовий перехід на українську мову в щоденному спілкуванні та культурному просторі стає актом опору і водночас маркером ідентичності.

По-п'яте, меми й цифрова культура. Війна зумовила суттєву переорієнтацію культурних практик: з офлайн-подій – концертів, вистав, фестивалів – фокус змістився у цифровий простір. Через руйнування інфраструктури, евакуацію митців і закриття частини установ культурне життя України перейшло в гібридний формат – поєднання локальної активності із цифровими формами. Онлайн-виставки, дистанційні концерти, віртуальні лекції та спільноти в соцмережах стали новими

осередками культурної взаємодії [20]. Стала активніше брати участь у художніх чи суспільних ініціативах онлайн молодь: флешмобах, волонтерських акціях, створенні цифрового контенту, мемів, арткампаній, спрямованих на підтримку української армії та поширення інформації про Україну за кордоном [21].

Гумор у соціальних мережах став інструментом психологічної стійкості. Мемічні сатиричні образи ворога, іронічні гасла та візуальні жарти трансформуються у форму народного спротиву. Мемічні образи дозволяли емоційно розвантажитися, реагувати на виклики війни через гумор, а також формувати спільне розуміння ворога як слабкого, і розвивати відчуття групової ідентичності [3]. Наприклад, Saint Javelin – це мем, де ікона святої зображується з протитанковою зброєю (Javelin). Цей образ став символом опору й використовувався для підвищення морального духу, а також для збору коштів на гуманітарні потреби [16]. Bavovna – неологізм-мем, який почав використовуватися, коли російські медіа уникали слова «вибух», замінюючи його евфемізмом «хлопок». Українці використали це як жарт, називаючи вибухи в Росії «бавовною». Це дозволяє через гумор говорити про страх, небезпеку і перехоплення контролю навіть у мовному полі [2].

Так війна стимулювала народження нових культурних практик, у яких поєднуються медіаторність, громадянська активність і психологічна стійкість. Ці практики формують основу сучасної української культурної ідентичності та відіграють ключову роль у зміцненні національної єдності [21]. Культурні практики, особливо нові – від цифрових мистецьких ініціатив, медіакампаній і волонтерських проєктів до вуличного мистецтва, колективних ритуалів пам'яті та музичних флешмобів, – стають простором, в якому народжується сучасна українська ідентичність. Вони поєднують традиційні національні мотиви з актуальними формами культурної комунікації, створюючи синтез минулого і сучасного, локального й глобального.

Усі ці культурні практики формують не лише образ сучасної України у світі, а й внутрішній простір національної єдності. Вони допомагають українцям пережити травму війни, утвердити цінності свободи й гідності та відчути себе частиною єдиної культурної спільноти.

Загалом культурні практики під час війни виконують багатофункціональну роль: вони є

засобом комунікації, психологічної підтримки, політичного та національного спротиву тощо. Через культурні практики українці творять нову модель національної солідарності, у якій поєднуються естетичний, етичний та громадянський виміри. Суспільна консолідація сьогодні є не стільки політичним чи військовим завданням, скільки культурним процесом, у якому формуються спільні цінності, смисли та символи, здатні об'єднувати націю. Саме культура виявляє здатність бути інструментом соціальної мобілізації, моральної підтримки та самоідентифікації.

Висновки. У час війни культурні практики набувають особливої ваги – вони стають засобом символічного опору, способом самоідентифікації, терапії та утвердження культурної суб'єктності, сприяють консолідації суспільства, підтримують моральний дух і створюють простір для колективного осмислення досвіду війни. Саме через культуру вибудовується нова якість національної єдності, що ґрунтується не лише на політичних чи економічних чинниках, а передусім на спільних цінностях, історичній пам'яті та колективних символах. Нові форми спільності – культурні хаби, волонтерські ініціативи, творчі майстерні, цифрові платформи – об'єднують мистецтво, громадянську позицію та психологічну підтримку, формуючи новий культурний тип солідарності. До провідних форм воєнних культурних практик належать мистецький активізм, волонтерський рух, меморіальні проєкти, цифрова культура й символічні кампанії. Вони охоплюють широкий спектр дій – від вуличного мистецтва, музичних флешмобів, документування досвіду війни до створення національних брендів, які утверджують образ сучасної України як сильної, відкритої та гідної. Посилення ролі української мови, розвиток мемної культури, артволонтерство й публічне вшанування пам'яті героїв стали проявами нової культурної мобілізації.

Такі практики не лише зберігають культурну тяглість, а й генерують нову ідентичність як синтез традиційного й сучасного, локального й глобального, матеріального й символічного. Культурний простір України перетворюється на арену, що формує колективний досвід свободи, взаємної підтримки та відповідальності. Так у контексті війни культура стає не другорядним, а центральним ресурсом суспільної стійкості. Війна перетворила її з «додатку до життя» на

базову умову виживання нашої нації та збереження її ціннісних орієнтирів. Через культурні практики українці не лише переживають колективну травму, а й вибудовують модель національної солідарності, у якій поєднуються естетичний, етичний та громадянський виміри. Вони формують нову гуманістичну парадигму єдності, засновану на свободі, гідності та творчості.

Література

1. Бурдє П. Практичний глум. Київ : Український Центр духовної культури, 2003. 503 с.
2. Відоменко Д. Що означає «бавовна»: пояснення військового інтернет-феномену і яскраві меми. URL: <https://news.glavred.net/chto-oznachaet-bavovna-obyasnenie-voennogo-internet-fenomena> (дата звернення: 18.09.2025).
3. Кузнєцова Т. Мем як комунікативний прийом подолання страху під час війни: український контекст. *Integrated communications*. 2024. № 17 (1). С. 15–31.
4. Культурний шок. URL: <https://culture.shok.org/en> (дата звернення: 17.09.2025).
5. Муралі перемоги. URL: <https://milart.ucf.in.ua/murals> (дата звернення: 17.07.2025).
6. Пушонкова О., П'янзін С. Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на практиці проекту «війна в Україні: візуальні виміри пам'яті»). *Культурологічний альманах*. 2023. № (3). С. 304–311.
7. Сивоненко С. У Миколаєві майже 200 людей виконали пісню «Україно» на флешмобі в рамках фестивалю. URL: <https://0512.org.ua/u-mykolaievi-majzhe-200-liudej-vykonaly-pisniu-ukraino-na-fleshmobi-v> (дата звернення: 30.09.2025).
8. #ArmWomenNow. URL: <https://armwomen.now.com/en/> (дата звернення: 15.07.2025).
9. AP PHOTOS: War-themed murals in Kyiv honor Ukraine's fallen soldiers. URL: <https://apnews.com/article/russia-ukraine-war-murals-photo-gallery-680a84b1017d77149947ce6343e78cda> (дата звернення: 25.07.2025).
10. Argun E. Banksy For Ukraine: New Murals of Solidarity. URL: <https://www.myartbroker.com/artist-banksy/articles/new-banksy-mural-for-ukraine-2022> (дата звернення: 15.07.2025).
11. Be Brave Like Ukraine. URL: <https://brave.ua/en.html> (дата звернення: 25.09.2025).
12. Civilian Voices. URL: <https://civilvoices.museum.org/en> (дата звернення: 28.07.2025).
13. Culture Helps. URL: <https://zusaculture.org/our-work/culture-helps> (дата звернення: 28.07.2025).
14. Dymytrova V. Les performances mémétiques comme formes de résistances créatives: le cas de l'invasion russe de l'Ukraine. Hybrid [En ligne]. 2025. URL: <https://www.researchgate.net/publication/391381007-Les-performances-memetiques-comme-formes-de-resistance-s-creatives-le-cas> (дата звернення: 01.07.2025).
15. Flashmob orchestra in Trafalgar Square plays in solidarity with Ukraine URL: [https://amp.theguardian.com/world/2022/mar/06/flashmob-of-](https://amp.theguardian.com/world/2022/mar/06/flashmob-of-classical-musicians-in-traffic-square-play-ukrainian-national-anthem)

classical-musicians-in-traffic-square-play-ukrainian-national-anthem (дата звернення: 03.07.2025).

16. How the St. Javelin meme raised a million dollars for Ukraine – The Washington Post. URL: <https://www.washingtonpost.com/world/2022/09> (дата звернення: 03.07.2025).
17. Kramatorsk Volunteer Center. URL: https://www.kramatorskvolunteers.org/en?utm_source (дата звернення: 30.07.2025).
18. Mejova Y., Capozzi A., Monti C. Narratives of War: Ukrainian Memetic Warfare on Twitter. 2025. arXiv:2309.08363 [cs.CY].
19. Mozolevska A. Unveiling the War and Constructing Identities: Exploring Memes in Ukrainian and Russian Social Media during the Russian Invasion of Ukraine. *Czech Journal of International Relations*. 2024. Vol. 59. № 2. P. 7–37.
20. Nastoiashcha K., Marutian R., Sobolevska M. Sustainability of Cultural Practices in Ukraine During the War: Challenges and Threats. *European Journal of Sustainable Development*. 2024. № 13 (3). P. 489.
21. Samchuk T., Kozhekina L. Cultural Practices of Ukrainian Youth at the Time of the Russo-Ukrainian War (based on data of the UCF Online Survey). *Sociological Studios*. 2023. № 1. P. 53–63.

References

1. Bourdieu, P. (2003). Practical sense. Ukrainian Centre for Spiritual Culture [in Ukrainian].
2. Vidomenko, D. (n.d.). What does 'cotton' mean: an explanation of the military Internet phenomenon and bright memes. Hlavred. Retrieved from: <https://news.glavred.net/chto-oznachaet-bavovna-obyasnenie-voennogo-internet-fen> [in Ukrainian].
3. Kuznetsova, T. (2024). Meme as a communicative technique for overcoming fear during war: Ukrainian context. *Integrated communications*, 17 (1), 15–31 [in Ukrainian].
4. Cultural shock. (n.d.). Retrieved from: <https://cultureshok.org/en> [in Ukrainian].
5. Murals of Victory. (n.d.). Retrieved from: <https://milart.ucf.in.ua/murals> [in Ukrainian].
6. Pushonkova, O., & Pianzin, S. (2023). Culture of memory in artistic reflections of war (in the practice of the project 'War in Ukraine: Visual Dimensions of Memory'. *Culturological Almanac*, (3), 304–311 [in Ukrainian].
7. Syvonenko, S. (2025, September 5). In Mykolaiv, almost 200 people performed the song 'Ukraine' at a flash mob as part of the festival. Misto na Khvyli. Retrieved from: <https://0512.org.ua/u-mykolaievi-majzhe-200-liudej-vykonaly-pisniu-ukraino-na-fleshmobi-v> [in Ukrainian].
8. #ArmWomenNow. (n.d.). Retrieved from: <https://armwomennow.com/en/> [in English].
9. Lukatsky, E. (2024, February 22). AP PHOTOS: War-themed murals in Kyiv honor Ukraine's fallen soldiers. AP. Retrieved from: <https://apnews.com/article/russia-ukraine-war-murals-photo-gallery-680a84b1017d77149947ce6343e78cda> [in English].

10. Argun, E. (2022). Banksy for Ukraine: New Murals of Solidarity. Retrieved from: <https://www.myartbroker.com/artist-banksy/articles/new-banksy-mural-for-ukraine-2022> [in English].
11. Be Brave Like Ukraine. (n.d.). Retrieved from: <https://brave.ua/en.html> [in English].
12. Civilian Voices. (n.d.). Retrieved from: <https://civilvoicesmuseum.org/en> [in English].
13. Culture Helps. (n.d.). Retrieved from: <https://zusaculture.org/our-work/culture-helps> [in English].
14. Dymytrova, V. (2025). Les performances mémétiques comme formes de résistances créatives: le cas de l'invasion russe de l'Ukraine. Hybrid [En ligne]. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/391381007_Les_performances_memetiques_comme_formes_de_resistances_creatives_le_cas_de_l_invasion_russe [in French].
15. Flashmob orchestra in Trafalgar Square plays in solidarity with Ukraine (2022). The Guardian. Retrieved from: <https://amp.theguardian.com/world/2022/mar/06/flashmob-of-classical-musicians-in-traffic-square-play-ukrainian-national-anthem> [in English].
16. How the St. Javelin meme raised a million dollars for Ukraine. (2022). The Washington Post. Retrieved from: <https://www.washingtonpost.com/world/2022/09> [in English].
17. Kramatorsk Volunteer Center. Retrieved from: https://www.kramatorskvolunteers.org/en?utm_source [in English].
18. Mejova, Y., Capozzi, A., & Monti, C. (2025). Narratives of War: Ukrainian Memetic Warfare on Twitter. arXiv:2309.08363 [cs. CY] [in English].
19. Mozolevska, A. (2024). Unveiling the War and Constructing Identities: Exploring Memes in Ukrainian and Russian Social Media during the Russian Invasion of Ukraine. Czech Journal of International Relations, 59 (2), 7–37 [in English].
20. Nastoiascha, K., Marutian, R., & Sobolevska, M. (2024). Sustainability of Cultural Practices in Ukraine During the War: Challenges and Threats. European Journal of Sustainable Development, 13 (3), 489 [in English].
21. Samchuk, T., & Kozhekina, L. (2023). Cultural Practices of Ukrainian Youth at the Time of the Russo-Ukrainian War (based on data of the UCF Online Survey). Sociological Studios, 1, 53–63 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 09.09.2025
Прийнято до друку 16.09.2025
Опубліковано 30.09.2025*

УДК 930.85:069.5(477)(092Острозькі)“14/17”+
316.75
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344200

Цитування:

Добровольська В. В. Виставка «Князі Острозькі: європейський вимір української історії» як засіб популяризації культурної спадщини та національної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 17–21.

Dobrovolska V. (2025). "Princes of Ostroh: European Dimension of Ukrainian History" Exhibition as a Means OF Popularising Cultural Heritage and National Identity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 17–21 [in Ukrainian].

*Добровольська Вікторія Василівна,
доктор наук із соціальних комунікацій,
професор, завідувач кафедри артменеджменту
та інформаційних технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
провідний науковий співробітник
відділу теорії та історії бібліотекознавства
Інституту бібліотекознавства
Національної бібліотеки України
імені В. І. Вернадського,
<https://orcid.org/0000-0002-0927-1179>
vika_dobrovolska@ukr.net*

ВИСТАВКА «КНЯЗІ ОСТРОЗЬКІ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ВИМІР УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ» ЯК ЗАСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Мета статті – висвітлити значення виставки «Князі Острозькі: європейський вимір української історії» як культурно-освітнього проєкту, спрямованого на популяризацію української спадщини, формування національної ідентичності та інтеграцію української історії в європейський культурний контекст. **Методологічною основою** є принципи історичного дослідження, культурології та музеєзнавства, що дозволяють системно оцінити значення виставки в представленні національної спадщини та її інтеграції у європейський культурний контекст. **Наукова новизна.** Проаналізовано концепцію виставки та особливості представлення експозиційних матеріалів. Визначено просвітницький потенціал виставки, її вплив на формування національної ідентичності та значення для міжкультурного діалогу. З'ясовано історичну роль князів Острозьких у розвитку політичного, духовного й культурного життя України та Східної Європи, окреслено їхній внесок у становлення освіти й книгодрукування. Особлива увага приділена ролі виставкових проєктів як інструментів культурної дипломатії, що сприяють збереженню історичної пам'яті та формуванню позитивного іміджу України у світовому культурному просторі. **Висновки.** Виставка «Князі Острозькі: європейський вимір української історії» є прикладом ефективної музейної практики, яка поєднує наукову цінність, культурну репрезентативність та освітню функцію, а також має стратегічне значення для розвитку національної музейної справи. Виставка також є прикладом культурної дипломатії, сприяючи зміцненню культурних зв'язків між Україною та іншими європейськими країнами. Вона відкриває нові можливості для міжкультурного діалогу й культурної інтеграції, сприяючи формуванню позитивного іміджу України у світовому культурному просторі.

Ключові слова: князі Острозькі, європейський вимір історії України, культурна спадщина, виставковий проєкт, музейні комунікації, культурна дипломатія, національна ідентичність.

Dobrovolska Viktoriia, Doctor of Science in Social Communications, Professor, Head of the Department of Art Management and Information Technologies, National Academy of Culture and Arts Management, Leading Researcher of the Department of Theory and History of Library Science, Institute of Library Science of the V. I. Vernadsky National Library of Ukraine

"Princes of Ostroh: European Dimension of Ukrainian History" Exhibition as a Means OF Popularising Cultural Heritage and National Identity

The purpose of the article is to highlight the significance of the 'Princes of Ostroh: The European Dimension of Ukrainian History' exhibition as a cultural and educational project aimed at popularising Ukrainian heritage, forming national identity, and integrating Ukrainian history into the European cultural context. **Research methodology.** The methodological basis is the principles of historical research, cultural studies, and museology, which allow for a systematic assessment of the significance of the exhibition in presenting national heritage and its integration into the European cultural context. **Scientific novelty.** The concept and structure of the exhibition and the features of the presentation of exhibition materials are analysed. The educational potential of the exhibition, its influence on the formation of national identity and its significance for intercultural dialogue are determined. The historical role of the Ostroh princes in the development of the political, spiritual, and cultural life of Ukraine and Eastern Europe is clarified,

their contribution to the formation of education and book printing is outlined. Special attention is paid to the role of exhibition projects as tools of cultural diplomacy that contribute to the preservation of historical memory and the formation of a positive image of Ukraine in the world cultural space. **Conclusions.** The 'Princes of Ostroh: The European Dimension of Ukrainian History' exhibition is an example of effective museum practice, which combines scientific value, cultural representativeness and educational function, and is also of strategic importance for the development of national museum work. The exhibition is also an example of cultural diplomacy, contributing to the strengthening of cultural ties between Ukraine and other European countries. It opens up new opportunities for intercultural dialogue and cultural integration, contributing to the formation of a positive image of Ukraine in the world cultural space.

Keywords: Princes of Ostroh, European dimension of Ukrainian history, cultural heritage, exhibition project, museum communications, cultural diplomacy, national identity.

Актуальність теми дослідження. В умовах сучасних викликів, що постають перед українським суспільством, особливої ваги набуває збереження та популяризація історико-культурної спадщини як фундаменту національної ідентичності. Одним із дієвих інструментів цього процесу постають музейні та виставкові проекти, здатні поєднувати науковий, культурний та освітній потенціал.

Династія князів Острозьких відіграє провідну роль в історії ранньомодерного періоду, а їхній внесок у політику, освіту, культуру й духовне життя важливий як на національному, так і на європейському рівні. Представлення цієї спадщини через виставку «Князі Острозькі: європейський вимір української історії» відкриває нові можливості для інтеграції української історії в ширший європейський контекст.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення ролі виставкових проєктів як форм культурної дипломатії та інструментів національно-патріотичного виховання. Вивчення цієї виставки дозволяє простежити, як сучасні музейні практики сприяють збереженню пам'яті про визначних діячів, формуванню позитивного іміджу України на міжнародному рівні та розвитку культурно-освітнього середовища.

Збереження та популяризація історико-культурної спадщини є важливим чинником формування національної ідентичності та інтеграції України у світовий культурний простір. У цьому контексті особливого значення набувають виставкові проєкти, які поєднують науковий, освітній і культурний аспекти, забезпечуючи доступність історичних знань широким колам суспільства.

Мета дослідження – проаналізувати виставку «Князі Острозькі: європейський вимір української історії» як ефективний засіб популяризації української культурної спадщини та формування національної ідентичності, визначивши її освітню, культурну та патріотичну функції, а також

роль у представленні української історії у європейському культурному контексті.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання історико-культурної спадщини князів Острозьких, їхньої ролі в українській та європейській історії, а також сучасні форми репрезентації цієї спадщини у виставковій діяльності знаходять відображення як у наукових, так і в інформаційних джерелах.

Зокрема, на офіційному сайті Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» опубліковано пресанонс відкриття виставки «Князі Острозькі: європейський вимір української історії», у якому окреслено основні тематичні блоки експозиції, представлено інформацію про ключові експонати та завдання виставкового проєкту [1].

Медіапублікації у виданні «Вечірній Київ» висвітлюють відкриття виставки з акцентом на історичну та культурну значущість князів Острозьких, а також підкреслюють оновлення експозиції, що посилює її сучасний освітньо-просвітницький потенціал [3].

На сайті Печерської районної в місті Києві державної адміністрації подія представлена в контексті культурної політики та підтримки з боку органів влади, що демонструє інституційну значущість виставкового проєкту для формування національної ідентичності та національно-патріотичного виховання [4].

У публікації Ukr.net акцент зроблено на персоналії князя Костянтина Острозького та його внеску у військово-політичну та культурну історію України, що дозволяє підкреслити патріотичний і символічний вимір виставки для сучасного українського суспільства [5].

Отже, оглянуті джерела дозволяють виявити різні аспекти висвітлення виставки – від офіційно-наукової презентації та медійної інтерпретації до інституційної підтримки й акцентування патріотичного змісту. У комплексі вони формують цілісне уявлення про виставку як культурно-освітній проєкт,

спрямований на популяризацію української спадщини та конструювання національної ідентичності у європейському контексті.

Виклад основного матеріалу. Рід князів Острозьких посідає особливе місце в історії України та Східної Європи XIV–XVII століть. Його діяльність охоплювала політичну, військову, культурну та освітню сфери, що визначило як регіональне, так і європейське значення цього роду.

Князі Острозькі були активними учасниками політичного життя Великого князівства Литовського та Руського і Речі Посполитої, зокрема в боротьбі за автономію українських земель і захист православної церкви. Відомі перемоги, як-от битва під Оршею 1514 року, де об'єднані сили під командуванням князя Костянтина Острозького здобули вирішальну перемогу над московським військом, підкреслюють їхню військову та політичну вагу [7]. Острозькі були видатними меценатами культури й освіти. Найбільш відомий проєкт – Острозька академія (1576), перша вища школа на українських землях, яка слугувала центром освіти й науки для всієї Східної Європи. Вони активно підтримували книгодрукування: Острозька Біблія (1581) стала першим повним перекладом Святого Письма українською мовою, що мало величезний вплив на розвиток слов'янської культури та освіти [6].

Князі Острозькі були захисниками православ'я в умовах латинізації та політичного тиску з боку католицької Речі Посполитої. Вони сприяли будівництву храмів, монастирів та бібліотек, формуючи духовний простір регіону. Діяльність Острозьких виходила за межі українських земель. Їхні контакти з європейськими центрами освіти та культури, а також активне меценатство ставлять їх у контекст європейського Ренесансу та Реформації. Острозькі сприяли інтеграції української культури в загальноєвропейський інтелектуальний простір, що дозволяє оцінювати їхню спадщину не лише як національну, але і як частину європейської культурної історії [6].

Родина Острозьких була не лише політичним та військовим чинником свого часу, а й визначальним культурно-освітнім агентом. Через підтримку науки, освіти, книгодрукування та релігійної діяльності вони створили культурний фундамент, що зберігався століттями і формував українську та європейську ідентичність [6].

Виставку «Князі Острозькі: європейський вимір української історії» було відкрито 23 травня 2017 р. у Національному заповіднику «Києво-Печерська лавра». Співорганізаторами виставки є Національний музей історії України, Національна історична бібліотека України, Центральний державний історичний архів України, м. Київ, Музей Шереметьєвих, Благодійний фонд «Корона князів Острозьких» [2]. Експозицію, що була відкрита в Києво-Печерській лаврі для відвідувачів понад 5 років, закрили й демонтували 24 лютого 2022 року – у перший день повномасштабного вторгнення військ російської федерації [1]. Але в період повномасштабного вторгнення виставка набуває особливого значення як інструмент збереження національної пам'яті та формування патріотичної свідомості. Тож у Заповіднику вирішили не просто відновити роботу виставки, а й суттєво її оновити, додати певні змістовні блоки. Завдяки Музею Шереметьєвих експозиція поповнилася новими артефактами XIV–XVII століть, зокрема безпосередньо пов'язаними з родиною Острозьких. Крім того, керівництво Музею «Становлення української нації» передало для тимчасового експонування на виставці воскову реконструкцію постаті великого гетьмана литовського князя Костянтина Івановича Острозького. 8 вересня 2022 р. в Національному заповіднику «Києво-Печерська лавра» відбулось відкриття оновленої виставки «Князі Острозькі: європейський вимір української історії». Саме 8 вересня обрано днем відновлення експозиції, адже цього дня в 1514 році під Оршею об'єднане військо литовців, поляків, українців і білорусів під командуванням князя Костянтина Острозького розгромило багатотисячну московську орду, на століття зупинивши її експансію на захід [1].

На виставці представлені пам'ятки XV–XX століть – лицарські обладунки, зброя XVI–XVII століть (мечі, шаблі, гармата), церковні старожитності, стародруки Острозької друкарні, картини, гравюри, старовинні документи. Серед експонатів – знаменита «Острозька Біблія» кінця XVI століття [2]. На експозиції представлені репродукції картин XVI століття «Битва під Оршею» – одного з найкращих батальних полотен доби Відродження [1].

Виставка репрезентує багатогранну спадщину роду Острозьких через тематичні блоки, що охоплюють політичну, культурну, освітню та духовну діяльність князів.

Політична та військова діяльність відображена через експонати, що ілюструють участь Острозьких у битвах та політичних процесах Речі Посполитої, зокрема репродукції картин і документів, пов'язаних з битвою під Оршею. Ці матеріали допомагають відвідувачам усвідомити роль князів у захисті українських земель та формуванні регіональної політичної історії.

Культурно-освітня спадщина представлена через експонати Острозької академії та стародруки. Мультимедійні демонстрації дозволяють детально ознайомитися з процесом друку та навчальною діяльністю академії, підкреслюючи європейський рівень освітніх і культурних досягнень князів.

Релігійний і духовний вимір висвітлюється через ікони, церковне начиння та документи, що ілюструють меценатство Острозьких у православній церкві. Виставка показує, як князі підтримували духовне життя своїх земель і сприяли формуванню культурного простору регіону.

Європейський вимір інтегровано через порівняння діяльності Острозьких з аналогічними європейськими практиками меценатства та освіти. Експозиційні блоки демонструють зв'язки князів з культурними центрами Західної Європи, що підкреслює їхню роль у формуванні загальноєвропейського інтелектуального середовища.

Спадщина князів Острозьких виходить за межі українського історичного та культурного простору, формуючи значущі зв'язки з європейськими центрами освіти, науки й культури XVI–XVII століть. Аналіз діяльності Острозьких у європейському контексті дозволяє простежити їхню роль як активних агентів культурної інтеграції та інтелектуального обміну.

Острозька академія та Острозька Біблія не лише сприяли розвитку освіти та релігійної культури на українських землях, а й інтегрували український освітній простір у ширший європейський контекст. Академія підтримувала контакти з європейськими навчальними закладами, обмінювалася досвідом і літературними джерелами, що свідчить про включеність Острозьких у європейські інтелектуальні мережі.

Діяльність князів у сфері меценатства співвідноситься з європейськими традиціями підтримки науки, мистецтва та освіти. Вони фінансували друкарні, освітні заклади та релігійні інституції, подібно до того, як

європейські магнати сприяли розвитку гуманістичної культури в епоху Ренесансу. Через дипломатичні та релігійні контакти Острозькі сприяли зміцненню ролі українських земель у європейському політичному та культурному дискурсі. Їхня діяльність у захисті православ'я та сприяння міжкультурному діалогу, особливо князем Василем-Костянтином Острозьким, демонструє вплив на європейську духовну й інтелектуальну сферу [7].

Виставка «Князі Острозькі: європейський вимір української історії» демонструє ці зв'язки через спеціальні експозиційні блоки, що порівнюють діяльність Острозьких з європейськими меценатами, освітніми центрами та культурними інституціями. Мультимедійні презентації, документи та ілюстрації дають змогу відвідувачам усвідомити, що спадщина князів була частиною загальноєвропейського культурного процесу, а не ізольованим явищем. Європейський вимір спадщини князів Острозьких підкреслює їхню роль у формуванні інтелектуального, культурного та духовного простору Східної Європи. Завдяки інтеграції історичних фактів у виставкову експозицію сучасна музейна практика демонструє, що українська історія є невід'ємною складовою європейського культурного дискурсу. Експозицію завершують матеріали, що присвячені 30-й окремій механізованій бригаді імені князя Костянтина Острозького, бійці якої, наслідуючи подвиги предків, нині боронять нашу країну від московських агресорів [1].

Отже, виставка не лише виконує освітню функцію, а й слугує інструментом популяризації української історії та культури у європейському контексті. Через ретельно підібрані експонати та сучасні музейні технології відвідувачі отримують цілісне уявлення про значення роду Острозьких, його внесок у національну та європейську історію, а також про взаємозв'язок політичної, культурної та духовної діяльності князів.

Наукова новизна статті. Проаналізовано концепцію та структуру виставки, особливості представлення експозиційних матеріалів і використання сучасних музейних технологій. Визначено просвітницький потенціал виставки, її вплив на формування національної ідентичності та значення для міжкультурного діалогу.

Висновки. Виставка «Князі Острозькі: європейський вимір української історії» є важливим елементом культурно-освітнього проєкту, спрямованого на популяризацію

національної історико-культурної спадщини та її інтеграцію у європейський контекст. Вона висвітлює діяльність князів Острозьких у політичному, культурному та освітньому житті України та Східної Європи, зокрема їхній внесок у розвиток освіти, науки, культури й духовного життя. Представлення спадщини князів Острозьких у такому форматі дозволило актуалізувати значення цього роду в українській та європейській історії, показати їхній внесок у розвиток освіти, науки, культури й духовного життя.

Виставка сприяє збереженню історичної пам'яті та формуванню національної ідентичності, водночас відкриваючи нові можливості для міжкультурного діалогу та культурної дипломатії. Завдяки використанню сучасних музейних технологій, інтерактивних рішень та залученню унікальних експонатів вона стає доступною та привабливою як для фахівців, так і для широкої аудиторії.

Отже, виставка «Князі Острозькі: європейський вимір української історії» може розглядатися не лише як культурно-освітній проект, але і як інструмент популяризації української спадщини у світовому культурному просторі. Знайомство з історичними постатями, подіями й культурними надбаннями відкриває для українців, передусім молоді, можливість формувати патріотичне ставлення до своєї країни та розуміння її внеску у світову й європейську історію. Подальші дослідження подібних виставкових ініціатив сприятимуть розвитку національної музейної справи та зміцненню позицій України в європейському культурному контексті.

Література

1. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Відкриття оновленої виставки «Князі Острозькі: європейський вимір української історії». URL: <https://www.kplavra.kyiv.ua/ua/5-veresnya-PRES-ANONS-Vidkryttya-onovlenoyi-vystavky-Knyazi-Ostrozki-ukr> (дата звернення: 20.07.2025).
2. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Князі Острозькі: європейський вимір української історії. URL: <https://kplavra.kyiv.ua/ua/2017-Vystavka-Kniazi-Ostroz%27ki-evropejs%27kuj-vymir-ukr> (дата звернення: 20.07.2025).
3. Вечірній Київ. У Києво-Печерській лаврі відкрили оновлену виставку про Князів Острозьких. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/71356/> (дата звернення: 20.07.2025).
4. Печерська районна в місті Києві державна адміністрація. Виставка «Князі Острозькі:

європейський вимір української історії». URL: <https://pechersk.kyivcity.gov.ua/news/vistavka-knyazi-ostrozki-evropeyskiy-vimir-ukrainskoi-istorii> (дата звернення: 20.07.2025).

5. Ukr.net. У Києво-Печерській лаврі вшанували князя Костянтина Острозького. URL: <https://www.ukr.net/news/details/kyiv/113381238.html> (дата звернення: 20.07.2025).

6. Митрополит Іларіон (Іван Огієнко). Костянтин Костянтинович Острозький/ *Князь Костянтин Острозький і його культурна праця*. Вінніпег, 1958 (Київ: Либідь, 1999). URL: <https://exlibris.org.ua/text/ostrozki.html> (дата звернення: 20.07.2025).

7. Ворончук І. Острозькі князі/ *Політична енциклопедія* / редкол.: Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) та ін. Київ: Парламентське видавництво, 2011. С. 526. URL: <https://archive.org/details/Politychna/page/n526/mode/lup?view=theater> (дата звернення: 20.07.2025).

References

1. Opening of the renewed 'The Ostroh Princes: European Dimension of Ukrainian History' exhibition. (2022). National Reserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Retrieved from: <https://www.kplavra.kyiv.ua/ua/5-veresnya-PRES-ANONS-Vidkryttya-onovlenoyi-vystavky-Knyazi-Ostrozki-ukr> [in Ukrainian].
2. The Ostroh Princes: European Dimension of Ukrainian History'. (n.d.). National Reserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Retrieved from: <https://kplavra.kyiv.ua/ua/2017-Vystavka-Kniazi-Ostroz%27ki-evropejs%27kuj-vymir-ukr> [in Ukrainian].
3. In Kyiv-Pechersk Lavra the renewed exhibition about the Ostroh Princes was opened (2022, September, 12) Kyiv Vechirniy. Retrieved from: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/71356/> [in Ukrainian].
4. Exhibition 'The Ostroh Princes: European Dimension of Ukrainian History'. (2022, September, 16). Pechersk District State Administration. Retrieved from: <https://pechersk.kyivcity.gov.ua/news/vistavka-knyazi-ostrozki-evropeyskiy-vimir-ukrainskoi-istorii> [in Ukrainian].
5. In Kyiv-Pechersk Lavra Prince Kostiantyn Ostrozkyi was honoured. (2025, September, 9). Ukr.net. Retrieved from: <https://www.ukr.net/news/details/kyiv/113381238.html> [in Ukrainian].
6. Metropolitan Ilarion (Ivan Ohienko). (1999). Kostiantyn Kostiantynovych Ostrozkyi. Prince Konstantin Ostrozkyi and his cultural work. Winnipeg, 1958. Lybid. Retrieved from: <https://exlibris.org.ua/text/ostrozki.html> [in Ukrainian].
7. Voronchuk, I. (2011). Ostroh princes. Political Encyclopaedia. Parlamentske vydavnytstvo. Parlamentske vydavnytstvo. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.08.2025
Отримано після доопрацювання 10.09.2025
Прийнято до друку 17.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Руденко С. Б. У моменті цивілізаційної трансгресії: теоретико-методологічні прелімінарії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 22–28.

Rudenko S. (2025). At the Moment of Civilisational Transgression: Theoretical and Methodological Preliminaries Purpose. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 22–28 [in Ukrainian].

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

У МОМЕНТІ ЦИВІЛІЗАЦІЙНОЇ ТРАНСГРЕСІЇ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРЕЛІМІНАРІЇ

Мета дослідження – виявити теоретико-методологічну рамку форсайт-дослідження тенденцій цивілізаційного розвитку найближчих десятиліть. **Методологія статті.** В основу дослідження покладено міждисциплінарний, науково-критичний, скептико-емпіричний та контамінаційний підходи. За їхньою допомогою можна інтегрувати в наукове поле ментальні моделі з різних наукових дисциплін, сфер пізнання і практичної діяльності. Наступний етап дослідження – деконструкція. Здійснюється посилення системної аферентації за рахунок розриву звичних концептуальних зв'язків та трансдукції їхніх теоретико-гіпотетичних елементів у незвичні контексти. (Re) (де) контекстуалізація наявних методологічних підходів до прогнозування та проектування історико-культурного та соціокультурного розвитку дозволила віднайти нові пізнавальні зв'язки та здійснити їхній бриколаж. Метод мисленнєвого експерименту застосовано при фіксації стану «виходу на плато» в певній соціокультурній галузі. За результатами застосування окреслених методів формується нова теоретико-методологічна рамка. **Наукова новизна.** Відповіддю на технологічну сингулярність є метавсесвіт (вихід за межі «плато»), зокрема його складова – метакультурологія, що виступає як засіб контролю над ентропією. **Висновки.** Виявлено два фактори цивілізаційної трансгресії: унезалеження техносфери (з неконтрольованою ентропією) та висока ймовірність домінування варварства (глобальний агресивний експорт ентропії). Якщо фактор демографічного росту не буде більше визначальним, то саме від метакультурологічного домену залежатиме майбутнє цивілізації. Метакультурологічна тріада охоплює культурні репрезентації (software), їхнє спадщинне втілення (hardware) та метафору як основу методології (programming language). Спадщинно-ретроспективний підхід спрямований на перманентне переосмислення спадщини, що полягає у зіткненні контекстів майбутнього, сьогодення і минулого. Подальші дослідження здійснюватимуться в теоретичному фреймі культурно-історичного процесу як зміни культурних логосів. Така візія є виправданою з огляду на те, що на сьогодні спостерігаються тенденції до консолідації елементів культурної системи, котрі в умовах гіперболічного зростання населення зазнали диференціації. Згідно з ретроспективним підходом саме культурний, а не економічний чи технологічний фактор є вирішальним. Загальна схема культурно-історичного розвитку включає три великі компоненти: теологія – технологія – метакультурологія. Цілісне дослідження наведених елементів має започаткувати теоретико-емпіричну базу для соціокультурного проектування цивілізаційного розвитку.

Ключові слова: технологічна сингулярність, плато цивілізаційного розвитку, техновсесвіт, метавсесвіт, метакультурологія, культурна спадщина, ентропія, негентропія, варварство, логос культури, соціокультурний і культурологічний вимір.

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

At the Moment of Civilisational Transgression: Theoretical and Methodological Preliminaries Purpose

The purpose of the study is to define a theoretical and methodological framework for foresight research on civilisational development in the coming decades. **Research methodology.** The research is based on interdisciplinary, scientifically critical, skeptical-empirical, and contamination approaches. These make it possible to integrate mental models from various scientific disciplines, domains of knowledge, and practical activities into the scientific field. The next stage of the study is deconstruction. It involves strengthening systemic afferentation by disrupting habitual conceptual connections and transducing their theoretical-hypothetical elements into unfamiliar contexts. (Re)(de)contextualization of existing methodological approaches to forecasting and designing historical-cultural and sociocultural development has made it possible to discover new cognitive links and to carry out their bricolage. The method of thought experiment is applied to record the state of "reaching a plateau" within a particular sociocultural domain. As a result of applying the outlined methods, a new theoretical and methodological framework is formed..

Scientific novelty. The response to technological singularity is the emergence of the metaverse – a transition beyond the plateau of civilisational development. Its key component, metaculturology, acts as a system for regulating entropy in cultural and socio-cultural processes. **Conclusions.** Two factors of civilisational transgression are identified: the autonomisation of the technosphere with uncontrolled entropy; the increasing probability of barbarism, manifested as the global, aggressive export of entropy. When demographic growth ceases to be dominant, the future of civilisation will depend on the metaculturological domain. The metaculturological triad includes cultural representations (software), heritage embodiments (hardware), and metaphor as the methodological programming language. The heritage-retrospective approach implies a permanent reinterpretation of cultural heritage through the collision of future, present, and past contexts. Further research should explore transformations of the logos of culture within the cultural-historical process. The general structure of civilisational evolution integrates theology – technology – metaculturology as its triadic framework, providing the basis for socio-cultural design of future development.

Keywords: technological singularity, plateau of civilisational development, technosphere, technoverse, metaverse, metaculturology, cultural heritage, entropy, negentropy, barbarism, logos of culture, socio-cultural, culturological dimension.

Актуальність теми дослідження. Прогноз і проектування майбутнього є запорукою виживання націй та держав у сучасних умовах. Відставання є синонімом елімінації (екстермінації). Прийнято вважати, що гуманітарні дисципліни, зокрема культурологія, можуть бути корисними лише в ретроспективній реєстрації даних соціокультурного досвіду. Водночас цілком логічно, що занурення в цивілізаційну емпірику формує інструментарій для форсайтної діяльності. Прогностичність у складних динамічних системах, до яких належить суспільство, є слабким місцем усіх наукових дисциплін. Отже, доцільно з'ясувати форсайтно-проектний потенціал культурології.

Аналіз досліджень і публікацій. Особливістю культурології є тісний зв'язок (від критики до наукоподібної адаптації) міфологій, ідеологій, теоретичних симулякрів та соціокультурних габітусів (патернів практичної діяльності). Серед цих сцієнтизованих текстів виокремимо роботи таких авторів. К. Ясперс першим запропонував ідею цивілізаційної трансгресії – «осьовий час» [12]. А. Тойнбі обґрунтував концепцію опціональності та поліваріативності цивілізаційного розвитку [6]. О. Шпенглер уміло адаптував циклічно-спірально-хронологічний, який походив із давньої міфології, до наукового гуманітарного дискурсу [13]. Зусиллями Г. Лебона було впроваджено кумулятивний підхід до розуміння культурно-історичних явищ [3, 2]. Ф. Фукуяма звернув увагу на різку зміну динаміки культурно-історичного процесу, передбачивши його гальмування на високій швидкості – «кінець історії» [10]. С. Хантінгтон чітко побачив абрис конфліктів майбутнього – поза межами метаболічної зацикленості XVIII–XX ст. [11]. П. Тіль [5] виступає за перенесення методології стартапу за межі підприємництва. У результаті формується габітуальний підхід (теоретичні основи, закладені П. Бурдьє [Ошибка! Источник ссылки не найден.]) у

гуманітаристиці, що базується на міждисциплінарності та перманентній верифікації теорії культурно-історичною реальністю.

Зрештою, наукова проблема полягає в пошуку оптимальних наукових підвалин прогнозування і проектування в культурології поза межами міфологій, ідеологій та симулякрів.

Мета дослідження – виявити теоретико-методологічну рамку форсайт-дослідження тенденцій цивілізаційного розвитку найближчих десятиліть.

Виклад основного матеріалу. Провідною ознакою трансгресивного стану є цивілізаційне напруження і криза. Напруження характеризується загостренням суперечностей, проте шляхи їхнього вирішення залишаються достатньо очевидними. Цивілізаційна криза пов'язана із виходом на «плато» розвитку. Внаслідок цього вирішення суперечностей віднайти не вдається. Напруження посилюється, а протистояння набуває тотального характеру.

Цивілізаційне напруження і кризи знаходять своє вираження в різних елементах культурного поля («бульйону культури»).

Насамперед ідеться про культурне поле, пов'язане із насильством. Стрімко зростає невідворотність третьої світової війни. Розвиток *мілітарної культури* пожвавлюється. Активізувався перехід до четвертого покоління воєн, удосконалюються гібридні, асиметричні методи протистояння, зростає вага технічного виміру. Утім наявність ядерної зброї чітко вказує на «плато» мілітарної культури.

Екстаз комунікації витісняє сенси, зводячи комунікаційні процеси до обміну сигналами. Це супроводжується проблемою демаркації істинності/хибності інформації, що створює сприятливі умови для операцій інформаційно-когнітивного впливу. Засоби комунікації вдосконалюються, а сам обмін повідомленнями ускладнюється.

Поширення штучного інтелекту поглиблює кризу *інтелектуальної культури*. Експертне знання девальвує. Інтелектуальна творча праця виявляється такою лише позірно, оскільки творчість закінчується там, де «креативність» можна автоматизувати й підвищити ефективність.

Різка зміна структури ринку праці, цілком обгрунтоване поширення луддичних настроїв у зв'язку з автоматизацією роботи «білих комірців», свідчить про, щонайменше, передкризовий стан *метаболічної культури* суспільства. Якщо раніше можна було мігрувати з сегменту фізичної праці до сфери так званої «розумової», то на сьогодні перспективи не здаються такими ясними навіть умоглядно. Оптимістичні прогнози вказують на різке збільшення сфери послуг у майбутньому, тоді як на розумову працю припадатиме приблизно стільки ж, скільки в сучасних – на зайнятість у сільському господарстві в найрозвиненіших країнах. Песимістичні передбачання змальовують есхатологічні картини, у яких людина стає функціонально непотрібною. «Зайві» люди так або будуть позбавлені щонайменших засобів для існування, та/або й резону для продовження екзистенції. Саме тому популярності набувають гіпотези симулювання діяльності.

Загострилося також напруження підприємницької рекурсії в домені *інституційної культури*. Наприклад, ідеологія «темного просвітництва» закликає до завершення «опідприємлення», «корпоративізації», «технократизації» органів державної влади. При цьому, наприклад, розвал університету як інституції в стані підприємницької мімікрії стає все більш очевидним.

Зміни інституційної інфраструктури сприяють посиленню кризових явищ у *політичній культурі*, а саме – значному порушенню конгруентності. Декларативні заяви все сильніше розходяться з «реальною політикою». Бюрократичний апарат, навіть у країнах взірцевої демократії, не стає запобіжником зловживання політичною владою, а, навпаки, сприяє цьому. Безконтрольний гоббсівський Левіафан та війна всіх сильних проти всіх слабких стають не філософськими метафорами, а реаліями повсякденного життя.

Загострилися суперечності в царині *фізичної культури*. З одного боку, зростають очікування від біотехнологічних успіхів – аж до подолання смерті, статевих «обмежень», розширення можливостей генної інженерії. З іншого – посилюється репресивний вплив біополітики, цілком можливим є

нерівномірний доступ до технологій довголіття. У фізичній культурі спостерігається «вихід на плато»: люди житимуть довго, але період передсмертної хронічної захворюваності (морбідність) зростатиме пропорційно (на сьогодні становить 20–30 років). До цього варто додати зумовлену сучасними умовами життя фізичну деградацію, котра супроводжуватиметься проблемами ментального здоров'я (зокрема й сенеківським стражданням у власній уяві) та когнітивною дегенерацією. Водночас те, що на сьогодні розглядається як деградація, може виявитися еволюційною перевагою в майбутньому.

Побоювання щодо *екологічної* проблематики висловлюють давно, наприклад, С. Хокінг попереджав про те, що в короткотривалій перспективі на голови людей литимуться кислотні дощі. Утім зупинка промисловості під час нещодавніх локдаунів продемонструвала, що природне довкілля може відновлюватися навіть при зупинці промислових потужностей. Отже, нова екологічна культура може дати відповідь принаймні на найбільш нагальні виклики. На противагу цьому техноцентристи висловлюють сподівання на колонізацію інших планет (хоч астрономи висловлюють сумнів щодо цього). Крихкість екологічної обстановки посилюється через атомну енергетику, котру техноцентристи планують розвивати. Отже, напруження полягає в тому, що якщо Земля є єдиним місцем, де можуть жити люди й гіпотеза про колонізацію хибна, ситуація є вкрай небезпечною.

Технологічна культура переживає найбільш динамічний розвиток, підкорюючи собі всі сфери суспільного життя. Схоже, що фантастичний прогноз про технологічну сингулярність має всі шанси втілитися. Отже, людина перестане бути Деміургом техновсесвіту, котрий відтак буде розвиватися стихійно. Кінцевим завданням будь-якого технічного пристрою є нівелювання негативного впливу «людського фактору». Це не обов'язково повинно викликати панічний страх і зневіру. Так само, як неоплатоніки та ренесансні гуманісти вважали головним завданням людини пізнати свого творця, цілком імовірно, що III так само буде прагнути зрозуміти людину. Власне, він уже цим займається. Водночас, незбагненність нового автаркічного техновсесвіту може дати ті рішення, які з «виходом на плато» людство не може віднайти. Антропна взаємодія із технологією буде нагадувати взаємодію з природою.

Оскільки мистецтво має значний потенціал соціального моделювання,

напруження в *художній культурі* вказує на те, що в інших доменах відбудеться згодом. Після завершення активної фази модернізму в мистецтві спостерігаються стагнаційні процеси, серед яких смислова девальвація, імітація, мемізація, фрагментація, масовізація, інтеграція в шоу-бізнес. Значного удару по «ремісничому» виміру мистецьких практик завдав розвиток ІІІ. Виявилось, що хоч останній і не може створити шедевр, більшість людей також на це не здатні. Все це змушує переглянути критерії креативності з урахуванням досягнень у царині генеративного контенту.

На виході на плато *релігійної культури* та посилення в ній кризи догматизму ретельно зупинятися не варто. Секуляризація розпочалася ще в XVII ст. Внаслідок цього утвердилися громадянські релігії, атеїзм як особлива форма анігіляційної релігійності та фундаменталізм, що суперечить інклюзивній ідеї світових релігій.

Отже, можна стверджувати, що загалом цивілізація підійшла до межі свого розвитку за звичними культурними напрямками.

Виокремлюють три прогностичних дискурси: стохастичний, стадіальний та негентропійний.

Стохастичний – полягає в тому, що процес розвитку має багато потенційних відгалужень, і те, що відбулося, є результатом випадковостей та адаптацій до них.

Стадіальний – розглядає розвиток як своєрідну драбину, рух якою відбувається то вгору, то вниз. Перескакувати через сходинки не можна, проте ними можна стрімко забігти нагору або карколомно спуститися донизу. Рух догори розглядається як прогрес, а донизу – як регрес. При цьому кожний учасник руху може або зірватися з драбини, або рухатися до певної межі – кінця драбини (якщо він існує) або детермінованості власних можливостей рухатися далі.

Негентропійний підхід розглядає розвиток як упорядкувальне ускладнення, що є відповіддю на поширення хаосу, який, зрештою, унеможливорює зміни як такі. У такому випадку не йдеться про ентропію в її суворому науковому фізикалістичному значенні. Це лише метафора. Еволюційний біолог Е. Вілсон [14] вважав, що саме метафора, що лежить в основі культури, може поєднати природничу та соціогуманітарну сфери наукового знання. Ця метафоричність передбачає спробу трансдукції в контекст культурологічного знання, концепцій негативної ентропії як загальної тенденції розвитку, що сформулював Шредінгер. Важливими також є міркувань Фейнмана [9] про можливість втрати демаркації між

минулим і майбутнім, коли час перестає мати сенс. Час може «перестати існувати» в системі, яка стрімко набуває закритих форм.

Серед окреслених підходів особливе місце посідає теорія демографічного імперативу (С. Капиця та ін.). Відповідно до математичних розрахунків ріст населення, що супроводжував всю історію людства, зупиниться у 2025 р. Експонентне демографічне зростання підходить до свого піку. Саме воно «пришвидшувало час», що яскраво проявлявся в стрибкоподібному розвитку технологій та високій концентрації історичних подій в недавньому минулому. Відкритим залишається питання про те, що слідуватиме за «кінцем історії».

Важливо, що демографічні детерміністи вважають культуру своєрідним software, котрий відстає у своєму розвитку від інформації, знання та технологій (hardware). Метафори, які продукує гуманітарна та мистецька сфера, можуть лише інтуїтивно вловлювати зміни, проте є свідченням недорозвиненості цього сегменту людської діяльності. При цьому людині, судячи з усього, у новому метавсесвіті залишається лише цей культурно-мистецький домен. Все це провокує песимістичний погляд на майбутнє, у якому людина буде неминуче відсталою. Хіба що можна говорити про невикористаний потенціал метакультурології [4].

У зв'язку із наведеним особливо цікавим стає культурологічний трек. К. Ясперс звертає увагу на роль трансгресивних періодів, які «навчають» людство перетворювати культурний ресурс (старих цивілізацій) на матеріал для формування нових цивілізаційних сутностей. Можна припустити, що людство зараз перебуває принаймні на порозі нового глобального осьового часу. Проте його специфіка, механіка процесу трансгресії залишається нерозкритою. Ясперс мав можливість застосовувати ретроспективний метод, досліджуючи явище постфактум. Інструментарій для форсайтного дослідження відсутній.

З політичного ракурсу, значний внесок у розвиток культурологічного підходу зробив С. Хантінгтон. Спираючись на ідею Тойнбі про множинність цивілізації, базовану на стохастичному підході, науковець уявив суб'єктів цивілізації, що перебувають у конкурентній боротьбі. Водночас, за концепцією Ясперса, цивілізація якраз одна, хоч її носії і різні. Тоді зіткнення має відбуватися між цивілізацією (негативна ентропія) та варварством (ентропія). При цьому можна говорити й про своєрідного цивілізаційного «кота Шредінгера», втіленням якого є традиціоналістські суспільства, що

бережуть надбання «старих цивілізацій». Дізнатися про те, чи це суспільство ще перебуває в цивілізованому стані, чи вже перейшло у варварський, можна лише перманентно перевіряючи його. Варто зауважити, що бачення Хантінгтона побудоване довкола давньої ідеї лімесу, за який можна експортувати варварство-ентропію. Проте, як і в римські часи, варвари загрожують як «за валом» (стіною), так і зсередини, варваризуючи цивілізований світ. Отже, хантінгтонівські розлами проходять скрізь, і для оборони цивілізації їх ще треба зуміти прокреслити. Варварство спирається на гібриди. Отже, світ Хантінгтона надто спрощено: це не боротьба твердинь, бо варварство екстериторіальне, всеохопне, і воно експортує ентропію в ареали цивілізації, а не навпаки.

Група дослідників, на чолі із П. Бергером та С. Хантінгтоном, у 2002 р. [8] вдалися до синхронного дослідження глобалізації. Науковці звернули увагу на те, що світова система стає все більш закритою, а отже, сприятливою для ентропійних процесів. Увесь світ може, зрештою, набути ідентичних культурних рис. З іншого боку, глобалізація провокує відповідь у контрверсійному тойнбівському дусі – явища, котрі не надто пов'язані з модерністю, набувають поширення скрізь у світі новітніми каналами комунікації. Отже, варварська реакція на цивілізацію, що має ентропійний характер, відбувається в сприятливих мобілізуючих умовах відповіді на виклики цивілізації.

Зрештою, доходимо двох важливих висновків. Перший – полягає в тому, що поширення цивілізаційних надбань не сприяє подоланню ентропії. Другий – ситуація з «експортом ентропії» змінилася: хаос, неупорядкованість більше не вдається «викидати за паркан» цивілізації. Навпаки, звалище ентропії виявилось переповненим і має всі шанси охопити світ. У цих умовах потенціал до змін прямуватиме до нуля.

Оператори новітніх технологій, серед яких М. Цукерберг [15], сподіваються, що ситуацію змінить формування метавсесвіту, котрий забере хаос із суспільного життя, де люди будуть присвячувати себе культурі. У метавсесвіті хаос буде впорядковано штучним інтелектом. Отже, негативна культурна ентропія залишає шанс для подальшого розвитку цивілізації.

Аджемоглу й Робінсон у своїх дослідженнях переконували, що завдяки інституціям можна уникнути ентропії. Спочатку ці науковці культурний підхід цілковито відкидали, оскільки під культурою вони розуміли суміш расових, етнічних та

релігійних особливостей. Г. Лебон задовго до Аджемоглу та Робінсона висловлював скептицизм щодо інституційної спроможності, оскільки вважав, що установи є всього лиш виявом «душі народу, раси» (фактично йдеться про культуру). Отже, успішне функціонування інститутів західного світу зумовлене культурою, яку неможливо експортувати. Хіба що існує стерильно об'єктивна, універсальна культура – оптимальний культурний фреймворк [7], котрий є компліментарним щодо найкращих інститутів. Сучасні процеси у світі демонструють, що варварська корозія може охоплювати цивілізовані країни. Інституційна криза в США, боротьба «глибинної держави» й «темного просвітництва» («технофашизму») відображає зіткнення різних варіантів культурної ентропії, не пропонуючи негентропійних версій. Тому робити висновки про те, що західна інституційна система є найкращою і повинна бути впроваджена скрізь як цивілізаційний зразок, ігноруючи фундаментальний культурний фактор, є передчасним. Ця концепція виглядає більше догматичною, фідеїстичною, ніж підкріпленою науково й емпірично.

Важливий внесок у хронологічну деконструкцію і zarazом підвищення ефективності застосування ретроспективного методу, здійснив Ж. Ле Гофф. У своїх роботах він підкреслював, що хронологічні моделі не є аксіомами, а лише інструментами пізнання. Науковець фактично порушує питання про те, що минулого і майбутнього, як таких, не існує. Це всього лише абстракції, що оптимізують нашу часову координату. Проте в сучасності існують спадщинні шари та певні наміри, спрямовані в майбутнє. Ці пласти ніби прагнуть до неупорядкованого перемішування, проте суспільство здійснює їхній перманентний кліваж. Тому колишні кліважі не є релевантними до актуальної ситуації в принципі.

Врешті-решт, ретроспективний метод – це не побудова абсолютної лінії із сьогодення в минуле, а звідти – у майбутнє. Такий – історичистський по суті – підхід є віддзеркаленням ентропійності й призводить до ідеї кінця історії: байдуже, за Гегелем, Марксом чи Фукуямом. Якщо ж відкинути пошук історичних закономірностей і натомість здійснювати інтерпретацію для виявлення історичних тенденцій, це також може вводити в оману. Передусім у зв'язку з проблемою індукції: причому як з позиції сучасності, так і минулого. Фейнман звертав увагу на те, що можна не усвідомлювати впливу на сучасність певної історичної події та не розуміти доленосних наслідків того, що відбувається зараз.

Натомість негентропійний ретроспективний підхід – це насамперед перевпорядкування культурно-історичної спадщини. У такому випадку замість закономірності чи аналогії на перший план виходить метафора, що є лише натяком на можливу відповідь на виклик, а не інструкцією до застосування. Спадщина стає основою для проєктування. З урахуванням культурно-історичного досвіду не так важко спрогнозувати минуле та віднайти оптимальні моделі соціокультурного розвитку. Варіантів всього два: поширення ентропії або її зменшення за рахунок ускладнення соціокультурної системи. Ідеться про те, щоб з'ясувати, що зробити для бажаного варіанта майбутнього, за рахунок чого можна уникнути варварства й забезпечити розвиток цивілізації.

Отже, необхідно, не пророкувати тенденції, а розглянути процеси використання культурно-історичної спадщини, котрі сприяють процесам посилення або послаблення ентропії в суспільстві. Важливо уникати спроб реанімувати ті культурно-історичні явища, що, хоч і є в нашому повсякденні, але вже не зможуть відродитися. При тому, що саме такий підхід є найпопулярнішим. Підхід, відповідно до якого спадщина є своєрідним ящиком з інструментами, які можна підбирати за нагоди, і всі вони є цілком актуальними, зберігає свою популярність. Натомість необхідно бриколажувати спадщину, щоб знайти інноваційні сенсомісткі відповіді на трансгресійні виклики, що нависли на системою людської цивілізації.

Науков новизна статті. Культурологічна критика міфології, ідеології та симулякрів у межах культурологічних досліджень є оптимальною із габітуальних позицій – практики соціокультурного проєктування та відтворення у відповідь на виклики сучасності. Відповіддю на технологічну сингулярність є метавсесвіт (вихід за межі «плато»), зокрема його складова – метакультурологія. Вона зберігатиме автентичні антропні особливості пізнання, смислотворення. Ентропія після метакультурологічної ідентифікації може бути експортована в техносесвіт, де зазнаватиме подальшого впорядкування. Техносесвіт сам може опинитися в стані ентропії, і метакультурологічний фактор (антропне втручання) сприятиме її подоланню. Тим самим буде забезпечено взаємовигідне існування обох доменів. Для підтримки цього процесу треба уникнути поширення варварства в соціокультурному просторі. Техносесвіт тут не зарадить, оскільки варварство інструменталізує всі компоненти культурного «бульйону». Відповідь полягає в підтримці спадщинного механізму розвитку

цивілізації – бриколажу старих сенсів для утворення нових.

Висновки. Виявлено два фактори цивілізаційної трансгресії: унезалежнення техносфери та висока ймовірність домінування варварства (глобальний агресивний експорт ентропії). При цьому перехід від технології до культурології (метакультурології) може відбутися і за варварським сценарієм. Багато залежатиме від традиціоналістських суспільств, котрі базуються на могутній цивілізаційній спадщині, проте схильні до наростання ентропії. Якщо фактор демографічного росту не буде більше визначальним, то саме від культурологічного домену залежатиме майбутнє цивілізації.

Теоретико-методологічну рамку форсайт-дослідження тенденцій цивілізаційного розвитку становлять метакультурологія та спадщинно-ретроспективний підхід. Метакультурологічна тріада охоплює культурні репрезентації (software), їхнє спадщинне втілення (hardware) та метафору як основу методології (programming language). Спадщинно-ретроспективний підхід має на меті перманентне переосмислення спадщини, що полягає в зіткненні контекстів майбутнього, сьогодення і минулого.

Перспективним є дослідження зміни культурних логосів. Така візія є виправданою з огляду на те, що на сьогодні намітилися тенденції до консолідації елементів культурної системи, котрі в умовах гіперболічного зростання населення демонстрували тенденцію до диференціації. Згідно з ретроспективним підходом саме культурний, а не економічний, чи технологічний фактор є вирішальним. Загальна схема культурно-історичного розвитку включає три великі компоненти: теологія – технологія – метакультурологія. Цілісне дослідження наведених елементів має започаткувати теоретико-емпіричну базу для соціокультурного проєктування цивілізаційного розвитку.

Література

1. Бурдье П. Паскалівські медитації. Київ, 2024. 608 с.
2. Лебон Г. Психологія народів / перекл. з фр. І. Андрушенка. Київ, 2025. 272 с.
3. Лебон Г. Психологія натовпу / перекл. І. Андрушенка. Київ, 2024 URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Le_Bon_Hiustav/Psykholohiia_natovpu/ (дата звернення: 06.08.2025).
4. Руденко С. Б. Метакультурологія: конвергенція науки про культуру та музеєзнавства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 25–35 URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/338815/327247https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/art>

icle/view/338815/327247 (дата звернення: 06.08.2025).

5. Тіль П., Мастерс Б. Від нуля до одиниці. Нотатки про стартапи, або Як створити майбутнє. Київ, 2023. 184 с.

6. Тойнбі А. Дослідження історії. Т. 1, 2. URL: <https://j.twirpx.link/file/2479458/> (дата звернення: 06.08.2025).

7. Acemoglu D., Robinson J. A. Culture, institutions and social equilibria: A framework : working paper. URL: https://www.nber.org/system/files/working_papers/w28832/w28832.pdf (дата звернення: 06.08.2025).

8. Berger P. L., Huntington S. P. Many Globalizations: Cultural Diversity in the Contemporary World London Oxford University Press, 2002. 384 p.

9. Feynman R. P. The Feynman Lectures on Physics. Vol. I, Ch. 46 URL: https://www.feynmanlectures.caltech.edu/I_46.html (дата звернення: 06.08.2025).

10. Fukuyama F. The End of History? URL: <https://pages.ucsd.edu/~bslantchev/courses/pdf/Fukuyama%20-%20End%20of%20History.pdf> (дата звернення: 06.10.2025).

11. Huntington S. P. The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order URL: <https://msuweb.montclair.edu/~lebel/1993SamuelPHuntingtonTheClashOfCivilizationsAndTheRemakingofWorldOrder.pdf> (дата звернення: 06.08.2025).

12. Jaspers K. The Origin and Goal of History Translated by Michael Bullock. URL: <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%C3%A1nea/Jaspers/The%20origin%20and%20goal%20of%20History.pdf> (дата звернення: 06.08.2025).

13. Spengler O. The Decline of the West URL: <https://dn790008.ca.archive.org/0/items/in.ernet.dli.2015.191128/2015.191128.The-Dcline-Of-The-West.pdf> (дата звернення: 06.08.2025).

14. Wilson E. O. The Origins of Creativity New York Liveright 2017 256 p.

15. Zuckerberg M. We're building personal superintelligence for everyone. URL: https://www.facebook.com/reel/1263305541425221?locale=uk_UA (дата звернення: 06.08.2025).

References

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

2. Le Bon, G. (2025). The Psychology of Peoples (I. Andrushchenko, Trans.). [in Ukrainian].

3. Le Bon, G. (2024). The Crowd: A Study of the Popular Mind (I. Andrushchenko, Trans.). Retrieved from: https://chtyvo.org.ua/authors/Le_Bon_Hiustav/Psykholohiia_natovpu [in Ukrainian].

4. Rudenko, S. B. (2025). Metaculturology: The Convergence of Cultural Studies and Museology. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, (2), 25–35. Retrieved from: <https://journals.urau.ua/visnyknyakkkim/article/view/338815/327247> [in Ukrainian].

5. Thiel, P., & Masters, B. (2023). Zero to One: Notes on Startups, or How to Build the Future (Rev. ed.) [in Ukrainian].

6. Toynbee, A. (n.d.). A Study of History (Vols. 1–2). Retrieved from: <https://j.twirpx.link/file/2479458/> [in Ukrainian].

7. Acemoglu, D., & Robinson, J. A. (2024). Culture, institutions and social equilibria: A framework (NBER Working Paper No. 28832). National Bureau of Economic Research. Retrieved from: https://www.nber.org/system/files/working_papers/w28832/w28832.pdf [in English].

8. Berger, P. L., & Huntington, S. P. (2002). Many Globalizations: Cultural Diversity in the Contemporary World. Oxford University Press [in English].

9. Feynman, R. P. (n.d.). The Feynman Lectures on Physics (Vol. I, Ch. 46). Retrieved from: https://www.feynmanlectures.caltech.edu/I_46.html [in English].

10. Fukuyama, F. (1989). The End of History? Retrieved from: <https://pages.ucsd.edu/~bslantchev/courses/pdf/Fukuyama%20-%20End%20of%20History.pdf> [in English].

11. Huntington, S. P. (1996). The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. Retrieved from: <https://msuweb.montclair.edu/~lebel/1993SamuelPHuntingtonTheClashOfCivilizationsAndTheRemakingofWorldOrder.pdf> [in English].

12. Jaspers, K. (1953). The Origin and Goal of History (M. Bullock, Trans.). Retrieved from: <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%C3%A1nea/Jaspers/The%20origin%20and%20goal%20of%20History.pdf> [in English].

13. Spengler, O. (1926). The Decline of the West. Retrieved October 6, 2025. Retrieved from: <https://dn790008.ca.archive.org/0/items/in.ernet.dli.2015.191128/2015.191128.The-Dcline-Of-The-West.pdf> [in English].

14. Wilson, E. O. (2017). The Origins of Creativity. Liveright [in English].

15. Zuckerberg, M. (2025). We're building personal superintelligence for everyone [Video]. Facebook. Retrieved from: https://www.facebook.com/reel/1263305541425221?locale=uk_UA [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 08.09.2025
Прийнято до друку 15.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

УДК 781.7(477)«20»:316.722+316.42
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344206

Цитування:

Садовенко С. М. Міждисциплінарні вектори фольклористики першої чверті ХХІ століття: форми та функції фольклору в цифрову добу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 29–36.

*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>
svetlanasadovenko@ukr.net*

Sadovenko S. (2025). Interdisciplinary Vectors of Folkloristics in the First Quarter of the 21st Century: Forms and Functions of Folklore in the Digital Age. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 29–36 [in Ukrainian].

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ВЕКТОРИ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ: ФОРМИ ТА ФУНКЦІЇ ФОЛЬКЛОРУ В ЦИФРОВУ ДОБУ

Мета дослідження – розкрити форми та функції фольклору в контексті міждисциплінарних векторів фольклористики першої чверті ХХІ століття та висвітлити механізми збереження і набуття нової якості традиції в процесі культурної трансмісії. **Методологія статті**. Теоретичну основу становлять сучасні концепції семіотики, етнологістики, когнітивної та філософської антропології, аксіологічної герменевтики, соціальної психології та медіантропології. Використання аксіологічного, історико-аналітичного та системного підходів забезпечило проведення функціонального, комунікативного, антропологічного й контекстуального аналізу фольклору в умовах цифровізації та інтермедіальної взаємодії. **Наукова новизна** полягає у виявленні та інтерпретуванні нових форм і функцій фольклору в цифровому середовищі та уточненні актуальних міждисциплінарних векторів фольклористики першої чверті ХХІ століття. Фольклор розуміємо як відкриту систему культурних смислів, семіотичний ресурс, здатний до інтермедіальної взаємодії, креативного переосмислення і генерування нових значень, а також як «соціальну технологію» колективної пам'яті та локальної ідентичності. Запропоновано аналітичну модель фольклору як динамічного інструмента культурної комунікації. Концепт «софт-традиціоналізму» осмислено як стратегію збереження зв'язку з народною традицією в сучасних умовах. **Висновки**. Фольклористика першої чверті ХХІ століття функціонує як комплексна галузь гуманітарного знання, що інтегрує когнітивний, аксіологічний, комунікативний, антропологічний та естетичний підходи. Фольклор постає відкритою системою культурних смислів і семіотичним ресурсом, здатним до інтермедіальної взаємодії, креативного переосмислення та генерування нових значень. Попри зміну соціальних парадигм, він зберігає актуальність, демонструє адаптивність у цифрову добу, формуючи нові комунікативні моделі та механізми колективної культурної пам'яті й ідентифікації.

Ключові слова: фольклор, фольклористика, міждисциплінарні вектори, цифрова доба, культурна трансмісія, інтермедіальність, постфольклор, етнологістика, софт-традиціоналізм, колективна пам'ять, ідентичність.

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

Interdisciplinary Vectors of Folkloristics in the First Quarter of the 21st Century: Forms and Functions of Folklore in the Digital Age

The purpose of the study is to reveal the forms and functions of folklore in the context of interdisciplinary vectors of folkloristics in the first quarter of the 21st century and to highlight the mechanisms of preserving and acquiring new qualities of tradition in the process of cultural transmission. **Methodology**. The theoretical basis consists of contemporary concepts of semiotics, ethnolinguistics, cognitive and philosophical anthropology, axiological hermeneutics, social psychology, and media anthropology. The use of axiological, historical-analytical, and systemic approaches ensured the functional, communicative, anthropological, and contextual analysis of folklore in the context of digitalisation and intermedial interaction. **The scientific novelty** lies in the identification and interpretation of new forms and functions of folklore in the digital environment and the clarification of the current interdisciplinary vectors of folklore studies in the first quarter of the 21st century. Folklore is understood as an open system of cultural meanings, a semiotic resource capable of intermedial interaction, creative rethinking, and the generation of new meanings, as well as

a 'social technology' of collective memory and local identity. An analytical model of folklore as a dynamic instrument of cultural communication is proposed. The concept of 'soft traditionalism' is understood as a strategy for maintaining a connection with folk tradition in modern conditions. **Conclusions.** Folklore studies in the first quarter of the 21st century function as a comprehensive field of humanities knowledge that integrates cognitive, axiological, communicative, anthropological, and aesthetic approaches. Folklore appears as an open system of cultural meanings and a semiotic resource capable of intermedial interaction, creative rethinking, and the generation of new meanings. Despite changing social paradigms, it remains relevant and demonstrates adaptability in the digital age, forming new communicative models and mechanisms of collective cultural memory and identification.

Keywords: folklore, folkloristics, interdisciplinary vectors, digital age, cultural transmission, intermediality, post-folklore, ethnolinguistics, soft traditionalism, collective memory, identity.

Актуальність теми дослідження. У контексті глибоких трансформацій сучасного гуманітарного знання, зумовлених когнітивними, афективними, постсекулярними, постколоніальними й медіа антропологічними зрушеннями, фольклористика першої чверті XXI століття набуває особливої наукової значущості як галузь, що потребує постійного міждисциплінарного осмислення. Новітні соціокультурні процеси актуалізують потребу щодо переосмислення фольклору як культурного феномена, здатного до інтеграції в сучасне комунікативне середовище без втрати власної ідентичності. Адже фольклор і народна творчість, попри зміни соціальних парадигм, не втрачають своєї значущості, а навпаки демонструють здатність до гнучкої адаптації в умовах цифрової доби. Перехід до цифрової комунікації, поява постфольклорних і медіатизованих практик (інтернет-фольклор, урбаністичні легенди, графіті, меми, трансмедійні наративи тощо) не заперечують автентичної народної традиції, а розширюють її межі, створюючи нові можливості для колективного афективного реагування, соціального осмислення та збереження культурної спадщини.

У сучасному культурному ландшафті фольклор постає як відкритий семіотичний ресурс, здатний до інтермедіальної взаємодії, креативного переосмислення й продукування нових змістів. Розкриття нових його форм і функцій в контексті міждисциплінарних векторів осмислення фольклористики першої чверті XXI століття, висвітлення механізмів збереження та отримання нової якості традиції у процесі культурної трансмісії становить актуальність піднятої теми дослідження.

Актуальність обраної теми підтверджується посиленою увагою з боку зарубіжних та українських науковців щодо проблем переосмислення фольклору, народної творчості в умовах глобалізації, цифровізації та кризи ідентичностей. У працях Є. Бартмінського [15], Ч. Гернаса [16], Ж. Денисюк [5; 6], П. Ковальського [18],

В. Личковаха [8], О. Овчарук [11], С. Садовенко [12; 13], Д. Сімонідес [14; 21], Р. Суліми [22], інших науковців підкреслюється потреба у новому науковому баченні фольклору як чинника символічного структурування соціокультурної реальності, засобу кристалізації колективної ідентичності та носія ціннісно-світоглядних орієнтирів. Водночас наявні підходи не завжди охоплюють багатовимірність і складність фольклорного дискурсу в умовах міждисциплінарних зрушень сучасності.

Важливість дослідження зумовлена й соціально-культурною значущістю фольклору в епоху глобальних змін і науковою потребою в аналітичному інструментарії, що дозволяє розглядати фольклор у площині сучасної культурної динаміки.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретико-методологічні засади дослідження ґрунтуються на сучасних концепціях, які засвідчують перехід фольклористики від дескриптивного аналізу до міждисциплінарного прочитання культури першої чверті XXI століття зарубіжними та українськими науковцями.

Національний контекст сучасної фольклористики формується у міжкультурних студіях. Зокрема, у контексті етнолінгвістичної парадигми, представленої у роботах основоположника польської когнітивної етнолінгвістики Єжи Бартмінського, фольклор інтерпретується як мовна картина світу, що відображає глибинні ментальні структури. Його багатотомний «Словник народних стереотипів і символів» (Słownik stereotypów i symboli ludowych) став основою для дослідження стереотипів як семантичних констант колективної свідомості і утворення нової етнолінгвістичної люблінської школи [15]. «Словник» опирається на діалектологічні, фольклористичні й етнографічні записи. У ньому розглядаються «деякі традиційні проблеми фольклористики, а для аналізу текстів фольклору використовуються певні мовознавчі поняття» [10]. Порівнюючи

етнолінгвістику з «етнографією мови», автор розкриває їх спільні та відмінні риси, зауважуючи, що «етнолінгвістика прагне до того, аби, виходячи від мови, дійти до людини, до її способу розуміння світу» [10, с. 28]. Є. Бартмінський визначив етапи розвитку люблінської етнолінгвістики, до яких ним було віднесено, зокрема: «вивчення фольклору на тлі розмовної говірки, тобто діалектологічні дослідження у поєднанні зі стилістичними; створення етнолінгвістичного архіву, здійснюване шляхом розширення досліджень у напрямку фольклористики» [10, 38]. Автором було розроблено принципи збору та використання текстів, які «спиралися на фасетно-дескриптивну інформаційно-пошукову мову. Одночасно зі створенням картотеки пісень та ексерпуванням матеріалів із друкованих джерел продовжувалися польові дослідження, спрямовані на збирання живих діалектних матеріалів» [10, 38]. Стереотип, на думку Є. Бартмінського, є уявленням про предмет, яке «сформувалося в певних суспільних рамках досвіду та яке визначає, чим предмет є, як він виглядає, як діє, як він розглядається людиною і т. п., а водночас, уявлення, закріплене в мові, доступне через мову і приналежне до колективних знань про світ» [15, 9]. Стереотипи є «елементами мовної картини світу» [10, 213–225].

Пьотр Ковальський розглядає фольклор на перетині семіотики й культурної антропології. Фольклор виступає в якості механізму інтерпретації соціального уявного, де знаки функціонують як елементи символічного простору повсякдення [18].

Польська фольклористична традиція вирізняється глибоким історико-семантичним аналізом фольклору як репрезентанта колективної пам'яті. Однією з авторитетних постатей цього напрямку є Чеслав Гернас, який у праці «В калиновому лісі» формулює підхід до фольклору як до тексту культури, в якому акумулюються ключові сенси соціального досвіду спільноти. Автор слушно зауважує, що «дослідження фольклору означає не лише опис його форм, але також пізнання культурних сенсів, що стоять за ними. Фольклорний текст – це місце, в якому фокусуються досвіди спільноти – її пам'ять, вірування й цінності» [16].

Дорота Сімонідес у своїх численних працях розглядає фольклор на перетині концептуальних каркасів регіональних традицій, релігійної символіки та культурної політики. Л. Вахніна зауважує, творчі наукові інтереси Д. Сімонідес «пов'язала з

дослідженням фольклору рідної Сілезії, зокрема народної прози цього регіону, з дослідженням проблем ідентичності сілезців, яких одні відносять до німецької меншини, інші – до чехів тощо. Хто вони є насправді на своїй малій батьківщині, якою буде їхня подальша доля в сучасній Польщі та Європі? Ці питання професор Д. Сімонідес неодноразово ставила і у своїх численних наукових працях, і в політичних дискусіях, і на Комісії з проблем національних меншин Європарламенту в Брюсселі, де вона представляла Польщу» [2, 220]. Її книга «Сучасна сілезька народна проза» (1969) стала справжньою подією для польської фольклористики та етнології. В ній уперше розглядався «типологічний зв'язок між оповідачем і текстом. Вона започаткувала у фольклористиці нові методи дослідження та підходи, зокрема соціологічні та антропологічні. Не випадково невдовзі за її редакцією вийшла книжка «До проблем соціології фольклору» (1977). Опольська фольклористична школа, засновником якої вона стала, – це не лише численні польові дослідження сучасного фольклору Сілезії, це також досягнення теоретичного характеру» [2, 223]. Цінною є думка науковиці що «кожен меморат (спогад – *примітка* С. С.) – це потенційний фабулат і тому повинен входити в коло зацікавлень фольклориста» [14, 122].

Рох Суліма, професор Інституту польської культури Варшавського університету, акцентує увагу на фольклорних елементах щоденного досвіду у межах антропології повсякдення, підкреслюючи зміну світу, в якому ми живемо. У його праці «Антропологія повсякденного життя» (*Antropologia codzienności*) тілесні практики, ритуали та побутові дії постають як терени фольклорного відтворення і переосмислення [22].

Аксіологічний підхід репрезентовано у працях української культурологині Жанни Денисюк. Авторка досліджує феномен утвореного в середовищі інтернет-комунікацій постфольклору у контексті зміни функціонування аксіосфери суспільства. У її дослідженнях аналізується динаміка фольклорних структур у цифровому середовищі як форма продукування нових ціннісних орієнтацій [5; 6].

Розгляд українського фольклору у світовому культурологічному просторі, висвітлення тематичних орієнтирів західної фольклористики щодо його вивчення, рецепція в скандинавсько-балтійському науковому полі та у фокусі східноазійської фольклористики з

порівняльною перспективою з Північною Європою дали підстави висновувати, що «український фольклор, поступово долаючи периферійне становище у зарубіжному гуманітарному знанні, інституціоналізується як повноцінний об'єкт міждисциплінарного академічного дослідження» [13, 206]. Репрезентація українського фольклору в західній фольклористиці «демонструє динаміку від етнографічного опису до постструктуралістського, гендерно орієнтованого й постколоніального аналізу, що супроводжується методологічною еволюцією від функціоналізму до герменевтики культурної пам'яті. У цьому сенсі український фольклор із джерела етнографічної інформації перетворюється на артикульований культурний код, здатний до саморепрезентації у глобальному інтелектуальному просторі» [13, 206].

У західноєвропейських та центральноєвропейських наукових школах, що розвиваються, зокрема, у Польщі (А. Бжозовська-Крайка, Т. Смолінська, Д. Чубала [23]), Словаччині (З. Профантова), Німеччині (М. Флейшер), Болгарії (К. Михайлова), актуальними є питання щодо мультикультуралізму, пограниччя, перетину фольклору й національної ідентичності [1].

Сучасна фольклористика функціонує як аналітичне поле гуманітарного знання, у межах якого поєднуються когнітивні (спрямовані на вивчення ментальних моделей і стереотипів народної свідомості), аксіологічні (пов'язані з виявленням ціннісних орієнтирів культури), комунікативні (розкривають фольклор як форму соціальної взаємодії), антропологічні (зосереджені на тілесних і ритуальних практиках), естетичні (аналізують художню структуру й символіку) напрями осмислення культури. Це відкриває перспективи щодо комплексного дослідження фольклору як засобу трансляції культурної пам'яті, відтворення соціальних сценаріїв і вираження ідентичності в умовах глобальних трансформацій і цифрової медіалізації повсякденного життя.

Розкриття форм і функцій фольклору в контексті міждисциплінарних векторів фольклористики першої чверті XXI століття та висвітлення механізмів збереження й набуття нової якості традиції у процесі культурної трансмісії становить мету дослідження.

Виклад основного матеріалу. Функціональний, комунікативний, антропологічний та контекстуальний аналіз фольклору був здійснений Організацією

Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО/UNESCO) у 1989 році, яка офіційно визначила фольклор як «сукупність традиційних культурних витворів спільноти, що передаються усно, шляхом наслідування або іншими способами» [13].

Сучасний соціокультурний контекст зумовлює суттєві зміни в гуманітарному знанні. Їх детермінантами є глобалізація, цифровізація та поширення міждисциплінарних підходів. У цих умовах фольклористика набуває нового змісту як галузь, що поєднує аналітичні, культурологічні та комунікативні аспекти дослідження. Актуальним завданням постає зіставлення класичної фольклористичної парадигми з новими напрямками, які формуються у межах цифрової культури. Таке порівняння дає змогу виявити зміни у предметному полі, методології та соціальних функціях фольклору. Розгляд фольклору як живої форми культурного вираження здатен відображати колективний досвід у трансформованих медіаумовах. Його осмислення потребує системного аналізу процесів культурної пам'яті, соціальної комунікації та творчої адаптації в динамічному інформаційному середовищі.

На макрорівні виявляються провідні напрями, а саме: американська школа з фокусом на публічну фольклористику (Б. Кіршенблат-Гімблет, Дж. Кешман), в якій акцент зроблено на поширенні фольклору через громадські інституції та медіа. Європейські фольклористичні школи (А. Дандес, К. Мюллер-Функ [19]) зорієнтовані на національно-культурні традиції та локальні варіанти фольклору. Транснаціональні тенденції пов'язані з інтермедіальністю, віртуалізацією культури та зростанням ролі інтернет-фольклору (Т. Бленк та ін. [17; 20; 24]).

Помітною ознакою розвитку фольклористики у світі є формування локальних наукових шкіл із власними підходами, зокрема, Є. Бартмінський [15], Л. Вахніна [1], Ч. Гернас [16], З. Профантова, Д. Сімонідес [14; 21], Р. Суліма [22] та ін. Кожна з цих шкіл відображає певний регіональний контекст і методологічну специфіку, що дозволяє сформувати уявлення про глобальну багатовекторність сучасної фольклористики.

Водночас дедалі більшого значення набувають нові методології (А. Бжозовська-Крайка, Ж. Денисюк, Р. Ковальський, Л. Макніл, О. Огієвська, Д. Чубала), які виступають напрямками, що відповідають

викликам цифрової культури, глобалізації та змінених медіаумов: інтернет-фольклор, мережеві комунікації тощо.

Протягом останнього десятиліття спостерігається інтенсивна інституціоналізація цифрової фольклористики та зростання академічної зацікавленості щодо вивчення цифрових форм фольклору як у Європі, так і в Північній Америці. Цей процес супроводжується зрушеннями в методологічному полі досліджень та формуванням окремих напрямів віртуальної етнографії, що легітимували вивчення онлайн-мемів, цифрових легенд і вернакулярної творчості інтернет-спільнот як повноправного об'єкта фольклористики.

Наукові дослідження Тревора Бленка засвідчують інтеграцію фольклористики до сучасної інтернет-культури. Зокрема, у книзі за редакцією Тревора Дж. Бленка та Лінн МакНіл «Слендермен іде: Кріпіпаста та сучасні легенди в Інтернеті» досліджується перетин інтернет-культури та фольклору крізь призму феномену Слендермена. Розглядається природа вірувань у сучасні легенди та вплив онлайн-нарративів на насильство в реальному світі. Аналізуючи історичний контекст та теоретичні основи, ця праця пропонує цінні ідеї для фольклористів та широкої аудиторії, яка цікавиться динамікою сучасних легенд [17].

У межах американської школи активно розвиваються феміністичні та квір-підходи (Б. Кіршенблат-Гімблетт, Д. Голдстайн), у яких фольклор розглядається як соціокультурний простір формування ідентичності. Паралельно утверджується напрям публічної фольклористики (public folklore), започаткований у США у 1970-х роках і спрямований на практичне застосування фольклористичних знань у громадському житті. Його представники (Т. Бленк, Дж. Кешман) вивчають механізми взаємодії академічної фольклористики з музеологією, культурною політикою, урбаністичними студіями та практиками збереження нематеріальної спадщини.

Помітною є діяльність польських фольклористичних шкіл, кожна з яких репрезентує окрему методологічну парадигму. Варшавська школа (Ю. Кшижановський, Г. Капелусь) орієнтована на історико-філологічну систематизацію фольклору та його зв'язки з літературою. Вроцлавська школа (Ч. Гернас, Й. Луговська) розвиває історичну семантику культури, поєднуючи соціологічний, історичний і філологічний

аналіз. Опольська школа (Д. Сімонідес, Т. Смолінська) застосовує культурно-антропологічні підходи, зосереджуючись на польових дослідженнях і соціальній діагностиці. Люблінська школа (Є. Бартмінський, Я. Адамовський) стала осередком етнолінгвістики, запропонувавши лінгвокультурологічну модель аналізу фольклору.

Ці парадигми виразно простежуються у праці Л. Вахніної «Від фольклористики до культурної антропології: нові напрями в сучасному польському народознавстві», де аналізуються сучасні тенденції польської фольклористики, її методологічна еволюція та перехід від описових до культурно-антропологічних інтерпретацій. Дослідження опубліковано у збірнику «Сучасна фольклористика європейських країн», що містить розділи, присвячені естонській і фінській школам, у яких текстологічні та типологічні студії трансформуються у напрями семіотики й наративної антропології, а також охоплює аналіз німецької традиції Volkskunde, що еволюціонувала в європейську етнологію [1].

У країнах Південної та Східної Європи спостерігається зростання інтересу до публічної фольклористики (Д. Сімонідес, М. Герліх, В. Кравчик-Василевська), що зумовлено потребою збереження локальної ідентичності в умовах глобалізаційного тиску. У польській традиції цей напрям пов'язаний із діяльністю Польського народознавчого товариства [3], а також практиками архівування, публікації та інтерпретації фольклорних пам'яток. Сьогоднішня польська фольклористика збагатилася дослідженнями мультикультуралізму, антропології тіла, етнографічної фотографії, наративної лінгвістики.

Сучасний культурологічний дискурс в Україні засвідчує перехід фольклористики від дескриптивного етнографізму до аналітичних і постструктуралістських моделей осмислення культури. Дослідження розвиваються в межах міждисциплінарного підходу, що поєднує інструментарій семіотики, культурної антропології, соціальної філософії та медіазнавства. Проблематика міфу, народної художньої творчості й фольклору набуває нового значення в працях українських дослідників А. Бовсунівської, Г. Бондаренко, В. Давидюка, Ж. Денисюк, О. Зайцевої, О. Ковальчук, Н. Копистянської, В. Личковаха, Л. Масненко, С. Павлюка, В. Сінельникової, І. Скочилися. Розвідки зазначених та інших науковців формують парадигму, у якій

фольклор постає як когнітивна, комунікативна й регулятивна система. Він моделює поведінку, структурує колективну пам'ять і забезпечує механізми культурної ідентифікації.

Суттєвий внесок у формування сучасної наукової оптики становлять праці українських дослідників, які розглядають фольклор як багатовимірну систему, здатну до адаптації в урбаністичному, цифровому й посттравматичному середовищі. Зокрема, концептуально важливими є розвідки знаного фольклориста Миколи Дмитренка, в яких фольклор виступає кодифікованою колективною пам'яттю, що функціонує як засіб відтворення етнокультурної ідентичності. У його працях фольклор представлено як динамічну смислову матрицю, де міфологеми й символи формують структуру етнонаративу. Як зазначає М. Дмитренко, «фольклор є не лише відображенням архаїчних уявлень, а й живим середовищем збереження й трансформації культурного досвіду, що зберігається у формі стійких образів, мотивів, жанрів» [7].

Вагомим є внесок Софії Грици, яка розглядає фольклор у взаємозв'язку з музичною вернакулярною традицією. Дослідниця підкреслює його перформативну природу та значення у збереженні афективного культурного спадку. У працях науковиці фольклор постає як інтермедіальна практика, що змінюється разом із суспільством, зберігаючи сакральні та символічні функції. С. Грица слушно наголошує: «Музичний фольклор є не лише артефактом минулого, а й діючою системою емоційного й естетичного кодування досвіду спільноти, яка транслюється через тілесність, голос і ритуал» [4].

Підхід до фольклору як до тексту культури в умовах посттоталітарного та постколоніального суспільства послідовно окреслено у працях Олександра Різника. Він розглядає народну традицію як систему соціальних смислів, що забезпечує спадкоємність культурного досвіду, формує символічну структуру пам'яті та сприяє збереженню колективної ідентичності. У співавторстві з Олександром Гриценком дослідники демонструють, що фольклор не обмежується естетичною чи розважальною функцією, а виконує роль механізму комунікації, відновлення ціннісних орієнтирів і трансляції історичної пам'яті [9]. Саме через цю призму народна культура постає як динамічний простір осмислення

травматичного досвіду минулого та його інтеграції у сучасний соціокультурний контекст.

У поєднанні з концепцією Ольги Овчарук щодо фольклору як багаторівневої знакової системи, що ініціює суб'єкта в простір культурної пам'яті [11], створюється надійне теоретичне підґрунтя для аналізу фольклору в контексті сучасних культурних викликів. Фольклор у цих концепціях постає як гнучкий механізм смислотворення, здатний до адаптації в урбаністичному просторі, в масовій культурі, цифровому середовищі й навіть у художніх практиках авангарду.

У цьому контексті показовими є дослідження Ж. Денисюк, яка звертається до цифрових модифікацій фольклору як нових форм аксіологічного конструювання культури. Її концепція постфольклору дозволяє інтерпретувати інтернет-жарти, візуальні наративи та меми як продовження міфопоетичної традиції, що функціонує у вигляді ритуалізованих моделей поведінки та символічних сценаріїв соціального реагування [5]. «Інтернет-технології, породжуючи сучасні комунікативні практики, дають не лише нові формати створення культури та її артефактів в інтернет-мережі, але й зумовлюють радикальне переосмислення цінно-смислових домінантних суспільств в умовах цифрового середовища», – слушно висновує дослідниця [6, с. 3].

Аналогічні підходи реалізовано у працях В. Личковаха, який репрезентує фольклорну тілесність як ключовий елемент художнього авангарду ХХ століття, осмислюючи її як естетичну, перформативну й онтологічну категорію [8]. Ці інтерпретації перегукуються з концепцією «антропології повсякдення» Р. Суліми, котрий аналізує фольклор як латентну, тілесно втілену структуру повсякденних практик, що репродукує культурні патерни через афективну і невербальну взаємодію [20]. У цьому порівнянні простежується спільне теоретичне підґрунтя, адже обидва автори відкидають редукціоністське тлумачення фольклору як архаїчного тексту, натомість трактуючи його як динамічний механізм символічного моделювання соціального буття. Відтак, фольклор виступає динамічним інструментом культурної комунікації, що функціонує на перетині повсякденного досвіду, вернакулярної творчості й механізмів колективної ідентифікації.

Спираючись на методологію міждисциплінарного гуманітарного аналізу, в якому поєднано фольклористичну семіотику,

соціологію пам'яті й інтерпретативні стратегії візуального мистецтва, визначальним у нашій концепції є «софт-традиціоналізм»/«легкий традиціоналізм», розроблений Мірче Еліаде у Чиказькій школі феноменології сакрального, під яким розуміється форма культурної рефлексії, що зберігає зв'язок із традицією, однак відмовляється від нормативності, ієрархічності та герметичності культурної пам'яті на користь відкритості, афективності й гібридизації [12, 52]. «Традиції не повинні відгороджуватися від світу, але, щоб вижити і конкурувати з новаціями, повинні говорити із світом його мовою» [12, 52]. На відміну від герменевтичної моделі К. Мюллера-Функа, який розглядає фольклорні наративи як текстові репрезентації культурного капіталу в межах літературної публічності [19], ми відкриваємо «сприятливі передумови для розробки новітніх стратегій актуалізації народної традиції у постмодерні» [12, 48]. Такою стратегією став «софт-традиціоналізм», що полягає в акцентуації аксіологічного підходу щодо фольклору, народної художньої культури як до екзистенційного феномену переживання смислів, що можуть бути виражені сучасною семіотичною мовою. Як адекватне співвідношення між мовою традиції та мовою її репрезентації пропонується тріадична структура класифікації моделей софттрадиціоналізму: ізоляція, інтеракція, стилізація [12, 48].

Подальші дослідження доцільно спрямувати на системний аналіз фольклору як інструмента деколоніальної реконфігурації колективної ідентичності в умовах цифрового середовища. Особливого значення набуває осмислення взаємозв'язку між постпам'яттю, тілесним досвідом та вернакулярними формами культурної дії. Сучасна фольклористика демонструє відхід від дескриптивного етнографізму та орієнтацію на міждисциплінарні методи, що інтегрують культурну антропологію, соціологію, психологію та медіазнавство. Локальні наукові школи, зберігаючи власну методологічну специфіку, поступово входять до глобального гуманітарного простору, у якому фольклор розглядається як засіб культурної рефлексії, форма комунікації та чинник соціальної дії.

Висновок. Розкриваючи форми і функції фольклору в контексті міждисциплінарних векторів фольклористики першої чверті ХХІ століття, можна зробити висновок, що фольклор постає відкритою системою культурних смислів і семіотичним ресурсом, здатним до інтермедіальної взаємодії,

креативного переосмислення й генерування нових значеннєвих структур. Попри зміни соціальних парадигм, фольклор зберігає актуальність, демонструє адаптивність у цифрову добу, формуючи нові комунікативні моделі й механізми колективної культурної пам'яті та ідентифікації.

Фольклористика першої чверті ХХІ століття функціонує як комплексна галузь гуманітарного знання, що інтегрує когнітивний, аксіологічний, комунікативний, антропологічний та естетичний підходи щодо вивчення культурних феноменів. У контексті міждисциплінарного осмислення фольклористики першої чверті ХХІ століття відбувається формування нових комунікативних моделей, обумовлених творчим переосмисленням фольклорної традиції у процесі культурної трансмісії.

Література

1. Вахніна Л. К. Від фольклористики до культурної антропології: нові напрями в сучасному польському народознавстві. *Сучасна фольклористика європейських країн: до XV Міжнародного з'їзду славістів*. Київ, 2012. С. 4–14.
2. Вахніна Л. К. Дорота Сімонідес – знакова постать сучасної польської фольклористики. *Слов'янський світ* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. Вип. 8. С. 220–224. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/43459> (дата звернення: 05.08.2025).
3. Головатюк В. Д. Польське Народознавче товариство на сучасній фольклористичній мапі Польщі. *Сучасна фольклористика європейських країн. Наукові студії ІМФЕ*. Київ, 2012. С. 18–41.
4. Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Київ; Тернопіль, 2002. 236 с.
5. Денисюк Ж. З. Постфольклор інтернет-комунікації в аксіологічному вимірі : монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 384 с.
6. Денисюк Ж. З. Постфольклор комунікативних інтернет-практик у функціонуванні аксіосфери суспільства : дис. ... доктора культурол.: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ : НАКККиМ, 2018. 454 с.
7. Дмитренко М. К. Українська фольклористика: історія, теорія, практика. Київ, 2001. 576 с.
8. Личковах В. А. Естетика українського та польського авангарду : монографія. Київ, 2019. 136 с.
9. Нариси української популярної культури / Гриценко О., Різник О. та ін. Київ, 1998. 760 с.
10. Непоп-Айдачич Л. Польська когнітивна етнолінгвістика : навч. посіб. Київ : Київський університет, 2007. 336 с.
11. Овчарук О. В. Особистість у просторі культури : навчально-методичний посібник. Київ, 2019. 136 с.
12. Садовенко С. М. Софт-традиціоналізм як стратегія актуалізації народної традиції у постмодерних параметрах хронотопу української народної художньої культури. *Культура і сучасність*. Київ, 2021. № 1. С. 48–55. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2021.238541.
13. Садовенко С. М. Український фольклор у світовому культурологічному просторі. *Українська сучасна гуманітаристика: виклики та стратегії розвитку* : колективна монографія / уклад.: В. А. Сівєрс, О. Ф. Стаднік.

Київ : НАКККиМ, 2025. С. 181–211. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6139/%d0%9c%d0%be%d0%bd%d0%bc%d0%b3%d1%80%d0%b0%d1%84%d1%96%d1%8f%20%d0%ba%d0%b0%d1%84%d0%b5%d0%b4%d1%80%d0%b8%20%d0%b3%d1%83%d0%bc%d0%b0%d0%bd%d1%96%d1%82.%20%d0%b4%d0%b8%d1%81%d1%86%d0%b8%d0%bf%d0%bb%d1%96%d0%bd-2.pdf?sequence=3&isAllowed=y> (дата звернення: 05.08.2025).

14. Сімонідес Д. Меморат і фабулат у сучасній фольклористиці. *Народна творчість та етнографія*. 2007. № 1. С. 122–125.

15. Bartmiński J. O. Słowniku stereotypów i symboli ludowych / Koncepcja całości i redakcja: Jerzy Bartmiński. Zastępca redaktora: Stanisława Niebrzegowska.- Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996. T. 1: Kosmos. Cz. 1: Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie. 439 s. URL: <https://www.umcs.pl/pl/z-1-niebo-swiatla-niebieskie-ogien-kamienie,26079.htm> (дата звернення: 05.08.2025).

16. Hernas Cz. W kalinowym lesie. Warszawa, 1965. 285 p.

17. Blank T., McNeill L. Slender Man Is Coming: Creepypasta and Contemporary Legends on the Internet. *Journal of Folklore Research*. 2021. Vol. 58, № 1. DOI: <https://doi.org/10.1080/0015587X.2019.1684728>.

18. Kowalski P. Współczesny folklor i folklorystyka. O przedmiocie poznania w dzisiejszych badaniach folklorystycznych. Wrocław, 1990. 114 p.

19. Müller-Funk K. Kultur und Identität: Texte zur Literatur – und Kulturwissenschaft. Wien, 2011. 206 p.

20. Poole S. Folk Culture in the Digital Age: The Emergent Dynamics of Human Interaction. *Folklore*. 2015. № 126(3). P. 362–363. DOI: 10.1080/0015587X.2015.1083707.

21. Simonides D. Górnoślązacy. Grupa regionalna czy etniczna? *Lud*. 1995. № 78 (27). Slavistická Folkloristika. Informačný Bulletin 1–2. Bratislava, 2001. 328 s.

22. Sulima R. Antropologia codzienności. Kraków, 2000. 312 p.

23. Chubala D. Współczesne legendy miejskie. Katowice, 1993. 404 p.

24. Folk Culture in the Digital Age: The Emergent Dynamics of Human Interaction on the Internet. Logan, 2018. 256 p. URL: https://digitalcommons.usu.edu/usupress_pubs/ (дата звернення: 05.08.2025).

References

1. Vakhnina, L. K. (2012). From Folkloristics to Cultural Anthropology: New Directions in Contemporary Polish Ethnology. *Modern European Folkloristics: To the XV International Congress of Slavists*, 4–14. Kyiv [in Ukrainian].

2. Vakhnina, L. K. (2010). Dorota Simonides – a landmark figure in modern Polish folklore studies. *Slavic World*, 8, 220–224. Retrieved from: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/43459> [in Ukrainian].

3. Holovatiuk, V. D. (2012). The Polish Ethnological Society on the Modern Folkloristic Map of Poland. *Modern European Folkloristics. Scientific Studies of IMFE*, 18–41 [in Ukrainian].

4. Hrytsa, S. Y. (2002). Transmission of Folklore Tradition: Ethnomusicological Researches. Kyiv – Ternopil [in Ukrainian].

5. Denysiuk, Zh. Z. (2017). Postfolklore of Internet Communication in the Axiological Dimension. Kyiv [in Ukrainian].

6. Denysiuk, Zh. Z. (2018). Postfolklore of communicative Internet practices in the functioning of the

axiosphere of society. Dissertation for the degree of Doctor of Cultural Sciences. Kyiv [in Ukrainian].

7. Dmytrenko, M. K. (2001). *Ukrainian Folkloristics: History, Theory, Practice*. Kyiv [in Ukrainian].

8. Lychkovakh, V. A. (2019). *Aesthetics of the Ukrainian and Polish Avant-garde*. Kyiv [in Ukrainian].

9. Hrytsenko, O., Riznyk, O., et. Al. (1998). *Essays on Ukrainian Popular Culture*. Kyiv [in Ukrainian].

10. Nepop-Aidachych, L. (2007). *Polish Cognitive Ethnolinguistics*. Publishing and Printing Centre 'Kyiv University' [in Ukrainian].

11. Ovcharuk, O. V. (2019). *Personality in the Space of Culture: Educational and Methodological Manual*. Kyiv [in Ukrainian].

12. Sadovenko, S. M. (2021). Soft Traditionalism as a Strategy for Actualizing Folk Tradition in the Postmodern Parameters of the Chronotope of Ukrainian Folk Art Culture. *Culture and Modernity*, 23(1), 48–55. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238541> [in Ukrainian].

13. Sadovenko, S. M. (2025). Ukrainian folklore in the world cultural space. In *Ukrainian modern humanities: challenges and development strategies*. Kyiv, 181–211. Retrieved from: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6139/%d0%9c%d0%be%d0%bd%d0%bc%d0%b3%d1%80%d0%b0%d1%84%d1%96%d1%8f%20%d0%ba%d0%b0%d1%84%d0%b5%d0%b4%d1%80%d0%b8%20%d0%b3%d1%83%d0%bc%d0%b0%d0%bd%d1%96%d1%82.%20%d0%b4%d0%b8%d1%81%d1%86%d0%b8%d0%bf%d0%bb%d1%96%d0%bd-2.pdf?sequence=3&isAllowed=y> [in Ukrainian].

14. Simonides, D. (2007). Memorat and fabulat in modern folklore studies. *Folk Art and Ethnography*, 1, 122–125 [in Ukrainian].

15. Bartmiński, J. (1996). *Dictionary of Folk Stereotypes and Symbols*. Vol. 1. Lublin. <https://www.umcs.pl/pl/z-1-niebo-swiatla-niebieskie-ogien-kamienie,26079.htm> [in Polish].

16. Hernas, Cz. (1965). In the Viburnum Forest. Warszawa [in Polish].

17. Blank T., & McNeill, L. (2021). Slender Man Is Coming: Creepypasta and Contemporary Legends on the Internet. *Journal of Folklore Research*, 58(1). DOI: <https://doi.org/10.1080/0015587X.2019.1684728> [in English].

18. Kowalski, P. (1990). *Contemporary Folklore and Folkloristics. On the Object of Cognition in Modern Folklore Studies*. Wrocław [in Polish].

19. Müller-Funk, K. (2011). *Culture and Identity: Texts on Literary and Cultural Studies*. Wien [in German].

20. Poole, S. (2015). Folk Culture in the Digital Age: The Emergent Dynamics of Human Interaction. *Folklore*, 126(3), 362–363. DOI: 10.1080/0015587X.2015.1083707. file:///C:/Users/123/Downloads/Folk_Culture_in_the_Digital_Age_The_Emer.pdf [in English].

21. Simonides, D. (1995). Upper Silesians: A Regional or Ethnic Group? *Lud*, 78, 123–136 [in Polish].

22. Sulima, R. (2000). *Anthropology of Everyday Life*. Kraków [in Polish].

23. Chubala, D. (1993). *Contemporary Urban Legends*. Katowice [in Polish].

24. Folk Culture in the Digital Age: The Emergent Dynamics of Human Interaction on the Internet. (2018). Logan. Retrieved from: https://digitalcommons.usu.edu/usupress_pubs/ [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 08.09.2025
Прийнято до друку 15.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

УДК 130.2:[124.4:130.123.3]:001.8
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344207

Цитування:

Сіверс В. А. Ціннісна структура акту художньої творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 37–43.

Сіверс Валерій Анатолійович,
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5291-2381>
siversval@ukr.net

Sivers V. (2025). Value Structure of the Act of Artistic Creativity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 37–43 [in Ukrainian].

ЦІННІСНА СТРУКТУРА АКТУ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Метою статті є пояснення механізму творчого акту з погляду застосування методології ціннісного координатного підходу, що має, на нашу думку, значний евристичний потенціал. **Методологія дослідження** ґрунтується на понятті ціннісного координатного підходу. Для базового розрізнення означених понять та структуризації ціннісної енергії застосовано морально-психологічний і філософсько-антропологічний (культурологічний) підходи, що пояснюють мотиви діяльності людини. У цьому контексті вістря ціннісно-феноменологічного розгляду спрямовано спочатку в царину підсвідомого, а далі окреслюється як виток творчості. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше здійснено з позиції авторського концепту методології дослідження структуризації ціннісних смислів дій акту художньої творчості. Запропоновано нові категорії феноменології у фокусі філософської думки, де «віртакс» відповідає поняттю «ноема», а «візакс» відповідає поняттю «ноезис». **Висновки.** У результаті проведеного дослідження доведено, що застосування методології ціннісного координатного підходу дозволяє здійснити структуризацію ціннісних смислів, які відповідають сукупності дій акту художньої творчості. З'ясовано, що завдяки уведенню поняття ціннісної енергії виникає можливість засвоєння відтворюваних кодів культури, що дає змогу людині увійти в її контекст і відчутти себе її частиною. Водночас збільшується імовірність її постійної фільтрації, збагачення і руйнації, що, зрештою, постає в сукупності дій її елементів – особистостей – процесом її творення. У єдності дії цих суперечливих сторін одного ціннісного енергетичного «творчого пориву» з використанням формотворчого матеріалу у вигляді початкових образів свідомості відбувається творення історії в усіх видах діяльності, які у своїй тотальності утворюють поле реалізації творчості.

Ключові слова: творчість, творення, творіння, Творець, категорії «віртакс» і «візакс», категорії «ноема» і «ноезис», ціннісна енергія, методологія, Інший, категорія «ніщо», екзистенціал.

Sivers Valeriy, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Humanities, National Academy of Culture and Arts Management

Value Structure of the Act of Artistic Creativity

The purpose of the article is to explain the mechanism of the creative act from the point of view of applying the methodology of the value coordinate approach, which has, in our opinion, significant heuristic potential. **The research methodology** is based on the concept of the value coordinate approach. For the basic distinction of the above-mentioned concepts and the structuring of value energy, moral-psychological and philosophical-anthropological (culturological) approaches were used that explain the motives of human activity. In this context, the edge of the value-phenomenological consideration is directed, first into the realm of the subconscious, and then further — outlined as a source of creativity that encourages creation. **The scientific novelty** of the study lies in the for the first time, the structuring of the value meanings of the actions of the act of artistic creativity was carried out from the position of the author's concept of the research methodology. The author proposed new categories of phenomenology in the focus of philosophical thought, where 'virtax' corresponds to the concept of 'noema', and 'visax' corresponds to the concept of 'noesis'. **Conclusions.** As a result of the conducted research, it was proved that the application of the methodology of the value coordinate approach allows for the structuring of value meanings that correspond to the set of actions of the act of artistic creativity. It was found that due to the introduction of the concept of value energy, the possibility of assimilating the reproduced codes of culture arises, which allows a person to enter its context and feel like a part of it. At the same time, the probability of its constant filtering, enrichment and destruction increases, which ultimately appears in the set of actions of its elements – personalities – as the process of its creation. In the unity of the action of these contradictory sides of one value energy 'creative impulse' with the use of form-forming material in the form of initial images of consciousness, the creation of history takes place in all types of activity, which in their totality form the field of realisation of creativity.

Keywords: art, creation, Creator, categories 'virtax' and 'visax', categories 'noema' and 'noesis', value energy, methodology, Other, category 'nothing', existential.

Актуальність теми дослідження. Художня творчість як цілісний завершений процес створення мистецького витвору завжди був предметом цікавості дослідницької уваги в контексті спроб її раціональної поняттєвої осмисленості з метою її парадигмізації та логізації та врешті покрокового відтворення. Хоча така мета несе в собі небезпеку знищення таємниці творчості і, отже, вбивання самої сутності поняття творчого акту, вона ніколи не зупиняла дослідницьких зусиль, а навпаки тільки примножувала їх, оскільки виявляла сутність і природу самої пізнавальної потреби як рушія людської діяльності. Творчий акт з позиції методологічного розуміння постає трансформатором і ретранслятором ціннісної енергії в її унікальній якісній формі збереження і функціонуванні. У цьому зв'язку досягнення митцем форми самовираження виявляється в прагненні створити феноменологічний продукт, перевершивши наявні зразки й канони до нього створеного в цьому виді творчості, вимагає психологічного напруження, де виникає сам витвір мистецтва. У цьому сенсі спостерігається трансформація ціннісної енергії, яка переходить з внутрішнього стану в зовнішню артикульовану й осмислену форму задля досягнення все більшого рівня досконалості самого твору. З позиції авторського концепту методології дослідження подальше здійснено спробу структуризації ціннісних смислів сукупності дій процесу творення та актуалізовано сам процес осмислення в аспекті розкодування ціннісної енергії щодо розуміння творчості.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукове дослідження проблеми творчості стали предметом вивчення численних науковців. У філософському дискурсі вчений А. Бергсон вивчав феномен творчості, спираючись на інтуїтивне бачення особистості [1]. Питання творчості досліджувалося українським вченим М. Бровко, який розглядав творчість через призму людських цінностей та норм культури [2, 17]. У підходах мислителя М. Гайдеггера головним чинником творчості є внутрішній процес роздумів та самоаналізу [11]. Філософські погляди щодо вивчення проблеми творчості через призму взаємозалежності суб'єкта й об'єкта висвітлював німецький вчений В. Ділтей [10]. Дослідник В. Личковах у своїй розвідці вважав, що творчість поєднує в собі духовні цінності та когнітивні процеси

людини [3, 128]. У філософській концепції французького вченого Е. Мунье творчість висвітлюється в контексті самореалізації особистості через внутрішню трансформацію та розкриття потенціалу [12]. З позиції мистецтвознавчих наук вчені В. Шульгіна та С. Рябінко досліджували проблему творчості, вказуючи на внутрішні трансформаційні процеси обдарованої особистості [9, 82]. У філософському вимірі український вчений В. Федь розглядав природу творчості в аспекті духовних цінностей культури [8, 171]. Однак відповідно до відтворення окресленої науково-дослідницької методології ціннісного координатного підходу поняттєва раціоналізація механізму творчого акту не поставала предметом вивчення.

Метою статті є пояснення механізму творчого акту з точки зору застосування методології ціннісного координатного підходу, що має, на нашу думку, значний евристичний потенціал.

Виклад основного матеріалу. Вивчення історичних і пізнавальних форм накопичених смислів ціннісного осягнення світу впливає на людину в контексті її зустрічі з реальністю. Інша річ, що світ у теперішньому його вигляді є результатом історичного розподілу праці, де реальні ризики для психічного здоров'я особистості від поринання в глибини устрою власної свідомості бере на себе тільки невелика частка «спеціально навчених людей», зменшуючи ризики для решти соціуму. Адже в міру просування окремої свідомості — у разі наявності волі й бажання здійснювати цей процес — у царину смислової самотності того периферійного поля, що наближає її до таємниці творчості, воно виступає і найбільшим її випробуванням. Фактично йдеться про викривлену еманацию цінності у свідомість у результаті її зустрічі з реальністю та утворення множини її ціннісних рекурсій, які, через універсальність смислових кодів прочитання, можна розшифрувати і як презентацію Іншого чи інших у цьому процесі.

Розставимо деякі акценти в аспекті певних історичних закономірностей сучасної філософської думки щодо первинного концепту феноменології, де в усталеній системі позначень ноєзис — це мислення, яким передбачено сприйняття всіх можливих модусів речі (реальна складова переживання свідомості, переживання і досвід як такі, що не пов'язані з повсякденною реальністю), на які

спрямована (інтенційована) свідомість; а досить утаємничена процесуальність – назвемо її ноєма – це внутрішній (хоча все, про що йдеться в цьому фрагменті, суто внутрішнє) ще більш глибокий план (або проєкція) речі у свідомість, завдяки чому й сприймається, а для нашої ще раз фрагментованої для функції такого позначення свідомості — позначається як конституційований у мисленні об'єкт. Іншими словами, ноєзис і ноєма — це спроба одночасного сприйняття та опису властивості інтенційності, що притаманна свідомості та становить сутнісний її прояв. Фактично це альтернатива дилемі «пізнавати чи діяти», при цьому для виявлення підстав самозаперечення важливо послідовно наполягати на потребі чи то приреченості людини бачити пізнання і діяльність роздільно, тобто взагалі припускати таку можливість на шляху руйнування реальності як цілісної.

Досліджуючи питання таємниці творення зазначимо, що одна свідомість припускає і навіть стверджує наявність невичерпного потенціалу сприйняття речі в усій її повноті, а інша – конститує річ, що сприймається в можливому для тієї самої свідомості модусі, при цьому обидві належать одній людині. У цьому зв'язку шукана свідомість має володіти підставою та засобом для одночасного сприйняття потенції і виведення її в стан актуалізації, а головне – бажати цього. Причому це виведення має: 1) спільну універсальну характеристику; 2) особистісну унікальну характеристику; 3) унікальну особистісну характеристику приєднання першої і другої характеристики, що визначає ціннісний профіль особистості. Такою характеристикою в загальному плані є поняття ціннісної енергії. На підставі уведення цього поняття можна припустити наявність кількісної, якісної та екзистенціальної характеристик означеної вище свідомості особистості. При цьому кількісна її характеристика постає як транспозиція психічної енергії і певним чином піддається вимірюванню з урахуванням визнання чи історичного авторитету її батьків-методологів З. Фрейда та К. Юнга і їхніх послідовників. Якісна її характеристика, що, зрозуміло, пов'язана з кількісною, утворюється сукупністю уявлень тих самих батьків психоаналізу, але в частині його семантично-метафоричного описування та інтерпретації міфо-символічної і образно-архетипової системи, притаманній кожній свідомості як вихідний базовий ціннісний капітал людини, народженої в певну історичну добу. Це

своєрідний ціннісний генотип людини – базова успадкована сукупність характеристик, що визначають певний відсоток її цілісної ціннісної реакції, зокрема морально-психологічної. Її екзистенціальна характеристика визначена як ціннісний профіль особистості й становить її ціннісний фенотип — сукупність набутих у процесі соціалізації характеристик, що визначають характер або лінію її ціннісної поведінки. Зауважимо, що відмінність пропонованих позначень базового розрізнення та структуризації ціннісної енергії від усталених морально-психологічних і філософсько-антропологічних (культурологічних) підходів до пояснення мотивів діяльності людини не перебуває в царині пошуку «зовнішнього управління» людиною, що поступово розгортає в історії множину уявлень про штучний соціальний світ, утворений нашаруваннями його ілюзорних форм, а спрямовує вістря самодослідження спочатку в підсвідоме, як наголошують згадані в цьому контексті З. Фрейд і М. Фуко, а потім далі – у виток творчості, що спонукає до творення як сутнісного мотиву Творця, і так за цим єдиним зразком чи аналогією – мотиву діяльності людини, яка чи то бажає відкрити таємницю творення, чи то сама стає засобом відкриття цієї таємниці в особистісній формі носія ціннісної енергії.

Зазначимо, що завдяки ціннісній енергії виникає як можливість культурної рекурсії – засвоєння відтворюваних ціннісних смислів і кодів культури, що дає змогу людині просто увійти в її контекст і відчувати себе її частиною, так і її постійна фільтрація, збагачення і руйнація, що зрештою постає в сукупності дій її елементів – особистостей – процесом її творення. З однієї сторони, це рекурсія-повторення, яка відбувається в лоні потужної традиції примноження смислів за рахунок символічної бази історії культури. З іншої – постійне порушення традиції і норм культури, вимог до поведінки чи прийняття пропозиції іншого способу дії, що випробовує індивіда та викликає його на новий, нестандартний і ризикований творчий крок. У єдності дії цих суперечливих сторін одного ціннісного енергетичного «творчого пориву» з використанням формотворчого матеріалу у вигляді початкових образів свідомості відбувається творення історії в усіх видах діяльності, які у своїй тотальності утворюють поле реалізації творчості. Означене поле, за аналогією з ноєзисом і ноємою, запропоновано автором визначити в контексті нових категорій

феноменології, відповідно: візакс (visax) від лат. vis – бажання, існування і насильство, та аксіос (грец. ἄξιος — гідний) можна тлумачити як безособову енергію, що несе потужний ціннісний потенціал, але не має вектора свого спрямування; віртакс (virtax) від лат. virtus — міць, благородство, особиста якість і знову ж таки аксіос (грец. ἄξιος – гідний) як потуга бути гідним [5]. Відповідно до розглянутих вище категорій феноменології віртакс відповідає поняттю ноема – творчий акт надання спрямованості ціннісній енергії, у результаті якого її носій творить смисл свого перебування в контексті подій, що вимагають від нього вчинку, за який він несе відповідальність; а візакс, що відповідає поняттю ноезис, тобто сприйняття всіх можливих модусів дії в полі ціннісної енергії, які включають весь спектр активності, породжений бажанням і потягами підсвідомого і який, у разі його неконтрольованого виплеску може з рівною долею вірогідності призвести як до позитивного, так і негативного в соціальному й моральному плані результату.

У ракурсі дослідження розглянемо простір творення та визначимо його межі: ідеться про транспозицію ноезису в ноєму з результатом, що вже має змістове наповнення, або по-іншому: те, що живить творчість у контексті екзистенціалу, являє собою дворівневу систему. Перший рівень визначається прагненням (бажанням) художника «прорвати» своїм уявленням наявний стан речей, це прагнення ампліфікується його зусиллями й зумовлено тиском і підживленням ціннісної енергії. Наслідком цих зусиль має стати створення простору для неї, уже оформленої, де цей простір торується для найбільш вільного перебування в ньому самого уявлення, адже будь-яке утворення, зокрема залежне від витоку уявлення індивідуальної свідомості про сутність речі, яку воно сприймає, прагне свободи, бажає її. Тобто воно використовує свій запас ціннісної енергії для гарячкової діяльності (тобто такої, що перебуває в стані психічного збудження) з розширення уявлення про речі, на які спрямована (інтенційована) сама свідомість. Власне цей процес і є творчістю. У цьому зв'язку творіння як результат, як витвір зумовлене випадковою комбінацією чинників: характер митця; канон доби; випадкові особливості творчого бачення; матеріал виконання; наслідування уявлень на несвідомому рівні; тощо. Але є люди, які перебувають на іншому рівні. Цей другий

рівень утворює або, швидше, сигніфікує обмеження, притаманні самому простору творчості як кореляту ноєзису у вигляді ноєми «знизу» і «зверху». «Зверху» знаходяться маги, а «знизу» – практики. Маги бачать якісно: вони бачать уявлення у свідомості митця, точніше, його образ. Вони як медіатори між різними світами, описані в численних працях з міфології, чаклунства, магічних і містичних практик, шаманства.

У XX столітті містики Європи і Сходу, серед яких: А. Кроулі, О. Хакслі, Т. Лірі, К. Кастанеда та інші, фактично до цієї категорії можуть бути зараховані й усі письменники. (У цьому контексті цікавим є припущення, що такими здібностями певний час до їх «отруєння» зовнішнім світом володіють діти). Якщо ж повернутися в «початок часів», то саме тут, здається, криється таємниця визнання поетів чистими творцями, бо поети та прозаїки, маги й містики можуть керувати уявленнями наскільки, наскільки вони їх бачать і мають для цього відповідні засоби. Зауважимо, що практики теж можуть керувати уявленнями, точніше прагнуть до цього, але їх можливість управління має зовсім іншу природу, адже вони не «бачать» ноєм. Але вони через перебування поза простором творчого семіозису мають можливість відчувати його межі в іншій людині, оцінити залежність особистості від її включеності в певний «вид творчості» та використати її за фактом розуміння як ступеня цієї залежності, так і користі тих результатів, які можуть бути отримані від витворів мистецтва чи то науково-практичної діяльності за умови включення творчої складової. Тож означені дві групи не є чинниками творчого процесу, але вони є контекстом, у якому він існує і втілюється. Підкреслимо головну думку: справжня причетність митця-мага до образу, що відбивається у його творчості і відкриває шлях до самого образу як способу маніфестації Вищої реальності особистість в собі розчиняє.

З позиції наукової роботи важливо зазначити, що головним завданням пізнавального аспекту дослідження творчості, на відміну від здійснюваного, постає спроба розуміння того, як виникає бажання. Воно зафіксоване ще з античної та ренесансної епістемі як поняття симпатії — сили, що пронизує Всесвіт і є аналогом чи то транспонованою формою еросу-любви, але в будь-якому разі це не масовий інструмент. Якщо було б по-іншому, то маги чи практики

вже б перекроїли світ згідно зі своїми бажаннями й уявленнями. Водночас кожен індивідуальний простір як сутність не може бути знищений іншим через факт власного створення або, краще сказати, появи та існування. Тобто в результаті такого акту творення, який, на відміну від актів людської творчості, уже отримав статус позаматеріального сутнісного передування в реальності. Щодо прояснення природи бажання, то тут можлива тільки непряма підказка: коли Е. Гуссерль вказує, що переживання має абсолютний характер, оскільки неможливо помислити жодного переживання поза ним, то слід врахувати, що так само неможливо помислити будь-який стан переживання як початковий для умов його розгляду без чинників його утворення. Тобто не можна просто шляхом проголошення «об'єктивної» взаємодії сторін перейти до розгляду самого переживання з його «абсолютним характером». Адже ці сторони не є самим переживанням, вони до взаємодії належать попередній цілісності, а не утворюють стан переживання, яке не можна помислити поза ним, згідно з Гуссерлем. І тут здається не можна обійтись без введення якісного рушія, тригера зсуву реальності зі стану не проявленої (неіснуючої, хай навіть тільки для спостерігача) на шлях її структуризації, та врешті появи самого переживання. Ця елементарна дія в екзистенціальному описі позначена як бажання, а в аксіологічному — як ціннісна енергія. Адже бажання як первинний рушій усього, так само несе в собі й первинний смисл (нехай він і не буде жодним чином раціонально оформленим, адже на той момент його нікому власне осмислювати в системі Діях – Приймач – Спостерігач). Ця якісність та остаточність ціннісної енергії, неможливість її подальшого атомарного розколу є властивістю не тільки екзистенціалу бажання, а всіх екзистенціалів, що утворюються і сприймаються у свідомості як переживання. Тобто будь-яке переживання є екзистенціалом [6, 21]. Але його сприйняття як такого, що має властивості універсальності, є ознакою індивідуального сприйняття. І тут можливі градації аж до формування особистісного стану незгоди й заперечення таких екзистенціалів, які сприймаються як загальні норми. Саме це і є сутністю ціннісної суперечності, що, зрештою, визначає творчий характер його подолання. Або підкорення одній зі сторін означеної суперечності – нормі, або її заперечення; або підкорення

переживанню: смутку-печалі, радості, надії-вірі або формування вольової моделі поведінки. Для цього в будь-якому разі потрібен простір. І він потрібен, зокрема, щоб вивільнити місце простору уявлення, образу, простору творчості. Інша річ, що цей простір і ця модель можуть перебувати в непримиренних стосунках із соціально-психологічною реальністю особистості, що знаходиться навіть не всередині неї, а на межі самої особистості. Там і проходить творчий нерв людини, наскільки сама напруга переживання опановує нею. Тобто якщо переживання усвідомлюється як таке, як Інший або інший усередині.

Для розкриття проблеми творчості розглянемо погляди нідерландського філософа Б. Спінози в аспекті дефініції поняття «надія» розглянутого в дискурсі бажання, сумнів і творчості. Надія — це «непостійне задоволення», що виникає з образу майбутньої ситуації в сприятливому завершенні, якої ми сумніваємося; якщо сумнів у такому позитивному вирішенні зникає, то надія переходить у впевненість шляхом створення образу або моделі цієї ситуації. Відповідно до такого тлумачення способу афілювання бажання і надії окреслимо варіативне визначення творчості. Творчість є одночасно й моделюванням реальності, і вірою в цю модель. Але коли модель певної ситуації являє собою образ, що відбиває доцентрові смисли (умовно позитивні), він стає результатом дії впевненості та зусиль митця, а не просто особистості, яка планує певну дію фактом здійснення бажання в аспекті акту реалізації творчої потенції. Тобто актом творчості. Тоді відкриваються екзистенціали категорій надія і віра як наступний крок здійснення задуму за участі складових одушевлення. У цьому зв'язку вони дають можливість реалізувати певний акт або стан наближення до образу. Цей останній є відбитком більшого образу, власне образу як синоніма реальності, але він ніколи не може бути самим Образом. Водночас ступінь цього наближення до сприйняття образу й визначає цінність самого витвору. Переважно в таких випадках ідеться про витвір мистецтва. Але справа в тому, що мистецтво в цьому розумінні є універсальним складником та основою творчої діяльності незалежно від історичного смислу поняття мистецтво як такого, що закріплено саме за видами художньої діяльності.

Зауважимо, що якщо ж ідеться про відцентрові смислоутворення (умовно негативне), то слід згадати, що їх розділяє

«ніщо» і спосіб їхнього утворення геть інший, адже він визначається своєрідною негативною симетрією, яку розглянемо далі [7]. Щоб не послабити увагу до цього принципово важливого аспекту творчості відкладанням «на потім» зауважимо, що підходи до нього намічені згадкою нижче про «хижацьку творчість», а сутність її в загальному плані розкривається послідовним співвіднесенням бажаних у позитивному розумінні аспектів і характеристик творчості як природних для «позитивної людини» з її позірною симетричними характеристиками хижацької творчості, які насправді мають онтологічне коріння в темній стороні людської природи, яку приблизно схопив К. Юнг в архетипі Тінь. Позитивна творчість як афілювання бажання і надії перетворюється на хижацьку після трансформації цінності в ніщо. Універсальний спосіб поширення акту творчості самого митця як корелята ноезису та ноєми існує у двох проявах: 1) як людське прагнення розширити обсяг уявлення (ноєм), тобто як дія закону примноження ціннісної енергії за рахунок семіозису – породження смислів при поєднанні з реальністю будь-якого виду; 2) як творчість щодо управління уявленнями й узгодження його окремих форм у результаті спроб свідомого моделювання реальності в принципі пригнаності (М. Фуко), що залишається умовою існування матеріальних форм реальності. За такого універсалістського підходу в полі позитивної творчості своє місце знаходить і пригнаною до неї видається і хижацька творчість. Адже творчість взагалі є модусом діяльності людини, що може бути представлена ланцюжком операторів: «здатність – потяг – бажання» з кінцевим результатом – встановлення відносин влади та підкорення, проте тільки позитивна творчість має своїм прагненням залучити людину до образу шляхом створення самого образу, його смислів художником-творцем. У цьому зв'язку хижацька творчість побудована за тією самою схемою, але є її непізнаваним, позасвідомим центром відцентрового тяжіння, який представляє архетипна Тінь. Макс Шелер відзначав, що серед трьох систем першопотягів тварини й людини: первинну роль відіграє система розмноження; вторинну – система володарювання; третинну – система харчування. Отже, пам'ятаймо, що простим міркуванням «пригнаності» протилежні тенденції починають становити важливу частину самої індивідуальної свідомості як множина уявлень про річ, від якої ми намагаємося позбавитися. Тож фактично ми

ризикуюмо позбавитися самих себе, але насправді цього не відбувається. Саме тому всі феноменологічні операції як спекулятивні слід вважати не тільки позірними, але й такими, що примножують кількість пустих смислів і тим самим відсувають нас від шуканого ноезису як спроби охопити тотальність образу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше здійснено з позиції авторського концепту методології дослідження структуризації ціннісних смислів дій акту художньої творчості. Запропоновано автором нові категорії феноменології у фокусі філософської думки, де «віртас» відповідає поняттю «ноєма», а «візас» відповідає поняттю «ноєзис».

Висновки. У результаті проведеного дослідження доведено, що застосування методології ціннісного координатного підходу дозволяє здійснити структуризацію ціннісних смислів, які відповідають сукупності дій акту художньої творчості. З'ясовано, що завдяки уведенню поняття ціннісної енергії виникає можливість засвоєння відтворюваних кодів культури, що дає змогу людині увійти в її контекст і відчувати себе її частиною. Водночас збільшується ймовірність її постійної фільтрації, збагачення і руйнації, що зрештою постає в сукупності дій її елементів – особистостей – процесом її творення. У єдності дії цих суперечливих сторін одного ціннісного енергетичного «творчого пориву» з використанням формотворчого матеріалу у вигляді початкових образів свідомості відбувається творення історії в усіх видах діяльності, які у своїй тотальності утворюють поле реалізації творчості.

Література

1. Бергсон А. Творча еволюція / пер. з фр. Р. Осадчука. Київ : Жупанського, 2010. 316 с.
2. Бровко М. М. Культуротворчі виміри художнього образу. *Українські культурологічні студії*. Київ : Київський університет. 2017. No 1(1). С. 12–18.
3. Личкова В. А. Мистецька самоідентифікація в художній творчості. *Наукові записки*. Острог : Вид. нац. універ. «Острозька академія», 2011. Вип. 7. С. 127–134.
4. Сіверс В. А. Філософія науки : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2017. 144 с.
5. Сіверс В. А. Філософія творчості : підручник / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : НАКККіМ, 2023. 292 с.
6. Сіверс В. А., Бугайова О. І. Праця Мартіна Гайдеггера «Джерело художнього творіння» як методологія розуміння творчості. *Культура і сучасність*. 2022. No 2. С. 16–23.

7. Сіверс В. А., Бугайова О. І. Виміри людської творчості в контексті порівняльного аналізу праць М. Гайдеггера та А. Бергсона. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 9–16.

8. Федь В. А. Культуротворче буття: функції та загальні принципи розвитку. *Схід*. Маріуполь : Український культурологічний центр. 2012. № 1 (115). С. 170–173.

9. Шульгіна В. Д., Рябінко С. М. Творча діяльність особистості у системі мистецької освіти України: європейський контекст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв*. 2017. № 1. С. 80–85.

10. Dilthey W. The Essence of Philosophy. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2020. 96 p.

11. Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. *Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm*. Herrmann: Klostermann, 2012. 118 p.

12. Mounier E. A Personalist Manifesto. Translated from the French by the Monks of St. John's Abbey. London: Longmans, Green and Co., 1938. 332 p.

References

1. Bergson, A. (2010). Creative evolution. Zhupanskoho [in Ukrainian].

2. Brovko, M. M. (2017). Cultural dimensions of artistic imagery. *Ukrainian Cultural Studies*, 1, 12–18 [in Ukrainian].

3. Lychkovakh, V. A. (2011). Artistic Self-Identification in Artistic Creativity. *Scientific Notes*, 7, 127–134 [in Ukrainian].

4. Sivers, V. A. (2017). Philosophy of Science. Textbook. NACAM [in Ukrainian].

5. Sivers, V. A. (2023). Philosophy of Creativity. Textbook. NACAM [in Ukrainian].

6. Sivers, V., & Buhaiova, O. (2022). Martin Heidegger's Work 'The Origin of the Work of Art' as Methodology for Understanding Creativity. *Culture and Modernity*, 2, 16–23 [in Ukrainian].

7. Sivers, V., & Buhaiova, O. (2023). Dimensions of Human Creativity in the Context of Comparative Analysis of the Works of M. Heidegger and H. Bergson. *Culture and Modernity*, 1, 9–16 [in Ukrainian].

8. Fed, V. A. (2012). Cultural creativity: Functions and general principles of development. *East. Mariupol: Ukrainian Cultural Centre*, 1, 170–173 [in Ukrainian].

9. Shulhina, V. D., & Riabinko, S. M. (2017). Creative activity of individuals in the Ukrainian arts education system: the European context. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 80–85 [in Ukrainian].

10. Dilthey, W. (2020). The Essence of Philosophy. North Carolina Press [in English].

11. Heidegger, M. (2012). Der Ursprung des Kunstwerkes. *Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm*. Herrmann [in German].

12. Mounier, E. (1938). A Personalist Manifesto. Translated from the French by the Monks of St. John's Abbey. Longmans, Green and Co. [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.08.2025

Отримано після доопрацювання 29.08.2025

Прийнято до друку 08.09.2025

Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Соболевська С. О. Дигіталізація театрального мистецтва як засіб збереження культурної спадщини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 44–48.

Соболевська Світлана Олександрівна,
кандидат культурології,
доцент кафедри гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5361-7085>
s.sobolevska@dakkim.edu.ua

Sobolevska S. (2025). Digitalisation of Theatre as a Remedy for Preserving Cultural Heritage. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 44–48 [in Ukrainian].

ДИГІТАЛІЗАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Мета дослідження – виявити особливості дигіталізації театрального мистецтва під час його трансформацій, зумовлених пандемією Covid-19 і повномасштабним російським вторгненням, задля подальшого збереження його здобутків як важливої частини української культурної спадщини. **Методологія дослідження.** Для визначення ролі дигіталізації театрального мистецтва у збереженні його як частини культурної спадщини України використовується системний підхід із застосуванням аналітичного, компаративного, культурологічного методів дослідження. **Наукова новизна.** Використання цифрових технологій як засобу збереження культурної спадщини в Україні, а саме творів театрального мистецтва, досліджується вперше. Дана тема набула особливого значення через пандемію COVID-19 і російсько-українську війну. **Висновки.** Дигіталізація українського театрального мистецтва стає важливим засобом збереження і популяризації театру як вагової складової культурної спадщини нації. Завдяки прикладам дигіталізованого архівування і фіксації театального процесу в інших країнах світу, подібні проєкти було успішно реалізовано українськими фахівцями. Нині в онлайн-просторі забезпечено доступ науковців і дослідників театального мистецтва, глядачів та поціновувачів театру до цифрових вистав і здобутків українського театру, віртуальних галерей музеїв та архіву театального мистецтва. Тож використання цифрових технологій у театальному мистецтві має потужний потенціал у справі його збереження як частини культурної спадщини для передачі інформації про український театр наступним поколінням.

Ключові слова: дигіталізація, культурна спадщина, музей, театральне мистецтво, цифрова вистава, цифрові технології

Sobolevska Svitlana, Candidate of Cultural Science, Associate Professor at the Department of Humanities, National Academy of Culture and Arts Management

Digitalisation of Theatre as a Remedy for Preserving Cultural Heritage

The purpose of the article is to identify the peculiarities of the digitalisation of theatre art during its transformations caused by the Covid-19 pandemic and the full-scale Russian invasion, in order to further preserve its achievements as an important part of Ukraine's cultural heritage. **The research methodology.** In order to determine the role of digitalisation of theatrical art in preserving it as part of the cultural heritage of Ukraine, a systematic approach is used with the use of analytical, comparative, and cultural studies methods. **The scientific novelty.** The usage of digital technologies as a means of preserving cultural heritage in Ukraine, namely works of theatre art, is being studied for the first time. This topic has become especially important due to the Covid-19 pandemic and the Russian-Ukrainian war. **Conclusions.** The digitalisation of Ukrainian theatre art is becoming an important means of preserving and popularising theatre as a significant component of the nation's cultural heritage. Thanks to the examples of digitalised archiving and recording of the theatre process in other countries, similar projects have been successfully implemented by Ukrainian specialists. Today, the online space provides access to digital performances and achievements of Ukrainian theatre, virtual galleries of museums and archive of theatre art for scholars and researchers of theatre art, as well as for theatregoers and connoisseurs. Therefore, the use of digital technologies in theatre art has a powerful potential for preserving it as part of the cultural heritage and for passing on information about Ukrainian theatre to future generations.

Keywords: digitalisation, cultural heritage, museum, theatre, digital performance, digital technology.

Актуальність теми дослідження. Збереження як матеріальної, так і нематеріальної культурної спадщини України під час російсько-української війни потребує особливої уваги. Через бойові дії, наявність масштабних руйнувань і фізичні втрати об'єктів культурної спадщини, подальша їх охорона потребує вирішення зокрема й завдяки використанню цифрових технологій. Їх впровадження у сфері театру розпочалося ще від часів пандемії коронавірусу та активно продовжується завдяки активності фахівців і поціновувачів українського театру.

З огляду на те, що театральне мистецтво є вагомим частиною української культурної спадщини, нині виникає потреба дослідити сучасний стан збереження його багаторічних досягнень і можливостей доступу як глядацької аудиторії, так й дослідників театру до цифрових вистав і здобутків українського театру, віртуальних галерей музеїв та цифрового архіву театрального мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Цифровізація галузі культури і мистецтв нині викликає інтерес у багатьох сучасних дослідників. Зокрема, до театру в епоху цифрових технологій звертається О. Тонкошкура [7]. Особливості театального мистецтва як засобу соціокультурної комунікації у час цифрових технологій розглядають Л. Дерман і М. Кобилинська [3]. Імерсивні культурні практики як феномен метамодернізму і можливості їх застосування з використанням сучасних технологій, зокрема у театрі, досліджує О. Губернатор [2]. До проблематики ролі глядача у сучасному театрі у контексті просторової специфіки цифрової вистави у своєму дослідженні звертається Т. Хвостова [10]. Натомість дигіталізація театального мистецтва як засобу збереження культурної спадщини потребує окремого дослідження.

Мета дослідження – виявити особливості діджиталізації театального мистецтва під час його трансформацій, зумовлених пандемією Covid-19 і повномасштабним російським вторгненням, задля подальшого збереження його здобутків як важливої частини української культурної спадщини.

Виклад основного матеріалу. Як зазначається у законодавчих актах основна мета цифровізації полягає у досягненні цифрової трансформації існуючих та створенні нових галузей економіки, а також трансформації сфер життєдіяльності у нові більш ефективні та сучасні [5]. Своєю чергою цифрові технології здатні докорінно змінити

мистецтво, зокрема театральне, адже вони впливають на форми театру, особливості постановок і контакти із глядачами.

Перші кроки театру в інтернеті з використанням мережі як ретранслятора постановки стали вимушеним кроком для вистав, що готувалися у театальному просторі на початку 2020 року, але зіткнулися із жорстокою карантинною реальністю. Тож віртуальна демонстрація вистав набула популярності у часи пандемії Covid-19, адже тоді театри продукували нові формати підтримки комунікації із глядачами, експериментуючи із віртуальним простором. Такий досвід є у Київського театру «Актор», який запропонував включення О. Вертинського та А. Ємцова з власних квартир, заради відтворення репертуарної вистави «Мегери» (режисер О. Гаврилюк). Репертуарний «Коріолан» Red Bull Theater було також зіграно із помешкань акторів. Колектив підійшов до проекту максимально відповідально, звернувши увагу на найменші дрібниці (від картинки на фоні та акцентів по світлу кожного з виконавців до динамічного веб-монтажу і музично-шумового оформлення). Виставу «Мене звати...», що складалась із монологів акторів і акторок Дитячої театальної майстерні при Франківському драмтеатрі на теми, про які відверто говорять підлітки, режисер О. Лейбюк продемонстрував на загал також в онлайн форматі. Під час пандемії віртуально відсвяткував другу річницю свого народження коломийський театр «Соломія», в якому монодрама «Жіноче щастя» стала десятою прем'єрою колективу у загальному переліку і першою, що відбулась в інтернет-форматі. П'єсу литовської авторки А. Котляр, поставив режисер з Миколаєва В. Смірнов, роль зіграла керівниця театру, актриса, мешканка Коломиї М. Кодіна-Іванович [1].

Режисер і художній керівник київського театру на Подолі В. Малахов зазначає, що, коли театр почав показувати свої вистави онлайн, виявилось, що є люди, які купують на них квитки. На його думку, цю тенденцію необхідно розвивати у двох напрямках: по-перше через створення театральних телевистав, коли вистава знімається без глядачів спеціальними камерами крупним планом; по-друге, з використанням доповненої реальності, що підтверджує Д. Малахова. Також В. Малахов підкреслив, що онлайн-вистави в Європі або США безкоштовні, та у кінці вистави актор або режисер робить оголошення про те, що, якщо глядачі хочуть

допомогти театру, то вони можуть зробити пожертву (донат) на рахунок театру. Такий досвід в Україні також напрацьовується, адже квитки на онлайн-події купують не тільки через цікавість до театру чи вистави, це бажання прихильників театру підтримати його, оскільки ці глядачі скоріш за все вже бачили «Сто тисяч» чи інші вистави театру на Подолі [8].

Також нову прем'єру від початку карантину репетирував GOGOL-Center. Вона вийшла у форматі десктоп-вистави під назвою «Феї», де від акторів лунали запитання світові, демонструвались інфантильна рефлексія і поведінка покоління мілленіалів в епоху загальної ізоляції. В основу вистави було покладено однойменну постановку 2011 року Д. Бобе і «Сьомої студії», яку переосмислили режисер І. Шагалов та актори театру. В українському просторі zoom-вистави також зіграв «Дикий театр» – свої «Борщі» О. Доричевський поставив за п'єсою «Весілля обов'язкове» В. Гунченко. Режисер В. Насташев зупинив свій вибір на п'єсі «Черновик» С. Уханова. Дію було перенесено до простору zoom-конференції, на яку запрошувались глядачі. Загалом п'єса С. Уханова складалась зі світу дивних фантазій та спогадів про минуле життя. Свій цифровий театральний серіал «Смута» представив і Центр сучасного мистецтва «Дах». Також митці намагались зазирнути у майбутнє, де закінчиться період карантину через пандемію. Наприклад, дія п'єси «Шлюб» А. Волошиної розгортається у 2035 році, коли наслідки епідемії коронавірусу світом подолані. Але зміни незворотні – закохані ностальгічно влаштовують побачення в zoom, де згадують початок своїх стосунків, намагаються переосмислити минуле, щоб розв'язати тривалі вузли. Виставу створив режисер С. Олександрівський (засновник та керівник Pop-up театру). Його концепція передбачала надати можливість глядачам переміститися у майбутнє, почути діалоги за 15 років і навіть втрутитися до тієї розмови. Отже, від 2020 року формати інтернет-театру стають все різноманітнішими і вигадливішими [1].

Перехід українських театрів в онлайн-формат і наявність технічних можливостей дозволяють перейти на інший рівень ведення театральних архівів, які є одним із інструментів збереження культурної спадщини, оскільки паперове документування досягнень українського театального мистецтва має певний ряд недоліків. Варто відмітити, що фіксація вистави і збереження її

для майбутнього зазвичай найкраще вдавалась свідкам, та у своїх спогадах вони колоритними деталями надавали власним враженням історичної переконливості. Окрім того, паперове документування театального процесу в Україні, що декілька десятиріч років проводилось Українським театральним товариством, значно постраждало. У результаті відзначалися недостовірні театральні ювілеї, в свою чергу провідні майстри сцени залишалися без гідного вшанування, були випадки плутанини із датами прем'єр, авторами спектаклів, зіграними акторами ролями. Та період, коли в історії українського театру втрачалася інформація, зникали матеріальні свідчення про вистави (афіші, програми, ескізи декорацій тощо), що для свого часу вважались знаковими, закінчився, адже ще у 2020 році Національна спілка театральних діячів, вивчивши досвід колег з європейських інституцій та ознайомившись із цифровими архівами різних країн, взялася за справу створення цифрового архіву.

У багатьох країнах світу процес дигіталізованого архівування та фіксації театального процесу триває давно. Чимала кількість електронних театральних архівів наявна у Великобританії, Німеччині, США, Франції. Також деякі державні інституції, що опікуються театрами в центральнорозвинених країнах, зокрема Інститут театру імені Збігнева Рашевського в Польщі, Угорський театральний музей та інститут, Театральні інститути у Словаччині, Чехії, Словенії та інші, забезпечують збереження інформації на спеціальних сайтах. Український цифровий театральний архів мав стати зручним і доступним вебресурсом з повноцінною національною театальною базою даних створено для театальної спільноти, науковців і глядацької аудиторії [4; 9].

Розуміючи, що збирання інформації та фіксація театального процесу є не менш важливою, ніж створення нових спектаклів і впровадження інноваційних технологій та досвідів в театральну практику, а створення театальної бази даних є важливим для повноцінного розуміння тих процесів, що нині відбуваються в театральній сфері, а також визначення місця і ролі театру в загальнонаціональному культурному контексті, створення цифрового театального архіву у 2020 році підтримали Б. Струтинський (голова НСТДУ, генеральний директор-художній керівник Київського

національного академічного театру оперети), Г. Веселовська (доктор мистецтвознавства, професор, кураторка проєкту), А. Липківська (кандидат мистецтвознавства, професор, голова Експертної ради Всеукраїнської театральної фестивалю-премії «ГРА»), А. Солов'яненко (головний режисер Національної опери України), О. Книга (директор-художній керівник Херсонського академічного українського музично-драматичного театру), В. Малахов (директор-художній керівник Київського академічного драматичного театру на Подолі), П. Качанов (директор-художній керівник Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва), П. Ар'є (драматург, режисер, шеф-драматург Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра). Тож станом на 2025 рік на вебсайті цифрового театального архіву, створеного за підтримки Українського культурного фонду, представлено 119 театрів, 1545 вистав (переважно постановки 2015–2019 років), біографії 6582 діячів театального мистецтва [6].

Вже під час війни у 2024 році Національний академічний театр опери та балету імені Миколи Лисенка (м. Харків) відкрив віртуальний музей з оцифрованою архівною колекцією, щоб зберегти її під час обстрілів Харкова. Чільне місце в цифровій колекції займають опери та балети, які мали світові прем'єри в харківському театрі, зокрема опера українського композитора М. Лисенка «Тарас Бульба» і перший український балет «Пан Каньовський» українського композитора М. Вериківського. Нині твори українських митців стали основою віртуальної колекції, яка демонструє рух мистецтва опери та балету від колоніальної музичної спадщини до національного мистецького продукту. Невдовзі у віртуальному просторі музею представлять твори європейських композиторів і митців з Азербайджану, Вірменії, Грузії та інших країн. Також у віртуальній колекції є оцифровані експонати фондів Київського музею театального музичного кіномистецтва і Харківського художнього музею та приватних колекцій.

У Національному академічному театрі опери та балету імені Миколи Лисенка зазначають, що робота з підготовки матеріалів, перемовини з музеями і колекціонерами, робота в архівах, відбір експонатів, їх фотографування, сканування, ретушування, описання і каталогізація тривала понад рік, і у

результаті перший в Україні віртуальний музей оперного театру запрацював. На першому етапі роботи над проєктом віртуальна галерея налічує близько 6 тисяч експонатів (ескізи декорацій, унікальні костюми постановок театру різних часів, афіші, фотографії, програмки). Команда проєкту наголосила, що займається цим заради популяризації мистецтва балету та опери, а також щоб цінна інформація про них не зникла та була досліджена спеціалістами. Даний проєкт також було впроваджено за фінансової підтримки Українського культурного фонду [11].

Наукова новизна. Використання цифрових технологій як засобу збереження культурної спадщини в Україні, а саме творів театального мистецтва, досліджується вперше. Через пандемію COVID-19 і російсько-українську війну дигіталізація театального мистецтва задля його популяризації і збереження набула особливого значення в Україні. У статті досліджено передумови виникнення потреби використання цифрових технологій у театальному мистецтві для збереження його здобутків і розглянуто особливості формування українських театральних архівів у віртуальному просторі.

Висновки. Нині дигіталізація українського театального мистецтва стає важливим засобом збереження і популяризації театру як вагової складової культурної спадщини нації. Маючи приклади дигіталізованого архівування і фіксації театального процесу в інших країнах світу, подібні проєкти було успішно реалізовано українськими фахівцями. Отже, нині доступ науковців і дослідників театального мистецтва, глядачів та поціновувачів театру до цифрових вистав і здобутків українського театру, віртуальних галерей музеїв та архівів театального мистецтва, створення яких було зумовлено пандемією COVID-19 і повномасштабним російським вторгненням, забезпечується завдяки їх реалізації в онлайн-просторі. Тож використання цифрових технологій у театальному мистецтві має потужний потенціал у справі його збереження як частини культурної спадщини для передачі інформації про український театр наступним поколінням.

Література

1. Винниченко С. Карантинна диджиталізація театру. Частина 5. Формат вистав. *Театральна риболовля* : блог про театральне життя України. URL: <http://www.t-fishing.co.ua/marketing/karantynn>

a-didzhytalizatsiya-teatru-chastyna-5-format-vystav/ (дата звернення: 01.05.2025).

2. Губернатор О. І. Імерсивні культурні практики як феномен метамодернізму : дис. ... доктора філософії 034 «Культурологія» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2023. 194 с.

3. Дерман Л. М., Кобилянська М. Ю. Театральне мистецтво як засіб соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій. *Гуманітарний корпус*. 2021. Вип. 37 (т. 1). С. 33–36.

4. Кочкіна М. Діджиталізація: в Україні запрацював Цифровий театральний архів. *Погляд*. URL: <https://poglyad.tv/didzhytalizatsiya-v-ukrayini-zapratsyuvav-tsyfrovyj-teatralnyj-arhiv-article> (дата звернення: 07.05.2025).

5. Про схвалення Концепції розвитку цифрової економіки та суспільства України на 2018-2020 роки та затвердження плану заходів щодо її реалізації : Розпорядження Кабінету міністрів України від 17.01.2018 № 67-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/67-2018-%D1%80> (дата звернення: 01.05.2025).

6. Театральний архів – це важливо. *Цифровий театральний архів*. URL: <https://theatre.com.ua/teatralnij-arhiv-ce-vazhlivo> (дата звернення: 08.05.2025).

7. Тонкошкура О. Театр в епоху цифрових технологій. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. №18 (2). С. 30–35.

8. Усачова О., Федоріна В. Віталій Малахов: «Я режисер-хамелеон». *Театр на Подолі*. URL: <https://theatreonpodil.com/vitalij-malahov-ya-rezhyser-hameleon-kyiv-daily/> (дата звернення: 07.05.2025).

9. Фіксуємо театральну історію разом! *Цифровий театральний архів*. URL: <https://theatre.com.ua/fiksuyemo-teatralnu-istoriyu-razom> (дата звернення: 08.05.2025).

10. Хвостова Т. В. Трансформація ролі глядача крізь призму особливостей цифрової репрезентації сучасного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 4. С. 128–133.

11. Челяк О. У Харкові відкрили перший віртуальний музей оперного театру. *Суспільне. Культура*: вебсайт. URL: <https://suspilne.media/culture/854957-u-harkovi-vidkrili-persij-virtualnij-muzej-opernogo-teatru/> (дата звернення: 09.05.2025).

fishing.co.ua/marketing/karantynna-didzhytalizatsiya-teatru-chastyna-5-format-vystav/ [in Ukrainian].

2. Hubernator, O. I. (2023). Immersive Cultural Practices as a Phenomenon of Metamodernism. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

3. Derman, L. M., & Kobylinska, M. Yu. (2021). Theatrical Art as a means of Socio-Cultural Communication in the Digital Age. *Humanitarian Corpus*, 37 (1), 33–36 [in Ukrainian].

4. Kochkina, M. (2020). Digitalisation: the Digital Theatre Archive has been released in Ukraine. *Pohliad: website*. Retrieved from: <https://poglyad.tv/didzhytalizatsiya-v-ukrayini-zapratsyuvav-tsyfrovyj-teatralnyj-arhiv-article> [in Ukrainian].

5. Order of the Cabinet of Ministers of Ukraine ‘On Approval of the Concept for the Development of the Digital Economy and Society of Ukraine for 2018-2020 and Approval of the Action Plan for its Implementation’ of 17 January 2018, № 67-r. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/67-2018-%D1%80> [in Ukrainian].

6. Theatre archive is important (2020). *Digital Theatre Archive: website*. Retrieved from: <https://theatre.com.ua/teatralnij-arhiv-ce-vazhlivo> [in Ukrainian].

7. Tonkoshkura, O. (2022). Theatre in the Era of Digital Technologies. *Artistic Culture. Current problems*, 18 (2), 30–35 [in Ukrainian].

8. Usachova, O., & Fedorina, V. (2020). Vitaly Malakhov: ‘I am a chameleon director’. *Theatre on Podil: website*. Retrieved from: <https://theatreonpodil.com/vitalij-malahov-ya-rezhyser-hameleon-kyiv-daily/> [in Ukrainian].

9. Let’s record theatre history together! (2020). *Digital Theatre Archive*. Retrieved from: <https://theatre.com.ua/fiksuyemo-teatralnu-istoriyu-razom> [in Ukrainian].

10. Khvostova, T. (2024). Transformation of the Role of the Spectator through the Prism of Features of Digital Representation of Modern Theatre. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 128–133 [in Ukrainian].

11. Cheliak, O. (2024). First virtual museum of opera house opened in Kharkiv. *Suspilne. Kultura: website*. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/854957-u-harkovi-vidkrili-persij-virtualnij-muzej-opernogo-teatru/> [in Ukrainian].

References

1. Vynnychenko, S. (2020). Quarantine digitalisation of theatre. Part 5. Format of performances. *Theatre Fishing: a blog about theatre life in Ukraine*. Retrieved from: [http://www.t-](http://www.t-fishing.co.ua/marketing/karantynna-didzhytalizatsiya-teatru-chastyna-5-format-vystav/)

Стаття надійшла до редакції 01.08.2025
Отримано після доопрацювання 02.09.2025
Прийнято до друку 09.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Федоренко М. О. Культурологічний вимір модерну. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 49–53.

Fedorenko M. (2025). Cultural Dimension of Modernity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 49–53 [in Ukrainian].

Федоренко Микола Олександрович,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри суспільних наук
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0001-5480-6059>
Fed2000@ukr.net

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР МОДЕРНУ

Мета роботи спрямована на дослідження культурологічних засад модерну. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні історико-логічного підходу для вивчення соціокультурних чинників епохи, генетичного – для з'ясування еволюції ідейних передумов становлення світосприйняття модерну, контекстуально-аналітичного – для виявлення концептуальних маркерів, які уособлюють парадигмальні риси доби модерну. **Наукова новизна.** Уперше визначено, систематизовано й проаналізовано соціокультурні чинники, які зумовили особливості становлення епохи модерну. **Висновки.** Окреслено предметну сферу культури як штучного середовища буття людини, створеного специфічною діяльністю людини, яка включає в себе як саму людину, так і світ символічних значень. Вказано, що культура модерну в процесі свого становлення створює передумови для остаточної емансипації людської особистості. Наголошено, що орієнтація на особистість своє чергою підвищує роль і значення раціональної діяльності як способу інтеріоризації загальнозначущих культурних форм у внутрішній світ людини. Вказано на специфіку модернового світосприйняття, засадничі особливості якого втілені у «виключальному гуманізмі», що супроводжувався новим відчуттям «я». Закцентовано на понятті цивільності як дієвості, що охоплювала сфери морального самоконтролю, смаку, вишуканості. Вказано на особливу роль етики неостойцизму у формуванні світосприйняття людини модерну. На прикладі наукового доробку Норберта Еліаса, продемонстровано особливості ментальності придворної аристократії; подібно до того, як сучасна держава є спадкоємцем абсолютної монархії, так і західноєвропейські «цивілізованість» та раціональність генетично пов'язані з культурою придворного суспільства, з виробленими нею механізмами контролю за афектами й потягами.

Ключові слова: модерн, цивільність, культурологічний вимір, гуманізм, раціоналізм, придворна культура.

Fedorenko Mykola, PhD in Philosophy, Associate Professor at the Department of Social Sciences, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Cultural Dimension of Modernity

The purpose of the work is to study the cultural foundations of modernity. **The methodology** of the work is based on a combination of historical and logical approach to study the socio-cultural factors of the era, genetic approach to clarify the evolution of the ideological prerequisites for the formation of the worldview of modernity, and contextual and analytical approach to study the conceptual markers that embody the paradigmatic features of the modern era. **Scientific novelty.** For the first time, the author identifies, systematises, and analyses the socio-cultural factors that determined the peculiarities of the formation of the modern era. associated with the culture of court society, with the mechanisms of control over affects and drives developed by it. **Conclusions.** The article outlines the subject area of culture as an artificial environment of human existence created by specific human activity, which includes both the person and the world of symbolic meanings. It is pointed out that the culture of modernity in the process of its formation creates preconditions for the final emancipation of the human personality. It is emphasised that the focus on the individual, in turn, increases the role and importance of rational activity as a way of internalising generally significant cultural forms into the inner world of a person. The specifics of the modern worldview, the fundamental features of which are embodied in 'exclusive humanism', accompanied by a new sense of 'I', are pointed out. The author emphasises the concept of civility as efficiency, which covered the spheres of moral self-control, taste, and sophistication. The special role of neo-Stoicism ethics in shaping the worldview of a modern person is emphasised. On the example of Norbert Elias's scientific work, the author demonstrates the peculiarities of the mentality of the court aristocracy; just as the modern state is the heir to an absolute monarchy, so Western European 'civilization' and rationality are genetically linked to the culture of court society, with the mechanisms of control over affects and drives developed by it.

Keywords: modernity, civility, cultural dimension, humanism, rationalism, court culture.

Актуальність теми дослідження. Вхідження України до європейського цивілізаційного простору актуалізує необхідність наукового аналізу культурного впливу західноєвропейського модерну на становлення української ідентичності. Адже саме у добу українського бароко, яка хронологічно співпадає з епохою модерну, відбувається, за словами Б. Кримського, «самовизначення української нації... на власній етнічній основі» [9, 319]. Вочевидь, на цей період випадає формування тих ціннісних орієнтирів, які визначають національний характер українців: ренесансне бачення гуманізму, ідеї Реформації з її героїкою та демократизмом, ідеали духовності, привнесені Просвітництвом. Звичайно, сьогоднішня буденна свідомість людей просякнута саме постмодерними інтенціями з його настановами плюральності, еклектичності, а не слідує максимам модерної уніфікації. Ідеї постмодерну знайшли широке визнання та прихильників. За словами В. Вельша, «вони стали звичайними зразками опису та пунктами орієнтації сучасності» [3, 8]. Водночас, це не відміння потреби у більш глибокому з'ясуванні того світосприйняття та світобачення, яке передувало теперішньому. Натомість, звертання до культурологічних особливостей епохи західноєвропейського модерну, наближеного до контексту власної культури, сприятиме глибокому осягненню проблеми. Вочевидь, подібні розвідки важливі і для розуміння нашої невіддільності від європейської історії в сучасному світі.

Аналіз досліджень і публікацій. Щодо літератури, в якій представлена зазначена тематика, то це, передусім, дослідження Д. Тейлора [16], Н. Еліаса [7]. Останній звертається до особливостей культурно-історичного контексту епохи модерну через аналіз процесу цивілізації. Д. Тейлор розглядає зазначену проблематику у руслі ідей доби секуляризації. Серед праць, присвячених філософському модерну, варто виокремити дослідження Ю. Габермаса [4]. Значний літературний доробок стосується з'ясування особливостей модерну у порівнянні з ситуацією постмодерну. Так, В. Вельш [3, 8] вказує на постмодерну максимум плюральності як таку, що відрізняє її від настанови уніфікації в модерні; Ж.-Ф. Ліотар [10] акцентує увагу на існуванні меганаративів, за допомоги яких пізнається світ, як визначальних для мислення модерну. В українському дослідницькому просторі проблематика модерну розглядається як у контексті ідей постмодерну загалом [11; 15], так і стосовно окремо взятих проблем традиції

[1], політики [14]. Модерн вивчається, зокрема, і як художнє явище, проявом чого постають авангардистські течії як у образотворчому мистецтві [5], так і в літературі [13]. Щодо досліджень українського модерну як культурної епохи, тут варто виокремити монографію С. Йосипенка [8], в якій тогочасна українська культура розглядається в європейському контексті. Слід зазначити, що значна частка наукових розвідок, присвячених українському модерну, здійснюється у руслі досліджень проблем козацького бароко [9; 18] та історії протестантських рухів на Україні [12].

Виклад основного матеріалу. Історична епоха, яку зараз іменують модерном (новевропейським періодом), бере свій початок приблизно в XVI–XVII ст. Сучасні дослідники виокремлюють 1500 рік як віху, що розмежовує домодерний час від модерну. Вочевидь, такий поділ є умовним, оскільки вже в XV ст. з'являються певні відмінні моменти, що характеризують епоху модерну. По-перше, це процес секуляризації: якщо середньовіччя розглядало земне життя як підготовку до життя вічного, то людина модерну спрямовує свій погляд до землі, до світу поцейбічного, який в цю епоху набуває самодостатнього значення. По-друге, формується той феномен, який пізніше отримав назву «духу капіталізму». Вперше він постає в Італії, зокрема в заможній Флоренції, де натуральний обмін вже в XIV–XV ст. витісняється грошовим задовго до відкриття Америки, яке пришвидшило цей процес. В побуті стали використовуватися найсуттєвіші елементи капіталістичного господарювання – рахування, звітність, бухгалтерський облік. По-третє, завдяки послабленню і поступовому руйнуванню корпоративних та станових зв'язків все більше самостійності отримує окремий індивід, його сила, талант, енергія. Гуманізм Відродження, з одного боку, ідеї Реформації – з іншого, ведуть до звільнення (хоча і не до повного) індивіда від сильної залежності від соціальних інститутів. Протестантизм звільняє особистість у її відношенні до Бога від посередництва священства, від зв'язку з церковним переказом, соборами тощо, і, як наслідок, від всієї церковної ієрархії. За Лютером, Бог хоче від нас лише віри і спілкується з нами лише через віру. Кожна людина отримує право і навіть зобов'язання вільного дослідження того, що в Священному Писанні є справді євангельським, а що – ні.

Все це призводить до процесу постійно зростаючої автономізації. Так, зокрема, поява автономної людини супроводжується

автономізацією мистецтва - архітектури, живопису, поезії, відокремлення їх від релігії та церкви. Відповідно, філософська думка перестає бути служницею богослов'я і все тісніше зближується з природознавством. Автономізація науки, що змінює свої методи і завдання дослідження, супроводжується виходом її за межі монастирів. Більше того, в XVII ст. нова наука про природу значною мірою визначала зміст і завдання філософії, а пізніше загалом відсунула останню на задній план, створивши особливий – сциєнтистський – спосіб мислення.

Насамкінець, цей загальний процес завершується найбільш вражаючим і доленосним результатом – автономізацією техніки, яка, на відміну від техніки попередніх епох, у союзі з новою наукою стає на шлях самостійного розвитку. Зазначене єднання техніки і науки визначило характер епохи модерну, яку не випадково називають технотронною. Вочевидь, сучасна техніка, як і наука з мистецтвом, є автономним утворенням модерну, конкретним проявом цього універсального процесу. У вигляді експерименту техніка входить в саму серцевину нової науки. Тому реальність, що вивчається модерним експериментально-математичним природознавством, є не так природною, як такою, що конструюється. Адже значною мірою вона створюється за допомогою технічних засобів. Досягнення науки, у свою чергу, відкривають все більше можливостей для необмеженого розвитку техніки і витіснення органічної природи – неорганічною.

Визначаючи особливості модернового світосприйняття, засадничі особливості якого втілені в «виключальному гуманізмі», сучасний дослідник вказує на ту обставину, що вирішальним у цьому плані стало «нове відчуття «я» та його місця в космосі: не відкритого, пористого та вразливого для світу духів і сил, а такого, що я назвав би «ізольованим» [7, 53]. Особливістю цього «ізольованого Я є те, що воно тепер – центр світобудови, не стільки лише творіння, скільки творець. Ізольоване «я» - це дієвець, який уже не боїться демонів, духів і магічних сил.

Власне, епоха Ренесансу вперше створює певне сакральне ставлення до людської дієвості. В «Промові про гідність людини» Піко делла Мірандола Бог, створивши людину і поставивши її в центрі всесвіту, звертається до неї такими словами: «Ні сталої осілості, ні власної подобі, ні певної служби Ми не даємо тобі, о Адаме, і якої осілості, подобі чи служби ти забажаш, таку за власною волею і з власного розсуду отримаєш і володітимеш

нею... Ми не зробимо тебе ні небесним, ні земним, ні безсмертним, щоб ти, як вільний і знаменитий скульптор і творець самого себе, безперешкодно надав собі того образу, який уподобаєш» [4].

Тепер діяльність – чи то дієвість художника чи інженера сприймається не так, як вона сприймалася в попередні епохи. В античності не випадково споглядання ставилося вище від дієвості, навіть дієвості державної людини – адже через споглядання людина долучається до того, що є вічним, до самої сутності природи; натомість дієвість, особливо та, що не має стосунку до сфери цивільної і військової, постає для людини як щось обмежене, партикулярне, занурене у світ профанний, а не сакральний. В середньовіччі ставлення до людської діяльності дещо змінюється. Зокрема, вищою формою людської активності визнається та, що має відношення до морально-релігійної сфери – спасіння душі. Вочевидь, і ця дієвість багато в чому ідентична спогляданню, оскільки представлена через молитву, ритуал. І лише в епоху Ренесансу, коли індивід вбачає в собі творця, творча діяльність набуває відтінку сакральності. Водночас, розгляд людської дієвості як конструктивної, не обмежується тими видами діяльності, що є близькими до форм споглядального осягнення світу – наукою та мистецтвом.

Проте розгляд людської дієвості, як активної, конструктивної, здатної формувати речі, не обмежується тими видами діяльності, що сприяють споглядальному осягненню світу - тобто наукою та мистецтвом. Він також поширюється в етиці, у вигляді нового розуміння шляхів досягнення доброго життя, проявом якого є, зокрема, ренесансний феномен цивільності. Остання передбачала самовдосконалення і стосувалася того, що ми мали не полишати речі такими, як вони є, а «перетворювати їх наново, включно із самими собою» [7, 166]. Цивільність розумілася широко і охоплювала як технологічний зріз людської діяльності, так і сфери морального самоконтролю, смаку, вишуканості тощо. Поширенням було розуміння цивільності як приборкання грубої природи. Після Реформації боротьба за цивільність стосувалася всіх верств населення без виключення.

Вочевидь, подібні практики цивільності були обумовлені причинами соціально-економічними, адже влада потребувала численного і дисциплінованого населення, з якого водночас формувалось і військо. У свою чергу продуктивні працівники були потрібні, щоб озброювати і утримувати військо.

Метою була не лише цивільність. Зміни часто були викликані необхідністю релігійних реформ – слухати проповіді, вивчати катехізис. Також вони стосувалися громадського порядку – адже результатом релігійного навернення було впорядковане життя (Женева Кальвіна). «Релігійна реформа, як зазначає Тейлор..., надихалася потребою, що відчувалася дедалі гостріше впродовж пізнього середньовіччя та ранньомодерної доби: а саме, що не лише еліта, а й, наскільки можливо, всі віруючі мають жити відповідно до вимог Євангелія» [7, 169]. У контексті релігійних реформ ідеал цивільності передбачав також і практики, пов'язані з методами самовдосконалення та самоперетворення.

Зазначені зміни супроводжувалися змінами у світогляді. За Тейлором, деякі засади модерного гуманізму, зокрема, виникли в межах неостоїцизму. В етичних системах античності панувало явлення про вже наявну в людській природі форму, якій доброчесна людина допомагає проявитися у всій її повноті. Зразки перетворення матерії, втілення в неї форми тут були відсутні. В цих системах також не було місця для того, що ми називаємо терміном «воля». В неостоїцизмі ж вирішальну роль відіграє настанова на перетворення. Наголос переноситься з ідеї форми, яка тяжіє до самореалізації, але потребує нашого сприяння, до ідеї форми, накладеної на наше життя ззовні вольовим зусиллям. У XVII ст. цей крок убик етики перетворення завершується новим розумінням чесноти як панування волі над пристрастями. Доброчесна людина постійно перебуває в стані внутрішньої боротьби, де їй треба напружувати всі свої сили. Її гідність як розумної істоти вимагає від неї керуватися розумом.

Ідея цивільності, самоконтролю є сутнісною для модерну і загалом для сучасної Західної цивілізації. За М. Вебером, її джерела – в протестантській етиці [1, 39]. Вочевидь, події Реформації були тим рухом, який завершив і остаточно визначив подальший напрямок поступу, зробивши його масовим і всеохоплюючим. Водночас ідеї самоконтролю та самодисципліни, формувалися і в середовищі придворної аристократії.

У придворному суспільстві індивідуальне існування, зазначає Н. Еліас, було глибоко репрезентативним: «воно складалося з того, як людина демонструвала свою позицію та статус усім іншим, і цей процес демонстрації був висококонкурентним» [9, 84]. Основним засобом репрезентації соціальної ідентичності були практики етикету та манер, які

демонстрували позицію кожного індивіда в межах соціальної взаємодії і водночас були засобом взаємовпливу. Управління емоціями в цій ситуації мало вирішальне значення, і перевагу отримували ті, хто міг контролювати свої емоції найбільш ефективно. Афективні спалахи важко контролювати і пророховувати. Вочевидь, вони розкривають справжні почуття людини, але якщо вони не контролюються, то можуть завдати шкоди, водночас віддаючи козири суперникам у боротьбі за прихильність і престиж. До того ж, вони є ознакою слабкості, і саме такої позиції придворна особа боїться найбільше. У такий спосіб конкуренція придворного життя змушує стримувати афекти на користь розважливої поведінки у спілкуванні з людьми.

За Н. Еліасом, однією з ознак того, що відбувся певний процес «цивілізації», є певне занепокоєння, коли ми чуємо про «нецивілізовану» поведінку. А наше чуття того, що є «варварським» виражається у більшому чи меншому дискомфорті, який ми відчуваємо стосовно людей, які обговорюють або згадують свої тілесні функції більш відкрито. Для того, щоб бути дійсно «ввічливим» за стандартами цивільності, людина певною мірою зобов'язана спостерігати, придивлятися до себе і звертати увагу на людей та їхні мотиви. Результатом цього було формування особливого виду габітуса, «другої природи», автоматичного самообмеження, звички, що функціонує і тоді, коли людина перебуває на самоті. Подібний самоконтроль стає все більш інтерналізованим і менш залежним від підтримки соціальними інститутами, розвиваючи в людині те, що З. Фройд назвав «над-Я».

Висновки. Окреслено предметну сферу культури як штучного середовища буття людини, створеного специфічною діяльністю людини, яка включає в себе як саму людину, так і світ символічних значень. Вказано, що культура модерну в процесі свого становлення створює передумови для остаточної емансипації людської особистості. Наголошено, що орієнтація на особистість у свою чергу підвищує роль і значення раціональної діяльності як способу інтеріоризації загальнозначущих культурних форм у внутрішній світ людини. Вказано на специфіку модернового світосприйняття, засадничі особливості якого втілені у «виключальному гуманізмі», що супроводжувався новим відчуттям «я». Закцентовано увагу на понятті цивільності як дієвості, що охоплювала сфери морального самоконтролю, смаку, вишуканості. З огляду на особливу роль настанови на перетворення,

вказано на особливу роль етики неостойцизму у формуванні світосприйняття людини модерну. На прикладі наукового доробку Н. Еліаса продемонстровано особливості ментальності придворної аристократії; подібно до того, як сучасна держава є спадкоємцем абсолютної монархії, так і західноєвропейська «цивілізованість» та раціональність генетично пов'язана з культурою придворного суспільства, з виробленими нею механізмами контролю за афектами й потягами.

Література

1. Алексеева К. Традиція і модерн: філософський аналіз передумов сучасного світобачення. *Вісник Львівського університету. Філософсько-політологічні студії*. 2018. Вип. 16. С. 9–15.
2. Вебер М. Протестантська етика і дух капіталізму / перекл. з нім. О. Погорілого. Київ : Основи, 1994. 261 с.
3. Вельш В. Наш постмодерний модерн / перекл. з нім. А. Богачова, М. Култаєвої, Л. Ситниченко. Київ : Альтерпрес, 2004. 328 с.
4. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / перекл. з нім. В. М. Куплін. Київ : Четверта хвиля, 2001. 424 с.
5. Гундорова Т. І. Проявлення слова. Дискурсія раннього модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Центр гуман. дослідж. ЛДУ, 1997. 297с.
6. Джованні Піко делла Мірандола. Промова про гідність людини. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Giovanni_Pico_della_Mirandola/Promova_pro_hidnist_liudyny.pdf? (дата звернення: 05.08.2025).
7. Еліас Н. Процес цивілізації. Соціогенетичні і психогенетичні дослідження / перекл. з нім. О. Логвиненко. Київ : Альтернативи, 2003. 672 с.
8. Йосипенко С. До витоків української модерності: українська ранньомодерна духовна культура в європейському контексті. Київ : Український центр духовної культури, 2008. 392 с.
9. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 367 с.
10. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. № 5–6. С. 5–37.
11. Лук'янець В. С. Постмодерн: філософія світоглядного розчарування. *Філософські обрії*. 2002. № 7. С. 3–15.
12. Любашенко В. І. Історія протестантизму в Україні. Київ : Поліс, 1996. 350 с.
13. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
14. Попович М. Модерн і постмодерн: філософія і політика. *Дух і літера*. 2002. № 9–10. С. 467–490.
15. Соболев О. М. Постмодерн і майбутнє філософії. Київ : Наукова думка, 1997. 185 с.
16. Тейлор Ч. Секулярна доба. Книга перша / перекл. з англ. Олексій Панич. Київ : Дух і Літера, 2013. 664 с.

17. Чижевський Д. Українське літературне бароко. Київ : Обереги, 2003. 576 с.

18. Van Krieken, R. Norbert Elias. New York and London. 1998. 208 p.

References

1. Aleksieieva, K. (2018). Tradition and Modernity: Philosophical Analysis of the Prerequisites of the Modern Worldview. *Lviv University Bulletin. Series of Philosophical and Political Studies*, 16, 9–15 [in Ukrainian].
2. Weber, M. (1994). Protestant ethics and the spirit of capitalism. *Osnovy* [in Ukrainian].
3. Velsch, W. (2004). Our postmodern modernity. *Alterpress* [in Ukrainian].
4. Habermas, J. (2001). The philosophical discourse of Modernity. *Fourth Wave* [in Ukrainian].
5. Hundorova, T. I. (1997). Manifestation of the Word. Discourse of early modernism. *Postmodern interpretation*. Centre for Humanities Research [in Ukrainian].
6. Giovanni Pico della Mirandola. (n.d.). Speech on human dignity. Retrieved from: https://shron1.chtyvo.org.ua/Giovanni_Pico_della_Mirandola/Promova_pro_hidnist_liudyny.pdf? [in Ukrainian].
7. Elias, N. (2003). The Process of Civilization. *Sociogenetic and psychogenetic studies*. Publishing house 'Alternatives' [in Ukrainian].
8. Yosypenko, S. (2008). To the Origins of Ukrainian Modernity: Ukrainian Early Modern Spiritual Culture in the European Context. *Ukrainian Centre for Spiritual Culture* [in Ukrainian].
9. Krymskyi, S. B. (2008). Under the signature of Sophia. *Kyiv-Mohyla Academy* [in Ukrainian].
10. Liotard, J.-F. (1995). The situation of postmodernity. *Philosophical and Sociological Thought*, 5–6, 5–37 [in Ukrainian].
11. Lukianets, V. S. (2002). Postmodernity: Philosophy of Worldview Disillusionment. *Philosophical Horizons*, 7, 3–15 [in Ukrainian].
12. Liubashchenko, V. I. (1996). History of Protestantism in Ukraine. *Polis* [in Ukrainian].
13. Pavlychko, S. (1999). Discourse of Modernism in Ukrainian Literature. *Lybid* [in Ukrainian].
14. Popovych, M. (2002). Modernity and Postmodernity: Philosophy and Politics. *Dukh i Litera*, 9–10, 467–490 [in Ukrainian].
15. Sobol, O. M. (1997). Postmodernity and the Future of Philosophy. *Naukova Dumka* [in Ukrainian].
16. Taylor, Ch. (2013). The Secular Age. *Book One*. *Dukh i Litera* [in Ukrainian].
17. Chyzhevskiy, D. (2003). Ukrainian literary baroque. *Oberegy* [in Ukrainian].
18. Van Krieken, R. (1998). Norbert Elias. New York and London [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 09.09.2025
Прийнято до друку 16.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

УДК 316.7:323.272(477)«2013/2014»
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344214

Цитування:

Філіна Т. В. Вплив Революції Гідності на трансформацію національно-культурних цінностей українців. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 54–58.

Filina T. (2025). The Impact of the Revolution of Dignity on Transformation of the National Cultural Values of Ukrainians. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 54–58 [in Ukrainian].

Філіна Тетяна Вікторівна,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри артменеджменту
та інформаційних технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0685-8177>
tfilina01@gmail.com

ВПЛИВ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ НА ТРАНСФОРМАЦІЮ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ УКРАЇНЦІВ

Мета статті – розглянути вплив Революції Гідності на трансформації національно-культурних цінностей українців. **Методологія дослідження** передбачала застосування міждисциплінарних методів, а саме: історичного, за допомогою якого було відстежено причини та наслідки Революції Гідності в хронологічній послідовності; аналітичного, що дав змогу розглянути трансформації національно-культурних цінностей українців; семіотичного, який застосовувався для аналізу нових національних символів; методу узагальнення, що використовувався під час підведення підсумків дослідження. **Наукова новизна** полягає в осмисленні впливу передумов та наслідків Революції Гідності на трансформації національно-культурних цінностей українців. **Висновки.** Революція Гідності трансформувала національно-культурні цінності українців, забезпечивши адаптацію до нових історичних умов. У процесі революційних подій почала формуватися політична ідентичність українців, що загострило почуття відповідальності та громадянської активності. Усвідомлення культурної самодостатності призвело до переосмислення історичної пам'яті, розвитку національної культури та мистецтва, посилення уваги до української мови. Відбулися зміни в розумінні патріотизму, який став визначатися не етнічним походженням, а спільним вибором та готовністю захищати демократичні цінності України. Зросла цінність солідарності, взаємоповаги та самоорганізації, що проявилось в здатності об'єднуватися поза державними інституціями для вирішення критично важливих проблем. В умовах російсько-української війни такі національно-культурні цінності, як: гідність, свобода, справедливість, прагнення до демократії та європейського вибору – стали рушійною силою опору української нації, захисту територіальної цілісності, збереження національної ідентичності, забезпечили суспільну стійкість та єдність, активізували волонтерську діяльність.

Ключові слова: Революція Гідності, національно-культурні цінності, національна ідентичність, патріотизм, соціально-культурні трансформації, українська нація.

Filina Tetiana, PhD in Cultural Studies, Associate Professor, National Academy of Culture and Arts Management

The Impact of the Revolution of Dignity on Transformation of the National Cultural Values of Ukrainians

The purpose of the article is to consider the impact of The Revolution of Dignity on the transformation of national cultural values of Ukrainians. **The methodology** of this research involves interdisciplinary methods such as historical, that describes the reasons and the consequences of The Revolution of Dignity in chronological order; analytic, that allows to study the transformation of the national cultural values of Ukrainians; semiotic, that was employed to analyse new national symbols; method of synthesis used to sum up the results of the research. **Scientific novelty** lies in comprehension of the role of The Revolution of Dignity in the transformation of national cultural values of Ukrainians. **Conclusions.** The Revolution of Dignity transformed the national cultural values of Ukrainians providing the adaptation to the new historical conditions. The revolution provoked the formation of political identity of Ukrainians that sharpened the sense of responsibility and intensified civil activity. Realisation of cultural self-sufficiency resulted in reinterpretation of national memory, national culture and art development and strengthening the position of the Ukrainian language. The understanding of patriotism has changed. Now it is determined by common choice and readiness to protect Ukrainian democratic values rather than by ethnic origin. The value of solidarity, mutual respect and self-organisation has increased significantly that contributed to the ability of the people to join outside the government infrastructure to solve critical problems. In the conditions of the Russian-Ukrainian war new national cultural values such as dignity, freedom, justice, will for democracy and European values became a driver of the

national resistance, territorial integrity protection and national identity securing. They provided social sustainability and unity, activated volunteers' movement.

Key words: Revolution of Dignity, national cultural values, national identity, patriotism, social and cultural transformation, Ukrainian nation.

Актуальність теми дослідження. Однією з найважливіших подій новітньої української історії є Революція Гідності, яка докорінно змінила суспільство, продемонструвавши незламність українського духу та закріпивши цивілізаційний вибір держави. Революційні події спричинили фундаментальні зрушення у національній свідомості, громадянській та політичній ідентичності українців. Основною рушійною силою революції, у більшій мірі, було прагнення захистити людську гідність та право на вільний вибір, а не лише декларація економічних та політичних вимог. Спричинені цим переосмислення і ціннісні виклики, що постали перед українським суспільством, мали значний вплив на національно-патріотичні почуття, які змінюються протягом життя людини та ґрунтуються на емоційному переживанні приналежності до нації та держави. В ході революції, українці перетворилися на активних суб'єктів історії, які самоорганізовувалися і здійснювали громадянський контроль над владою. Подальші історичні події – анексія Криму та початок війни на Донбасі – змінили національно-патріотичні настрої українців, загостривши їх і зробивши критично важливими для виживання держави. Емоційне та національне єднання, консолідація суспільства, відновлення історичної пам'яті в умовах російсько-української війни набувають особливого значення. Революція Гідності заклала фундамент для формування стійкого і дієвого патріотизму, зміни національно-культурних цінностей, виховання українців здатних протистояти зовнішній агресії і відстоювати незалежність держави.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання пов'язані з причинами, перебігом та наслідками Революції Гідності стали предметом зацікавлення багатьох українських науковців. Причини революції проаналізовано в роботах Д. Долини [3], Ю. Котляра та О. Мосіна [6], колективній праці В. Коцюка, Л. Гуцало, І. Григорчака, А. Гавриш та О. Стаднік [11]. Історико-філософський та політичний аналіз революційних подій здійснювали В. Попов та Ю. Яковенко [9], А. Ткачук [10]. Вплив Революції Гідності на соціально-культурні трансформації та освіту в Україні розглянуто в працях О. Ніколаєнко [12] та А. Олексієнко [13]. Питання впливу революції на сферу культури і

мистецтва досліджували Д. Долина [4] та О. Кендус [5]. Інформаційно-комунікаційні аспекти висвітлення революційних подій вивчали О. Мітчук, І. Крупський та В. Прокопець [7]. Т. Волянук [1] та В. Шеховцова-Бурянова [14] досліджували вплив революції на націотворчі процеси в українському соціумі. Феномен Революції Гідності в сучасній науковій рефлексії став предметом розгляду Т. Гуменюк [2]. Аналізом особливостей висвітлення перебігу революційних подій у закордонних публікаціях займався О. Мосін [8].

Мета статті – розглянути вплив Революції Гідності на трансформації національно-культурних цінностей українців.

Виклад основного матеріалу. Історична боротьба українського народу проти культурної експансії з боку інших держав тривала сторіччями. Українська культурна еліта, інтелектуали та національно-політичні діячі протистояли цим зовнішнім впливам, втім, такий спротив подекуди був занадто слабким для досягнення національної мобілізації. Процес формування суспільства з єдиною українською ідентичністю потребував консолідації навколо спільної ідеї. Одним з переламних етапів сучасної української історії була Революція Гідності (2013–2014), яка трансформувала свідомість українців і виступила каталізатором фундаментальних політичних змін.

Причинами революції стали негативні суспільні настрої та політична криза, що обумовлювалися концентрацією влади в руках президента Януковича, відмовою від євроінтеграції на користь посилення зв'язків з Росією, корупцією та неефективністю правової системи. Ю. Котляр та О. Мосін до додаткових причин Революції Гідності відносять: зростання тиску олігархів та їх проросійські настрої, ухвалення «закону Ківалова-Колесніченка» (про регіональні мови), безробіття та загальне погіршення життєвого рівня населення, підписання Харківських угод щодо Чорноморського флоту РФ [6, 50]. Безпосереднім початком Революції Гідності, було рішення Кабінету Міністрів України, прийняте 21 листопада 2013 року, про призупинення підготовки про підписання Угоди про асоціацію між Україною та Європейським Союзом, що призвело до втрати

легітимності влади в очах суспільства та розгорнуло масову мобілізацію по всій країні.

На початку 2014 року Росія розпочала гібридну війну, анексувавши Крим та окупувавши частину Донбасу. Війна стала серйозним викликом на шляху до втілення європейських цінностей і ускладнилася тим, що Росія нехтувала принципами демократії, правами людини, територіальною цілісністю. 24 лютого 2022 року Росія розпочала повномасштабну війну, що триває донині. Міжнародна спільнота підтримала прагнення українського народу до європейської інтеграції, незважаючи на перешкоди створені війною.

Наслідком Революції Гідності стали докорінні зміни, як зазначає А. Ткачук, морально-етичні зрушення у свідомості українців, які ґрунтувалися на потребі соціальної справедливості, за яку вийшли боротися люди по всій країні. Революція стала значним зламом на ментальному рівні, подолавши радянський спадок і загостривши такі риси української ментальності, як рішучість, толерантність, прагнення до волі та здатність до самопожертви. Революційні події стимулювали активніші зусилля України щодо вступу в Європейський Союз та НАТО, спричинили масштабні реформи у післяреволюційний період [10].

Події Революції Гідності вплинули на процес формування нової української нації, готової боротися за майбутнє Батьківщини, ризикуючи життям. В. Шеховцова-Бурянова доходить висновку, що під час революційних процесів національна ідентичність українців набула рис громадянської, що передбачає не лише усвідомлення себе громадянином країни, а й активну участь у її житті. Таким чином, відбулося переформотування ідентичності і створення політичної нації [14].

О. Кендус зазначає, що «Революція Гідності стала масштабним протестом у новітній історії України, боротьбою українських громадян за свої права і демократичний європейський вибір. На ці події реагувало мистецтво, звертаючись своєю мовою як до політиків, так і суспільства. Його творцями є митці, зокрема, художники, письменники, поети, які є невід'ємною частиною цього суспільства, а часто і його авангардом. Вони були причетними до формування культурно-мистецького простору під час та після революційних подій, де самі ж митці як професіонали, так і аматори, реалізовували свої творчі проекти» [5, 37]. Д. Долина зауважує, що трансформаційні

процеси у сфері культури і мистецтв, спричинені Революцією Гідності, призвели до зміни світогляду українців, що сприяло зниженню російського культурного впливу і зміцненню відчуття національної єдності, тим самим допомогло Україні вистояти з початком військового вторгнення [4].

Наслідками революції та подальших історичних подій стали глибокі зміни в українському суспільстві, політиці, економіці та геополітичному векторі:

- політична система – відбувся перехід від авторитарного правління до встановлення демократичних принципів розвитку; розпочався процес децентралізації влади та зміцнення місцевого самоврядування; втім, рівень корупції та неефективність багатьох державних інститутів значною мірою знецінили досягнення Революції Гідності;

- соціальна сфера – продовжила зростати громадянська активність та розвиватися волонтерський рух; разом з тим, погіршення економічної ситуації, спричинене збройною агресією Росії, негативно вплинуло на соціальну стабільність та рівень життя українців, що призвело до зростання еміграції;

- міжнародні відносини – розпочалося зближення з Європейським Союзом і практичні кроки на шляху до повної європейської інтеграції; посилилася присутність України на міжнародній арені; втім, водночас, поглибилася залежність від зовнішньої підтримки (фінансової, військової, гуманітарної);

- історичне та культурне значення – посилилися процеси національної, культурної та історичної самоідентифікації українців; відбулося піднесення уваги до української мови, історії, культури, релігії та національно-культурної спадщини [11, 601–602].

Революція Гідності, зазначають В. Попов та Ю. Яковенко, «стала прикладом того, як народ, об'єднаний спільними цінностями, може боротися за свободу, гідність та справедливість, навіть перед обличчям смерті та загрозою тиранії. Ця боротьба підкреслює важливість моральних принципів, колективної волі та екзистенційного вибору, які залишаються актуальними для розуміння сучасних суспільних змін. Революція Гідності не лише змінила політичний ландшафт України, але й стала свідченням вічного прагнення людства до свободи та гідності» [9, 147–148].

Наукова новизна полягає у осмисленні впливу передумов та наслідків Революції

Гідності на трансформації національно-культурних цінностей українців.

Висновки. Події Революції Гідності мали фундаментальний вплив на національно-патріотичні настрої в українському суспільстві, ставши поштовхом до зміцнення національної свідомості та громадянської ідентичності. Революція, а згодом анексія Криму та початок війни на Донбасі, призвели до безпрецедентного стрибка патріотизму. Значна частина українців, незалежно від регіону почала ідентифікувати себе громадянами України і відчувати спільну відповідальність за її майбутнє. Патріотизм почав асоціюватися не лише з етнічними чи мовними ознаками, але і з цінностями – гідністю, свободою, справедливістю, прагненням до демократії та європейського вибору. Незважаючи на те, що на початку подій все ще зберігалася регіональна диференціація українців у ставленні до революції, подальша агресія з боку Росії згуртувала суспільство навколо ідеї захисту територіальної цілісності України.

Українці почали більш свідомо ставитися до своїх громадянських прав і обов'язків, критично відноситися до влади та вимагати прозорості та реформ. Революція Гідності продемонструвала, що українське громадянське суспільство може впливати на перебіг політичних подій та захищати свої права. Це було потужним поштовхом до виникнення масового волонтерського руху спочатку для підтримки учасників революції, а згодом для допомоги збройним силам та внутрішньо переміщеним особам. Волонтерський рух, що розгорнувся по всій країні, був проявом дієвого патріотизму, прикладом практичного служіння державі, ставши важливою складовою національної самосвідомості.

Події Революції Гідності актуалізували і закріпили нові національні символи та переосмислили історичну пам'ять. Традиційні державні символи – гімн, герб, прапор, а також нові – образ загиблих учасників революції – Героїв Небесної Сотні, – набули особливого сакрального значення для українців як символ боротьби за гідність і свободу. Усвідомлення і прийняття українцями своєї єдності і унікальності стало кроком до подолання спадщини радянської ментальності, для якої характерним було придушення індивідуальності та людської гідності.

Таким чином, Революція Гідності трансформувала національно-культурні цінності українців, забезпечивши адаптацію до

нових історичних умов. У процесі революційних подій почала формуватися політична ідентичність українців, що загостило почуття відповідальності та громадянської активності. Усвідомлення культурної самодостатності призвело до розвитку національної культури та мистецтва, переосмислення історичної пам'яті, посилення уваги до української мови. Відбулися зміни у розумінні патріотизму, який став визначатися не етнічним походженням, а спільним вибором та готовністю захищати демократичні цінності України. Зросла цінність солідарності, взаємоповаги та самоорганізації, що проявилось у здатності об'єднуватися поза державними інституціями для вирішення критично важливих проблем. В умовах російсько-української війни нові національно-культурні цінності стали рушійною силою опору української нації, захисту територіальної цілісності, збереження національної ідентичності, забезпечили суспільну стійкість та єдність, активізували волонтерську діяльність.

Література

1. Волянчук Т. А. Політична свідомість і культура як чинники формування образу сучасної української держави. *Право та державне управління*. 2023. № 2. С. 353–358. DOI: 10.32782/pdu.2023.2.51.
2. Гуменюк Т. Культура пам'яті: феномен Революції гідності в сучасній науковій рефлексії. *Український інформаційний простір*. 2023. № 1 (11). С. 41–54. DOI: 10.31866/2616-7948.1(11).2023.279552.
3. Долина Д. Основні причини Революції Гідності 2013-2014 років в Україні. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 09 листопада 2023 р.). С. 38–39.
4. Долина Д. Трансформаційні процеси у сфері культури і мистецтв, викликані Революцією Гідності в Україні. *Південний архів (історичні науки)*. 2025. № 51. С. 11–18. DOI: 10.32999/ksu2786-5118/2025-51-2.
5. Кендус О. Євромайдан – Революція Гідності на фоні культурно-мистецького простору українського суспільства. *Науково-теоретичний альманах Грани*. 2022. № 25 (6). С. 35-44. DOI: 10.15421/172267.
6. Котляр Ю., Мосін О. Революція гідності: вибір європейського майбутнього. *Acta de Historia & Politica: Saeculum XXI*. 2024. Vol. VII. С. 47–56. DOI: 10.26693/ahpsxxi2024.07.047.
7. Мітчук О., Крупський І., Прокопець В. Інформаційно-комунікаційні особливості висвітлення подій Революції Гідності (2013–

2014 pp.). *Образ*. 2025. № 1 (47). С. 99-107. DOI: 10.21272/Obraz.2025.1(47)-99-107.

8. Мосін О. Концепції Майдану та Революції Гідності у закордонних публікаціях. *Acta de Historia & Politica: Saeculum XXI*. 2025. № 9. С. 38–46. DOI: 10.26693/ahpsxxi2025.09.038.

9. Попов В., Яковенко Ю. Революція Гідності: історико-філософський огляд. *Universum*. 2025. № 19. С. 139–148. URL: <https://archive.liga.science/index.php/universum/article/view/1733/1757> (дата звернення: 19.07.2025).

10. Ткачук А. Революція гідності: політологічний аналіз. *Вісник Львівського університету. Філософсько-політологічні студії*. 2014. № 5. С. 322–328. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/politology/article/viewFile/2779/2854> (дата звернення: 12.07.2025).

11. Kotsiuk V., Hutsalo L., Hryhorchak I., Havrysh A., Stadnyk O. Ukrainian Revolution of Dignity 2013–2014: Origins, Progress, and Impact on Society. *Journal of Information Systems Engineering and Management*. 2025. № 10 (12s) P. 599–607. DOI: 10.52783/jisem.v10i12s.1868.

12. Nikolayenko O. The significance of human dignity for social movements: Mass mobilisation in Ukraine. *East European Politics*. 2020. № 36 (3). P. 445–462. DOI: 10.1080/21599165.2020.1757444.

13. Oleksiyenko A. From the revolution of dignity to a revolution of academic excellence? Paths taken and not taken in Ukraine. *Handbook of education policy*. Edward Elgar Publishing. 2023. P. 51–67. DOI: 10.4337/9781800375062.00012.

14. Shekhovtsova-Burianova V. A. The Influence of the Revolution of Dignity on the National Identity of Ukrainians. *Humanitarian Studios: Pedagogics, Psychology, Philosophy*. 2023. Vol. 14 (4). P. 218–223. DOI: 10.31548/hspedagog14(4).2023.218-223.

References

1. Volianiuk, T. A. (2023). Political consciousness and culture as factors in shaping the image of the modern Ukrainian state. *Law and Public Administration*, 2, 353–358 [in Ukrainian].

2. Humeniuk, T. (2023). Culture of memory: the phenomenon of the Revolution of Dignity in contemporary scientific reflection. *Ukrainian Information Space*, 1 (11), 41–54 [in Ukrainian].

3. Dolyna, D. (2023). The main causes of the Revolution of Dignity of 2013-2014 in Ukraine. *Cultural and Art Studios of the XXI Century: Scientific and Practical Partnership: Materials of the IV All-*

Ukrainian Scientific and Practical Conference (Kyiv, 9 November 2023), 38–39 [in Ukrainian].

4. Dolyna, D. (2025). Transformation Processes in the Sphere of Culture and Arts Caused by the Revolution of Dignity in Ukraine. *Southern Archive (Historical Sciences)*, 51, 11–18 [in Ukrainian].

5. Kendus, O. (2022). Euromaidan – Revolution of Dignity on the Focus of the Cultural and Artistic Space of Ukrainian Society. *Scientific and Theoretical Almanac Grani*, 25 (6), 35–44 [in Ukrainian].

6. Kotliar, Y. & Mosin, O. (2024). Revolution of Dignity: Choice of the European Future. *Acta de Historia & Politica: Saeculum XXI*, VII, 47–56 [in Ukrainian].

7. Mitchuk, O., Krupskyi, I. & Prokopets, V. (2025). Information and Communication Features of Covering the Events of the Revolution of Dignity (2013–2014). *Obraz*, 1 (47), 99–107 [in Ukrainian].

8. Mosin, O. (2025). Concepts of Maidan and the Revolution of Dignity in foreign publications. *Acta de Historia & Politica: Saeculum XXI*, 9, 38–46 [in Ukrainian].

9. Popov, V. & Yakovenko, Yu. (2025). Revolution of Dignity: Historical and Philosophical Review. *Universum*, 19, 139–148 [in Ukrainian].

10. Tkachuk, A. (2014). The Revolution of Dignity: A Political Science Analysis. *Bulletin of Lviv University. Philosophical and Political Studies*, 5, 322–328. [in Ukrainian].

11. Kotsiuk, V., Hutsalo, L., Hryhorchak, I., Havrysh, A. & Stadnyk, O. (2025). Ukrainian Revolution of Dignity 2013–2014: Origins, Progress, and Impact on Society. *Journal of Information Systems Engineering and Management*, 10 (12s), 599–607 [in English].

12. Nikolayenko, O. (2020). The significance of human dignity for social movements: Mass mobilisation in Ukraine. *East European Politics*, 36 (3), 445–462 [in English].

13. Oleksiienko, A. (2023). From the revolution of dignity to a revolution of academic excellence? Paths taken and not taken in Ukraine. *Handbook of education policy*. Edward Elgar Publishing, 51–67 [in English].

14. Shekhovtsova-Burianova, V. A. (2023). The Influence of the Revolution of Dignity on the National Identity of Ukrainians. *Humanitarian Studios: Pedagogics, Psychology, Philosophy*, 14 (4), 218–223 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 04.08.2025
Отримано після доопрацювання 05.09.2025
Прийнято до друку 12.09.2025
Опубліковано 30.09.2025*

Цитування:

Щур Н. О. Публічна політика у сфері мистецтва: соціокультурні засади та виклики сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 59–64.

Щур Наталія Олегівна,

кандидат наук з державного управління,
завідувач відділу аспірантури та докторантури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-7648-7893>
n.shchur@dakkkim.edu.ua

Shchur N. (2025). Public Policy in the Field of Art: Socio-Cultural Foundations and Contemporary Challenges. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 59–64 [in Ukrainian].

ПУБЛІЧНА ПОЛІТИКА У СФЕРІ МИСТЕЦТВА: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЗАСАДИ ТА ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ

Мета дослідження – визначити соціокультурні засади публічної політики у сфері мистецтва в Україні, проаналізувати сучасні виклики її реалізації (глобалізація, євроінтеграція, цифровізація, війна) й оцінити їхній вплив на збереження національної ідентичності, розвиток громадянського суспільства та ефективність культурних стратегій держави. **Методологію дослідження** здійснено на основі комплексного методологічного підходу, що поєднує соціокультурний, інституційний та порівняльний аналіз. Соціокультурний підхід розкриває роль мистецтва у формуванні спільних цінностей та соціальної інтеграції, інституційний – визначає функції державних і міжнародних органів у реалізації культурної політики, а порівняльний метод дозволяє оцінити адаптацію національної моделі до світових стандартів, зокрема практик ЄС та Конвенції ЮНЕСКО.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні соціокультурних засад публічної політики у сфері мистецтва України як балансу між державним регулюванням, автономією митців та глобальними інтеграційними процесами. Уточнено її роль як чинника національної безпеки та простору збереження культурної ідентичності в умовах цифровізації та війни. **Висновки.** Публічна політика у сфері мистецтва в Україні поєднує державне регулювання, автономію митців і вплив глобальних інтеграційних процесів. Вона забезпечує соціокультурну взаємодію, формування спільних цінностей та збереження національної ідентичності. Сучасні виклики: війна, цифровізація та глобалізація – трансформують культурний простір і стимулюють розвиток нових цифрових платформ, культурних ініціатив та механізмів громадської участі.

Ключові слова: публічна політика, мистецтво, соціокультурні трансформації, цифровізація, глобалізація, культурна ідентичність, культурна політика України, євроінтеграція, культурні ініціативи.

Shchur Natalia, PhD in Public Administration, Head of the Department of Postgraduate and Doctoral Studies, National Academy of Culture and Arts Management

Public Policy in the Field of Art: Socio-Cultural Foundations and Contemporary Challenges

The purpose of the study is to identify the socio-cultural foundations of public policy in the field of art in Ukraine, analyse contemporary challenges to its implementation (globalisation, European integration, digitalisation, and war), and assess their impact on the preservation of national identity, the development of civil society, and the effectiveness of state cultural strategies. **Research methodology.** The research is based on a comprehensive methodological approach combining socio-cultural, institutional, and comparative analysis. The socio-cultural approach reveals the role of art in shaping shared values and social integration; the institutional approach defines the functions of state and international bodies in implementing cultural policy; and the comparative method allows evaluating the adaptation of the national model to global standards, including EU practices and the UNESCO Convention. **Scientific novelty.** The study identifies the socio-cultural foundations of public policy in Ukraine's art sector as a balance between state regulation, artists' autonomy, and global integration processes. It clarifies its role as a factor of national security and a space for preserving cultural identity under conditions of digitalisation and war. **Conclusions.** Public policy in the field of art in Ukraine combines state regulation, artists' autonomy, and the influence of global integration processes. It ensures socio-cultural interaction, the formation of shared values, and the preservation of national identity. Contemporary challenges — war, digitalisation, and globalisation — transform the cultural space and stimulate the development of new digital platforms, cultural initiatives, and mechanisms of public participation.

Keywords: public policy, art, socio-cultural transformations, digitalisation, globalisation, cultural identity, cultural policy of Ukraine, European integration, cultural initiatives.

Актуальність теми дослідження. Публічна політика у сфері мистецтва сьогодні набуває особливої значущості у контексті соціокультурних трансформацій, глобалізаційних процесів та цифровізації культурного простору. Мистецтво виступає не лише об'єктом державного регулювання, а й чинником формування культурної ідентичності, соціальної інтеграції, збереження національної самобутності та розвитку громадянського суспільства. Також, мистецтво формує культурний дискурс, впливає на соціальні практики та підтримує соціальну єдність різних груп населення. В умовах сучасних викликів: економічних обмежень, пандемій, воєнних конфліктів, швидких змін культурних практик та технологічних трансформацій — питання ефективності публічної політики у сфері мистецтва набуває особливої актуальності. Цифровізація мистецтва та поява нових форм його представлення (онлайн-галереї, NFT, цифрові платформи) створюють додаткові можливості, але водночас ставлять нові завдання щодо регулювання та підтримки культурного простору. Дослідження соціокультурних засад цієї політики дозволяє не лише визначити механізми взаємодії держави, суспільства та творчих спільнот, а й оцінити ефективність заходів щодо збереження культурної спадщини, розвитку культурних інновацій та забезпечення доступності мистецтва для широкого загалу.

Отже, наукове вивчення соціокультурних засад та сучасних викликів публічної політики у сфері мистецтва є необхідним для обґрунтування стратегій формування культурного простору, розвитку національної культурної ідентичності та підвищення ефективності державних і громадських ініціатив у сфері культури. Це сприяє посиленню інтеграційної ролі мистецтва у суспільстві та формуванню стійких культурних і соціальних практик, здатних відповідати потребам сучасного українського та глобального культурного середовища.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасні наукові дослідження підкреслюють, що публічна політика у сфері мистецтва в Україні формується на перетині державного регулювання, автономії митців та глобальних інтеграційних процесів. Соціокультурний підхід розглядає культуру як чинник формування спільних цінностей і розвитку громадянського суспільства, тоді як інституційний підхід акцентує роль державних органів, культурних фондів і міжнародних

інституцій у виробленні та реалізації культурних стратегій. Українські науковці М. Шевченко [10], Р. Могнюк [8], С. Константиюк [6], С. Бабицька [1], І. Мельник [7]) відзначають необхідність балансу між регулятивними функціями держави та творчою автономією митців, що забезпечує соціальну інклюзивність і ефективність культурної політики. Водночас цифровізація, війна та євроінтеграційні процеси формують нові виклики та можливості: цифрові платформи та освітні ініціативи (Ukrainian Heritage Monitoring Lab, «УКультура») сприяють збереженню культурної спадщини та популяризації національної культури, війна прискорює соціальні трансформації та стимулює розвиток локальних творчих ініціатив, а євроінтеграція потребує гармонізації національної культурної політики з міжнародними стандартами та розвитку креативних індустрій.

Мета дослідження — визначити соціокультурні засади публічної політики у сфері мистецтва в Україні, проаналізувати сучасні виклики її реалізації (глобалізація, євроінтеграція, цифровізація та війна) і оцінити їхній вплив на збереження національної ідентичності, розвиток громадянського суспільства та ефективність культурних стратегій держави.

Виклад основного матеріалу. Сучасне розуміння публічної політики охоплює комплекс стратегічних рішень, інституційних структур і процедур, що регулюють взаємодію держави, суспільства та громадянського сектору. В контексті культурної сфери політика постає не лише як механізм управління, а і як простір символічної взаємодії, де культура виступає носієм ідентичності й соціальної інтеграції [11, 20].

Соціокультурний підхід підкреслює, що культуру варто розглядати не тільки як естетичну чи економічну категорію, але й як чинник формування спільних цінностей і суспільного діалогу. Такий підхід дозволяє враховувати багатовимірність культури як духовного та символічного ресурсу [4, 5–6]. Інституційний підхід наголошує на ролі державних органів, культурних фондів та міжнародних організацій, які забезпечують вироблення та реалізацію культурної політики. Зокрема, аналіз українського контексту вказує на необхідність інституційної узгодженості та координації культурних стратегій [9, 47].

Європейський дискурс у сфері культурної політики приділяє особливу увагу принципам культурної відкритості, плюралізму та

демократії, які стають основою формування сучасної культурної політики в умовах глобалізації. Ці принципи знайшли своє юридичне та концептуальне відображення в Конвенції ЮНЕСКО 2005 року про захист і заохочення розмаїття форм культурного самовираження [5], що встановлює права держав на підтримку національної культури та водночас сприяє міжнародному культурному обміну. Вона стала підґрунтям для поєднання національних моделей культурної політики із загальносвітовими стандартами. Конвенція визначає механізми гармонізації національних культурних політик із загальносвітовими стандартами, підкреслюючи необхідність збалансованого поєднання національної ідентичності та глобальної культурної взаємодії. Вона передбачає підтримку різних форм мистецтва, культурної освіти, доступності культурних благ для всіх верств населення та захист культурної спадщини.

Конвенція ЮНЕСКО та європейські стандарти культурної політики сприяють поєднанню стратегічних національних ініціатив із глобальними практиками, забезпечуючи підтримку культурного різноманіття та підвищення якості соціокультурного життя громадян. Ці міжнародні принципи створюють фундамент, на якому українські науковці та практики формують власні моделі культурної політики, намагаючись інтегрувати Україну у європейський культурний простір та водночас зберегти національну ідентичність і підтримати творчу автономію.

У цьому контексті українські науковці підкреслюють, що інтеграційні процеси мають поєднуватися з внутрішнім розвитком національної культури, з урахуванням потреб митців і специфіки державного регулювання. Так, М. Шевченко наголошує на дилемах між регулятивними функціями держави та потребами митців, підкреслюючи, що державне регулювання культури має забезпечувати підтримку та фінансування мистецьких ініціатив, водночас не обмежуючи творчу свободу та автономію художників [10, 112–113]. Надмірна бюрократизація або централізація рішень може призводити до конфлікту між офіційною політикою та інтересами творчих спільнот, тоді як відсутність стратегічного нагляду знижує ефективність розвитку культурної сфери.

У цьому контексті Р. Могнюк підкреслює, що культурна політика виконує важливу роль не лише у створенні сприятливого культурного середовища, але й у формуванні активного

громадянського суспільства. Вона сприяє залученню громадян до прийняття рішень у сфері культури, підтримує локальні творчі ініціативи та забезпечує платформу для міжкультурного діалогу. У процесах євроінтеграції культурна політика виступає інструментом адаптації національної культурної системи до європейських стандартів, водночас зміцнюючи соціальну згуртованість та сприяючи формуванню активної громадянської позиції населення [8, 68–69].

Соціокультурний вимір публічної політики в мистецькій сфері в Україні визначається необхідністю збереження культурної ідентичності, розвитку творчого потенціалу громадян та інтеграції національної культури у глобальний контекст [4, 5–6]. Важливим аспектом є баланс між державним регулюванням та автономією творчих спільнот: політика має створювати умови для розвитку мистецьких ініціатив, одночасно забезпечуючи соціальну інклюзивність та доступність культурних благ [9, 47–48].

Сучасні соціокультурні виклики української культурної політики пов'язані з кількома ключовими факторами:

1. *Цифровізація та віртуалізація культурного простору.* З розвитком цифрових технологій мистецтво стає більш доступним, але виникає ризик стандартизації та комерціалізації творчості. Цифрові платформи дозволяють поширювати культурні продукти за межі національних кордонів, водночас створюючи конкуренцію між традиційними та новими формами мистецького вираження [10, 118–119].

Цифрові технології трансформують популярну культуру, роблячи її найбільш поширеною формою культурного продукту, як підкреслює І. Гурова. Завдяки мережевим сервісам, таким як Web 2.0, з'являються нові можливості для взаємодії митців та аудиторії, проте водночас зростає вплив стандартизації та комерціалізації на культурний процес. У цьому контексті культурні інституції змушені розробляти нові підходи, які б забезпечували збереження культурної різноманітності та підтримку творчої автономії митців [2, 21].

Крім того, цифровізація культурного простору вимагає від держави розробки ефективних стратегій та політик, спрямованих на підтримку культурної індустрії в умовах глобалізації та цифрових трансформацій. Це включає в себе розвиток цифрової інфраструктури, формування цифрових компетенцій серед митців та культурних

менеджерів, а також забезпечення рівного доступу до цифрових ресурсів для всіх верств населення. Одним із прикладів є ініціатива Ukrainian Heritage Monitoring Lab (HeMo), яка була започаткована з метою збереження культурної спадщини в умовах війни. Зокрема, у Львові було створено Центр цифровізації музеїв у межах проєкту «Кризова інвентаризація та стрибок до цифровізації музейного обліку», що фінансується Європейським Союзом Science At Risk. Крім того, освітня платформа «УКультура» була запущена науковцями з метою надання доступу до знань про українську культуру від професійних дослідників. Платформа прагне представити українську культуру без стереотипів та кліше, пропонуючи глибокий та об'єктивний погляд на культурну спадщину України Texty.

Ці ініціативи демонструють, як цифровізація може бути використана для збереження та популяризації культурної спадщини, а також для забезпечення доступу до культурних ресурсів для широкої аудиторії.

2. Війна та соціальні трансформації. Сучасна ситуація в Україні впливає на культурну політику як на рівні держави, так і на рівні громад. Під час військових конфліктів мистецтво стає засобом збереження ідентичності, мобілізації суспільства та документування історичних подій. Культурні інституції активно реагують на ці виклики через програми підтримки митців, виставки, фестивалі та освітні ініціативи [8, 70–72]. Як приклад, Мистецький арсенал у Києві створив серію виставок і онлайн-проєктів, присвячених війні та культурній пам'яті, водночас підтримуючи українських художників, які опинилися в складних умовах.

Також варто згадати про ініціативу «Культура в тилу», яка реалізується Міністерством культури та стратегічних комунікацій України та спрямована на підтримку творчих спільнот у регіонах, постраждалих від бойових дій, проведення онлайн-фестивалів та культурно-освітніх проєктів, що дозволяє забезпечити доступ до культурних благ навіть в умовах війни.

Українські дослідники відзначають, що війна прискорює соціальні трансформації та формує нові моделі культурного співробітництва. Зокрема, Ж. Денисюк підкреслює роль традиційної етнокультури як маркера ідентичності в умовах кризового стану суспільства [3].

Отже, війна виступає каталізатором змін у культурній політиці України, стимулюючи

адаптацію інституцій до нових реалій, розвиток цифрових ресурсів та посилення громадської участі у культурному житті країни.

3. Глобалізація та євроінтеграційні процеси. У сучасних умовах глобалізації публічна політика у сфері мистецтва в Україні формується під впливом як внутрішніх соціокультурних трансформацій, так і зовнішніх інтеграційних викликів. Одним із ключових завдань державної культурної стратегії є забезпечення збалансованого поєднання національних культурних пріоритетів із європейськими стандартами управління мистецькими процесами.

Інтеграція України у європейський культурний простір передбачає гармонізацію законодавчої та інституційної бази з правовими нормами Європейського Союзу, які регулюють питання охорони культурної спадщини, інтелектуальної власності, фінансування мистецьких практик і розвитку креативних індустрій. Водночас важливим завданням є збереження та популяризація унікальних національних традицій як невід'ємної складової культурної ідентичності українського народу.

Особливе значення у цьому процесі відіграють інструменти культурної дипломатії, які сприяють міжнародному діалогу та формують позитивний імідж України у світі. Участь українських митців і культурних інституцій у європейських і глобальних культурних ініціативах (фестивалях, бієнале, мистецьких резиденціях, програмах обмінів) створює умови для розширення творчих можливостей і посилює вплив України на міжнародному культурному полі.

Не менш актуальною є підтримка креативних індустрій, які виступають каталізаторами інноваційного розвитку суспільства. Вони поєднують традиційні форми мистецької діяльності з новими цифровими практиками, сприяючи інтеграції України у глобальну економіку знань. Цифровізація культурної сфери, розвиток культурного підприємництва та розширення доступу до міжнародних ринків креативного продукту визначають стратегічні напрями державної політики.

Питання культурної політики як ключового чинника соціокультурного розвитку та національної безпеки знаходить широке висвітлення у працях сучасних дослідників. С. Константиноук здійснює ґрунтовний аналіз ролі культурної політики як інтегральної складової політики національної

безпеки України. Дослідниця акцентує увагу на тому, що в умовах сучасних викликів – культурної, інформаційної та ідеологічної війни – культурна політика набуває стратегічного значення, стаючи не лише інструментом збереження культурної ідентичності, а й засобом протидії зовнішнім загрозам, формування національної стійкості та консолідації суспільства [6]. Своєю чергою С. Бабицька розкриває сутність та специфіку державної культурної політики, наголошуючи на багатовимірності цього явища. Авторка детально аналізує правові, організаційні та економічні механізми її реалізації, які забезпечують ефективне функціонування культурної сфери та визначають баланс між державною регуляцією і розвитком культурних ініціатив громадянського суспільства [1]. Порівняльний аналіз моделей культурної політики у міжнародному контексті подає І. Мельник. Дослідник вивчає особливості взаємодії держави та культурного сектору в різних країнах, виділяючи провідну роль державних інституцій у розбудові системи культурної політики. Окрема увага приділяється інструментам культурної дипломатії та брендингу національної культури, які визначають міжнародний імідж держави й сприяють утвердженню її культурної суб'єктності на глобальній арені [7].

Отже, глобалізація та євроінтеграційні процеси відкривають для України нові можливості інтеграції у світовий культурний дискурс, водночас загострюючи необхідність захисту національної ідентичності й формування дієвої системи публічної політики у сфері мистецтва [12, 96–98]. Отже, взаємодія глобальних та внутрішніх чинників зумовлює формування соціокультурних засад публічної політики, які окреслюють межі та можливості для культурного розвитку України.

У результаті цього, соціокультурні засади публічної політики в Україні формуються на перетині державного регулювання, автономії митців та глобальних інтеграційних процесів, що робить культурну політику одночасно інструментом розвитку громадянського суспільства і платформою для збереження національної ідентичності.

Наукова новизна статті полягає в комплексному аналізі соціокультурних засад публічної політики у сфері мистецтва в Україні в умовах глобалізаційних та євроінтеграційних процесів. У роботі уточнено подвійний характер культурної політики як інструмента державного регулювання та

простору символічної взаємодії, що забезпечує збереження національної ідентичності й розвиток громадянського суспільства. Обґрунтовано значення культурної політики як чинника національної безпеки в умовах культурної, інформаційної та ідеологічної війни, а також виявлено особливості її інституційного виміру, зокрема потребу в координації державних і громадських стратегій. Новизна полягає й у визначенні впливу цифровізації та воєнного контексту на трансформацію культурного простору, що зумовлює появу нових інструментів реалізації культурної політики.

Висновки. Публічна політика у сфері мистецтва в Україні формується на перетині державного регулювання, автономії митців та глобальних інтеграційних процесів. Вона виступає не лише інструментом управління культурною сферою, а й простором соціокультурної взаємодії, де культура забезпечує формування спільних цінностей, розвиток громадянського суспільства та збереження національної ідентичності.

Соціокультурний та інституційний підходи дозволяють розглядати культуру як багатовимірний ресурс і водночас підкреслюють роль державних органів, культурних фондів та міжнародних інституцій у виробленні та реалізації культурних стратегій. Водночас сучасні виклики — війна, цифровізація та глобалізація — спричиняють трансформацію культурного простору, стимулюючи появу нових цифрових платформ, культурних ініціатив та механізмів громадської участі. Глобалізація та євроінтеграційні процеси відкривають можливості інтеграції української культури у світовий дискурс, але водночас підкреслюють потребу у балансі між національними пріоритетами та міжнародними стандартами, культурною дипломатією й брендингом.

Література

1. Бабицька О. В. Державна культурна політика: сутність, специфіка та механізми реалізації. *Public Administration and Local Government*. 2019. № 4(19). С. 15–25. DOI: [https://doi.org/10.32689/2617-2224-2019-4\(19\)-15-25](https://doi.org/10.32689/2617-2224-2019-4(19)-15-25).
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. Денисюк Ж. 3. Традиційна етнокультура як маркер ідентичності та ціннісних орієнтирів в умовах кризового стану суспільства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і*

мистецтв. 2024. № 4. С. 3–9. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322794>.

4. Калакура Я. Методологічні засади соціокультурного повороту в українознавстві. *Українознавство*. 2020. № 74. С. 3–14. DOI: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.1\(74\).2020.199397](https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(74).2020.199397).

5. Конвенція про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження. ЮНЕСКО. 20.10.2005. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/952_008#Text (дата звернення: 02.07.2025).

6. Константилюк С. Культурна політика як складова політики національної безпеки України в умовах культурної, інформаційної та ідеологічної війни. *Міжнародні гуманітарні проблеми і перспективи їх розв'язання*. 2023. № 47. С. 219–227. DOI: <https://doi.org/10.31861/mhpi2023.47.219-227>.

7. Мельник І. В. Моделі культурної політики в різних країнах: роль держави, культурної дипломатії та брендингу національної культури. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Філософія. Культурологія. Соціологія*. 2022. № 2. С. 65–73. DOI: <https://doi.org/10.32838/TNU-2663-6468/2022.2/11>.

8. Мохнюк Р. С. Державна культурна політика як фактор розвитку громадянського суспільства у контексті євроінтеграційних процесів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 27–36. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2021.244397>.

9. Недзельський Р. С. Проблема розвитку культурної політики в Україні в контексті національного культурного простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 45–52. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177535>.

10. Шевченко М. І. Культурна політика України в умовах євроінтеграції: дилеми та виклики. *Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти*. 2019. № 3. С. 108–115. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-745x.3.2019.159124>.

11. Howlett M., & Cashore B. Conceptualizing Public Policy. *Comparative Policy Studies: Conceptual and Methodological Challenges* / I. Engeli & C. R. Allison (Eds.) ; Palgrave Macmillan. 2014. P. 17–33. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137314154_2.

12. Kotsur L. Comparative Analysis of the Cultural Policy Strategies of Lithuania and Ukraine. *East European Humanities Journal*. 2023. № 29. P. 92–104. DOI: <https://doi.org/10.24919/2519-058X.29.292934>.

References

1. Babytska, O. V. (2019). State Cultural Policy: Essence, Specifics and Implementation Mechanisms. *Public Administration and Local Government*, 4 (19), 15–25. DOI: [https://doi.org/10.32689/2617-2224-2019-4\(19\)-15-25](https://doi.org/10.32689/2617-2224-2019-4(19)-15-25) [in Ukrainian].

2. Hurova, I. V. (2022). Digital Technologies and Their Impact on the Transformation of Popular Culture. *Cultural Almanac*, 2, 20–22. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.2.5> [in Ukrainian].

3. Denysiuk, Zh. Z. (2024). Traditional Ethnoculture as a Marker of Identity and Value Orientations in a Crisis Society. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 3–9. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322794> [in Ukrainian].

4. Kalakura, Ya. (2020) Methodological Foundations of the Sociocultural Turn in Ukrainian Studies. *Ukrainian Studies*, 74, 3–14. DOI: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.1\(74\).2020.199397](https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(74).2020.199397) [in Ukrainian].

5. UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. (2005). https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/952_008#Text [in Ukrainian].

6. Konstantyniuk, S. (2023). Cultural Policy as a Component of Ukraine's National Security Policy in Conditions of Cultural, Information, and Ideological War. *International Humanitarian Problems and Prospects for Their Resolution*, 47, 219–227. DOI: <https://doi.org/10.31861/mhpi2023.47.219-227> [in Ukrainian].

7. Melnyk, I. V. (2022). Models of Cultural Policy in Different Countries: Role of the State, Cultural Diplomacy, and National Culture Branding. *Scientific Notes of Tavrida National V.I. Vernadskyi University. Series: Philosophy. Cultural Studies. Sociology*, 2, 65–73. DOI: <https://doi.org/10.32838/TNU-2663-6468/2022.2/11> [in Ukrainian].

8. Mokhniuk, R. S. (2021.) State Cultural Policy as a Factor in the Development of Civil Society in the Context of European Integration Processes. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 27–36. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2021.244397> [in Ukrainian].

9. Nedzelskyi, R. S. (2019). The Problem of Cultural Policy Development in Ukraine in the Context of National Cultural Space. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 45–52. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177535> [in Ukrainian].

10. Shevchenko, M. I. (2019). Cultural Policy of Ukraine in Conditions of European Integration: Dilemmas and Challenges. *International Relations: Theoretical and Practical Aspects*, 3, 108–115. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-745x.3.2019.159124> [in Ukrainian].

11. Howlett, M., & Cashore, B. (2014). Conceptualizing Public Policy. *Comparative Policy Studies: Conceptual and Methodological Challenges*. Palgrave Macmillan, 17–33. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137314154_2 [in English].

12. Kotsur, L. (2023). Comparative Analysis of the Cultural Policy Strategies of Lithuania and Ukraine. *East European Humanities Journal*, 29, 92–104. DOI: <https://doi.org/10.24919/2519-058X.29.292934> [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.08.2025

Отримано після доопрацювання 05.09.2025

Прийнято до друку 12.09.2025

Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Галан О. М., Головей В. Ю. Теоретико-методологічні засади дослідження діяльності національно-культурних товариств у часи незалежності України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 65–70.

Halan O., Holovey V. (2025). Theoretical and Methodological Foundations for the Study of the Activities of National-Cultural Societies during Ukraine's Independence. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 65–70 [in Ukrainian].

Галан Ольга Миколаївна,
аспірантка кафедри культурології
Волинського національного університету
імені Лесі Українки
<https://orcid.org/0000-0002-2392-0200>
ohalan@lpc.ukr.education

Головей Вікторія Юрївна,
докторка філософських наук,
професорка кафедри культурології
Волинського національного університету
імені Лесі Українки
<https://orcid.org/0000-0002-8224-5970>
V_golovey@ukr.net

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ТОВАРИСТВ У ЧАСИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Мета дослідження – концептуалізація основних понять і методологічних підходів до вивчення діяльності національно-культурних товариств у період незалежності України в контексті міжкультурної взаємодії. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному синтезі культурології, історичних наук, соціології, політології та культурної антропології, що дозволяє розглядати національно-культурні товариства як багатовимірне явище. У науковій розвідці застосовано загальнонаукові методи (аналіз і синтез, індукція та дедукція, узагальнення, порівняння), а також спеціальні: історико-типологічний, системний, компаративний, структурно-функціональний, контент-аналіз. **Наукова новизна** полягає в уточненні понятійного апарату, необхідного для культурологічного аналізу діяльності національно-культурних товариств у контексті міжкультурної взаємодії та в обґрунтуванні міждисциплінарної стратегії соціокультурної аналітики, що інтегрує здобутки культурології, етнології, соціології, історії і культурної антропології. Запропоновано авторську модель аналізу діяльності національно-культурних товариств як інституцій, що одночасно виконують функції збереження культурної ідентичності, популяризації етнічної спадщини та сприяння інтеграції спільнот у громадянське суспільство. **Висновки.** Дослідження національно-культурних товариств в Україні вимагає міждисциплінарного підходу, що поєднує порівняльно-історичний, структурно-функціональний та культурно-антропологічний аналіз. Такі товариства виконують роль зберігачів етнічної ідентичності, популяризаторів культурної спадщини та активних учасників громадянського суспільства й міжкультурного діалогу. Сучасні виклики зумовлюють необхідність оновлення стратегій їх підтримки та формування ефективного партнерства між державою, громадським сектором і локальними ініціативами.

Ключові слова: методологія, соціокультурна аналітика, національно-культурні товариства, культурна ідентичність, міжкультурна взаємодія.

Halan Olha, Postgraduate Student, Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University; Holovey Viktoriia, Doctor of Philosophy, Professor, Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University

Theoretical and Methodological Foundations for the Study of the Activities of National-Cultural Societies during Ukraine's Independence

The purpose of this study is to conceptualise the key notions and methodological approaches to examining the activities of national-cultural societies during the period of Ukraine's independence in the context of intercultural interaction. **Research Methodology.** The methodology is based on an interdisciplinary synthesis of cultural studies, history, sociology, political science, and cultural anthropology, which makes it possible to view national-cultural societies as a multidimensional phenomenon. The study employs general scientific methods (analysis and synthesis, induction and deduction, generalisation, comparison) as well as specific methods: historical-typological, systemic, comparative, structural-functional, and content analysis. **Scientific Novelty.** The novelty of this research lies in the clarification of the conceptual framework necessary for a cultural studies analysis of national-cultural societies in the context of intercultural interaction, as well as in the substantiation of an interdisciplinary strategy for socio-cultural analytics that integrates the achievements of cultural studies, ethnology, sociology, history, and cultural anthropology. An original analytical model is proposed for examining national-cultural societies as institutions that simultaneously preserve cultural identity, promote ethnic heritage, and facilitate the integration of communities into civil society.

Conclusions. The study of national-cultural societies in Ukraine requires an interdisciplinary approach combining comparative-historical, structural-functional, and cultural-anthropological analyses. Such societies serve as custodians of ethnic identity, promoters of cultural heritage, and active participants in civil society and intercultural dialogue. Current challenges necessitate updating strategies for their support and fostering effective partnerships between the state, the civic sector, and local initiatives.

Keywords: methodology, socio-cultural analytics, national-cultural societies, cultural identity, intercultural interaction.

Актуальність теми дослідження. Проголошення незалежності України надало потужний імпульс розвитку національно-культурних товариств та їх поступовому перетворенню на дієвих агентів міжкультурної взаємодії в сучасному українському суспільстві. Їх діяльність сприяє не лише збереженню етнічної ідентичності, а й формуванню простору культурного діалогу між представниками різних етносів. Водночас аналітичне дослідження цієї діяльності в контексті сучасної соціально-політичної та культурної ситуації має враховувати низку важливих чинників, передусім, таких як прискорення соціокультурної динаміки внаслідок суперечливої взаємодії тенденцій глобалізації та локалізації, поширення нових різновидів міжкультурної комунікації (цифрові мережі), інтенсифікація міграційних процесів, а головне, наростання нестабільності й невизначеності в умовах війни з російським агресором. Зазначені чинники актуалізують потребу переосмислення традиційних теоретичних підходів і розробки оновленої методологічної стратегії дослідження основних напрямків діяльності національно-культурних товариств, що дозволить простежити динаміку їх соціокультурних функцій, виявити існуючі проблеми і труднощі, спрогнозувати тенденції подальшого розвитку.

Мета дослідження – концептуалізація основних понять та методологічних підходів до вивчення діяльності національно-культурних товариств у період незалежності України в контексті міжкультурної взаємодії.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблематика діяльності національно-культурних товариств активно вивчається істориками, культурологами, політологами, соціологами. Леся Ковач [6] досліджує правові засади їх функціонування, взаємодію з органами влади, проблеми фінансування, організаційної підтримки та нормативної неврегульованості, а також регіональні відмінності й внутрішню конкуренцію в межах однієї етнічної спільноти. Михайло Багмет і Людмила Ляпіна [9] підкреслюють роль товариств як інституцій міжетнічного спілкування, етнічної мобілізації та громадянської інтеграції, використовуючи

порівняльний аналіз діяльності польських, єврейських, грецьких, німецьких, російських та ромських об'єднань, з акцентом на координативні та лінгвістичні труднощі.

Методологічний вимір цієї проблематики висвітлюють праці В. Євтуха [4], А. Леонової [8], О. Рафальського [11], В. Ількович [5], які окреслюють стратегічні напрями культурної самореалізації етнічних меншин. Особливо слід відзначити вагомий науковий доробок Світлани Шульги [17;18], яка комплексно досліджує ідентичність волинських чехів, акцентуючи на ролі культурної спадщини та історичної пам'яті. Цінними в методологічному аспекті є напрацювання Поліни Герчанівської, яка пропонує системний підхід і моделі аналізу міжкультурної взаємодії, що пояснюють механізми культурного діалогу в багатонаціональних регіонах [1; 2]. Огляд наукової літератури засвідчує зростання інтересу до локальних аспектів міжетнічної взаємодії, водночас методологічне підґрунтя дослідження діяльності національно-культурних товариств потребує подальшого переосмислення відповідно до сучасних реалій.

Виклад основного матеріалу. Національно-культурні товариства є не лише трансляторами етнокультурної спадщини, а й активними учасниками міжкультурного діалогу. У цьому контексті їх варто розглядати як особливі соціокультурні інституції, що поєднують ознаки громадських організацій, освітніх центрів і представницьких структур етнічних спільнот. У діяльності таких об'єднань поєднуються функції культурної репрезентації, просвітництва, адвокації прав меншин, а також неформальної дипломатії. У глобальному контексті недержавні організації, зокрема національно-культурні товариства, стають впливовими акторами світової політики та культурної дипломатії. Вони здатні мобілізувати ресурси, розвивати громадянську активність діаспор, але водночас можуть створювати ризики політичного втручання, як у випадку з угорською діаспорою на Закарпатті. Сучасний етап розвитку цих товариств засвідчує їхню зростаючу роль у зміцненні культури толерантності та збереженні етнокультурного розмаїття. Державні програми, міжнародні

проекти, що ґрунтуються на принципах інтеркультуралізму, сприяють цим процесам, хоча ефективність значною мірою залежить від активності самих громад.

Досвід товариств сприяє формуванню «культури діалогу» та розширенню практик участі в житті полікультурного суспільства. Теоретичне осмислення цього досвіду вимагає визначення ключових понять, що лежать в основі міжкультурних досліджень. Одним із базових є поняття «національно-культурне товариство» – громадські добровільні об'єднання, що створюються й діють для реалізації культурно-освітніх мовних, релігійних, інформаційних та інших соціальних потреб представників етнонаціональних спільнот України. Створення й діяльність товариств пов'язані зі становленням громадянського суспільства, з розвитком різноманітних форм громадянської самодіяльності [10, 105].

У цьому ж контексті важливим є поняття «етнічна спільнота», що позначає стійке соціальне утворення, члени якого ідентифікують себе як спільноту за походженням, культурою, історичною пам'яттю, релігією та мовою. «Етнічні спільноти відіграють важливу роль у соціальному прогресі. Їхня значущість виявляється у такому: є одними з найдавніших соціальних утворень; становлять собою численні групи індивідів; оскільки етноси є носіями специфічних соціокультурних цінностей, історичного досвіду, вони відіграють важливу роль у соціалізації і окремих індивідів, і соціальних груп; беруть активну участь у політичних, культурних, економічних процесах і є, отже, однією з найважливіших соціальних складових суспільства» [12, 72]. Саме етнічна спільнота формує підґрунтя для виникнення національно-культурного товариства, яке виконує функції збереження та актуалізації цієї етнічної ідентичності в умовах багатокультурного суспільства.

Вивчення діяльності національно-культурних товариств в умовах незалежності України потребує звернення до провідних концептів сучасної гуманітаристики. Передусім, це поняття культурної ідентичності, яке охоплює багатовимірні процеси самоусвідомлення індивіда або спільноти як частини певної культури. Відомий британський дослідник Стюарт Голл [21] трактує культурну ідентичність не як сталу, а як динамічну конструкцію, що формується через дискурси, досвід, пам'ять і взаємодію з «іншими». У свою чергу, Юрген

Хабермас [16] наголошує на важливості комунікативної дії у формуванні ідентичностей у демократичному суспільстві: ідентичність не задана, а формується у процесі суспільного діалогу, що є особливо актуальним для мультикультурної України.

Важливе методологічне значення має концепт міжкультурного діалогу. Цей термін активно розробляється в рамках програм ЮНЕСКО, де він розуміється як процес взаємодії між культурами, що базується на взаємній повазі, рівності та відкритості до порозуміння. Особливу увагу варто приділити методологічним підходам, які розробляє українська дослідниця П. Герчанівська. У її працях акцент зроблено на діалогічності культури, аксіологічній природі міжетнічних комунікацій і розумінні культурного простору як багатоголоного. Це дозволяє розглядати міжкультурну взаємодію не лише як механізм співіснування, а як процес творення нової якості громадянського співжиття на основі рівності, взаємоповаги та відкритості до «іншого».

Як зазначає П. Герчанівська, процес взаємодії культур супроводжується напругою між прагненням до автономного розвитку та зближенням, що створює ризик дисбалансів у соціокультурній динаміці [1]. У цьому контексті національно-культурні товариства виступають не лише як механізми збереження етнічної ідентичності, а й як суб'єкти культурного посередництва в умовах глобалізації, де толерантність і відкритість до Іншого є ключовими для ефективної комунікації. Науковиця підкреслює значення позитивної культурної ідентичності, що базується на діалозі, а не протиставленні, і сприяє прийняттю культурного розмаїття. Діяльність таких спільнот є прикладом «м'якого мультикультуралізму», який визнає цінність локальних культур при одночасному функціонуванні у загальнонаціональному просторі. Вони здатні адаптуватися до викликів глобалізації, зберігаючи автентичність і формуючи політику міжкультурного співжиття. Методологічним підґрунтям дослідження цієї діяльності є теорія систем, яка, за П. Герчанівською, дозволяє розглядати національно-культурні товариства як складні відкриті соціокультурні системи, що взаємодіють із зовнішнім середовищем, адаптуються та продукують нові структурні форми [2, 111]. Кожен елемент (освітній, символічний, організаційний) виконує специфічну функцію, а взаємозв'язки між ними та із зовнішніми структурами

визначають ефективність діяльності та здатність до саморозвитку.

Така багатофункціональність діяльності національно-культурних товариств обумовлює необхідність застосування міждисциплінарної стратегії соціокультурної аналітики, що органічно синтезує елементи культурологічного, історичного, соціологічного, культурно-антропологічного та нормативно-правового аналізу. Ця стратегія дає змогу всебічно осмислити природу, функції та суспільну роль цих інституцій, дослідити етапи їх становлення, символічні практики, моделі культурної ідентичності та традиційні форми самоорганізації етносів, а також простежити їхню участь у формуванні громадянського суспільства й культурної політики держави. Міждисциплінарний підхід дозволяє вивчати механізми культурного обміну, взаємозбагачення традицій та адаптації національних спільнот до умов сучасного міського простору, подолати фрагментарність у трактуванні їхньої ролі, здійснювати порівняльний аналіз українського і зарубіжного досвіду й виробляти практичні рекомендації щодо підтримки й оптимізації діяльності таких структур.

Особливо цінним у контексті міждисциплінарності є застосування синергетичної моделі, в якій національно-культурне товариство постає як самоорганізована система. Такі системи, за П. Герчанівською здатні породжувати нові якості через внутрішній конфлікт порядку і хаосу, що є типовим для багатокультурного середовища [2, 113]. У процесі культурної взаємодії національно-культурні товариства не лише зберігають традицію, а й створюють нові соціокультурні сенси. Це робить їх активними агентами трансформації – структурами, здатними ініціювати креативні зміни в суспільстві, зберігати та поглиблювати рівень культурної ідентичності, брати участь у міжетнічному діалозі та формувати стійке середовище взаємоповаги.

У міждисциплінарному дослідженні національно-культурних товариств доцільним є поєднання порівняльно-історичного, структурно-функціонального та культурно-антропологічного підходів. Порівняльно-історичний аналіз дозволяє простежити трансформації статусу та функцій таких об'єднань у різних історичних епохах: від радянського періоду з його політикою етнічної уніфікації до доби незалежності, коли етнокультурне розмаїття отримало нові можливості інституалізації. Структурно-функціональний аналіз дає змогу виявити внутрішню організацію товариств, розподіл

ролей та функцій, канали комунікації та механізми впливу на громаду. У свою чергу, культурно-антропологічний підхід дозволяє глибше осмислити і традиційні символічні практики, і особливості сучасних форм міжкультурної взаємодії в глобальному комунікаційному просторі Інтернету, а також повсякденні форми підтримки й трансляції ідентичності та культурної пам'яті в межах конкретних етнічних спільнот.

Серед сучасних напрацювань в царині культурної антропології привертає увагу доробок К. Гірца, який запропонував концепцію «насиченого опису» для створення інтерпретативної теорії культури, де наголос робиться на семіотичній та герменевтичній інтерпретації культурно-символічних значень, що визначають особливості стилю життя та поведінки етнічних спільнот [20]. Цей підхід дозволяє досліджувати діяльність національно-культурних товариств як процес символічного продукування і трансляції культурних смислів у просторі публічності. В цьому ж контексті значний евристичний потенціал має, на нашу думку, міждисциплінарний метод культурної аналітики, розроблений американським дослідником цифрової культури Л. Мановичем. Він ґрунтується на розроблених автором принципах аналізу великого масиву культурних даних (big data), інтегруючи антропологію медіа й дослідження цифрової культури [23]. Використання цього методу дозволить вивчити особливості сучасних форм міжкультурної медіакommunікації, зокрема й різноманітні презентації діяльності національно-культурних товариств на інтернет-сайтах і в соціальних мережах.

Для збирання та аналізу емпіричного матеріалу культурно-антропологічний підхід передбачає використання методів польових досліджень (якісних і кількісних) як збір первинних даних безпосередньо в середовищі національно-культурних товариств, що дозволяє вийти за межі декларативного рівня й дослідити живий досвід їх діяльності: в яких формах культурної активності вони беруть участь, як вони інтерпретують свою ідентичність, взаємодіють з іншими спільнотами, інтегруються в локальні й національні контексти тощо. Серед якісних методів доцільно використовувати спостереження, інтерв'ю та біографічний метод; серед кількісних – опитування, аналіз статистичних даних, мережевий аналіз та ін. Емпіричні дані, здобуті таким шляхом, слугують важливим джерелом для розуміння внутрішньої логіки функціонування спільнот, особливостей їх структури, функціонування та

динаміки розвитку, характеру взаємодії між індивідами або групами [22].

У сучасній культурології з цією метою активно використовується контент-аналіз, що розглядається як провідний метод вивчення змісту культурних текстів і артефактів для виявлення закономірностей, ідей, цінностей і тенденцій, що відображають стан культури. Поєднання контент-аналізу з історико-порівняльним, структурно-функціональним, системним та культурно-антропологічним підходами створює методологічну основу для комплексного вивчення національно-культурних товариств як динамічних соціокультурних систем. Етнологічні методи доповнюють кількісні результати якісними даними з інтерв'ю, спостережень і польових досліджень, що поглиблює розуміння їхньої ролі у збереженні ідентичності та міжкультурному діалозі.

Наукова новизна статті полягає в тому, що уточнено концептуальний апарат для аналізу діяльності національно-культурних товариств у контексті міжкультурної взаємодії, обґрунтовано комплексний міждисциплінарний підхід, який інтегрує здобутки культурології, етнології, соціології, історії та культурної антропології, а також запропоновано авторську модель оцінки функціонування цих інституцій як суб'єктів збереження культурної ідентичності, популяризації етнічної спадщини та сприяння інтеграції спільнот у громадянське суспільство.

Висновки. У підсумку зазначимо, що дослідження діяльності національно-культурних товариств в умовах незалежної України потребує міждисциплінарного синтезу порівняльно-історичного, структурно-функціонального та культурно-антропологічного підходів. Така міждисциплінарна стратегія соціокультурної аналітики ґрунтується на методологічних принципах теорії систем та системного аналізу (зокрема синергетичного аспекту), на концептах культурної ідентичності й міжкультурного діалогу із урахуванням відповідних міжнародно-правових норм. Вона націлена на розгляд національно-культурних товариств як інституцій, що одночасно виконують функції збереження культурної ідентичності, популяризації етнічної спадщини та сприяння інтеграції спільнот у громадянське суспільство. Це дає змогу аналізувати національно-культурні товариства не лише як зберігачів/гарантів збереження етнічної самобутності, а й як активних суб'єктів громадянського суспільства та посередників у

міжкультурному діалозі на перетині сфер політичної участі, культурної репрезентації та соціальної інтеграції.

Сучасні виклики, такі як війна, глобалізація, цифровізація, міграційні процеси, прискорюють трансформацію моделей культурної комунікації та потребують оновлення стратегії підтримки національно-культурних товариств. Їх подальше дослідження має бути спрямоване на розробку ефективних механізмів партнерства між державою, громадянським суспільством та локальними етнічними ініціативами з метою збереження культурної спадщини та розвитку міжетнічної солідарності.

Література

1. Герчанівська П. Е. Модель культурологічного дослідження в парадигмі теорії систем. *Українські культурологічні студії*. 2017. С. 19–22. DOI: <https://doi.org/10.17721/UCS.2017.1.04>.
2. Герчанівська П. Е. Сучасні моделі міжкультурної взаємодії. *Культура народів Причорномор'я*. 2013. № 259. С. 110–114.
3. Головей В. Ю., Цапак М. Й. Теоретико-методологічні засади дослідження кроскультурних впливів у традиційному танцювальному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 15–22.
4. Євтух В. Б. Біобібліографічне видання. Київ : Академвидав, 2010. 456 с.
5. Ількович В. Діяльність польських громадських культурних організацій в Україні у 1991–2014 рр. : дис. ... д-ра філософії: 032. Київ, 2022. 275 с. URL: <https://chtivo.org.ua/uploads/posts/files/3/2/5/8/3/32583.pdf> (дата звернення: 28.07.2025).
6. Ковач Л. Л. Національно-культурні товариства України: сучасний стан та проблеми розвитку. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2008. № 40. С. 97–107. URL: https://ipind.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/kovach_natsionalno.pdf (дата звернення: 05.08.2025).
7. Колосок Т. С. Роль соціокультурних стереотипів у процесі міжкультурної взаємодії (крізь призму україно-чеської взаємодії у XX ст.). *Наук. вісник Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Філософські науки*. 2007. № 8. С. 40–46.
8. Леонова А. О. Оптимізація механізмів державного регулювання етнокультурних процесів в Україні : автореф. дис. ... д-ра наук з держ. упр.: 25.00.02. Нац. акад. держ. упр. при Президентові України. Київ, 2004. 36 с.
9. Ляпіна Л., Багмет М. Міжкультурна взаємодія громадських об'єднань етнospільнот України. *Політичний менеджмент*. 2002. № 2. С. 68–76. URL: https://ipind.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/bagmet_mizkultura.pdf (дата звернення: 27.07.2025).
10. Овчаренко В. П., Овчаренко П. Д. Товариства Національно-Культурні В Україні. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Tovarystva_natsionalno (дата звернення: 28.07.2025).
11. Рафальський О. О. Національні меншини України в XX столітті: історіографія : дис. ... д-ра іст. наук: 07.00.06 / Ін-т політичних і етнонаціональних досліджень НАН України. Київ, 2001. 462 с.

12. Римаренко Ю. І. Етнодержавознавство: теоретико-методологічні засади. Київ : Ін-т держави і права НАНУ, 2001. 263 с.
13. Романюк Л. Б. Теоретичні та методологічні проблеми дослідження міжетнічної комунікації у сфері культури і мистецтва. *Культура і сучасність*. 2022. № 1. С. 70–75.
14. Сапожнік О. В. Культурологічний зміст поняття ідентичності. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 35. С. 27–33.
15. Танчер В. Культурна ідентичність в полікультурному суспільстві. *Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти*. 2019. С. 271–285. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-745x.4.2019.177657>.
16. Хабермас Ю. Громадянство і національна ідентичність. Умови громадянства : зб. ст. / під ред. Варта ван Стінбергена. Київ, 2005. С. 49–70 URL: <http://litopys.org.ua/rizne/haber.htm> (дата звернення: 20.07.2025).
17. Шульга С. Волинські чехи: національна ідентичність та історична пам'ять. *Історичні і політологічні дослідження. Трансформації історичної пам'яті*. 2018. С. 109–116. URL: <https://www.istvolyn.info/post/1976> (дата звернення: 20.07.2025).
18. Шульга С. Чехи-іммігранти на Волині: регіональна модель етнічної ідентичності. *Zaporizhzhia Historical Review*. 2022. Vol. 6(58). С. 159–166. DOI: <https://doi.org/10.26661/zhv-2022-6-58-15>.
19. Юськів Б. М. Контент-аналіз. Історія розвитку і світовий досвід : монографія. Рівне : Перспектива, 2006. 256 с.
20. Geertz C. The Interpretation of Cultures. New York : Basic Books, 1973. URL: <https://surl.li/engxwm> (дата звернення: 28.07.2025).
21. Hall S. Introduction: Who Needs 'Identity'? Questions of Cultural Identity. London : SAGE, 1996. DOI: <https://doi.org/10.4135/9781446221907.n1>.
22. Lee S. Understanding NGOs in Cultural Anthropology. 27 May 2025. URL: <https://surl.li/ssooao> (дата звернення: 08.10.2024).
23. Manovich L. Cultural Analytics. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2020. 330 p. URL: <https://drive.google.com/file/d/1NuSQcqqZkj4sToU3EfeFmq1jPC36hU58/view> (дата звернення: 08.10.2024).

References

1. Herchanivska, P. E. (2017). Model of cultural studies research in the paradigm of systems theory. *Ukrainian Cultural Studies*, 19–22. <https://doi.org/10.17721/UCS.2017.1.04> [in Ukrainian].
2. Herchanivska, P. E. (2013). Modern models of intercultural interaction. *Culture of the Peoples of the Black Sea Region*, (259), 110–114 [in Ukrainian].
3. Holovey, V. Yu., & Tsapiak, M. Y. (2023). Theoretical and methodological foundations of studying cross-cultural influences in traditional dance art. *Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, (1), 15–22 [in Ukrainian].
4. Evtukh, V. B. (2010). Biobibliographic edition. *Akademvydav* [in Ukrainian].
5. Ilkovych, V. (2022). Activities of Polish public cultural organizations in Ukraine in 1991–2014. Doctoral dissertation. Kyiv. Retrieved from: <https://chtivo.org.ua/uploads/posts/files/3/2/5/8/3/32583.pdf> [in Ukrainian].
6. Kovach, L. L. (2008). National-cultural societies of Ukraine: current state and problems of development. *Scientific Notes of the Institute of Political and Ethno-National Studies of I. F. Kuras, NAS of Ukraine*, (40), 97–107. Retrieved from: [https://ipiend.gov.ua/wp-](https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/kovach_natsionalno.pdf)

- [content/uploads/2018/07/kovach_natsionalno.pdf](https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/kovach_natsionalno.pdf) [in Ukrainian].
7. Kolosok, T. S. (2007). The role of socio-cultural stereotypes in intercultural interaction (through the prism of Ukrainian-Czech interaction in the 20th century). *Scientific Bulletin of Lesya Ukrainka Volyn National University. Philosophical Sciences*, (8), 40–46 [in Ukrainian].
8. Leonova, A. O. (2004). Optimisation of mechanisms of state regulation of ethno-cultural processes in Ukraine. Extended abstract of Doctoral dissertation. Kyiv [in Ukrainian].
9. Liapina, L., & Bahmet, M. (2002). Intercultural interaction of public associations of ethnic communities of Ukraine. *Political Management*, (2), 68–76. Retrieved from: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/bahmet_mizkultura.pdf [in Ukrainian].
10. Ovcharenko, V. P., & Ovcharenko, P. D. (n.d.). National-cultural societies in Ukraine. Retrieved from: http://www.history.org.ua/?termin=Tovarystva_natsionalno [in Ukrainian].
11. Rafalskyi, O. O. (2001). National minorities of Ukraine in the 20th century: historiography. Doctoral dissertation. Kyiv [in Ukrainian].
12. Rymarenko, Yu. I. (2001). Ethno-state studies: theoretical and methodological foundations. *Institute of State and Law of NASU* [in Ukrainian].
13. Romaniuk, L. B. (2022). Theoretical and methodological problems of studying interethnic communication in the field of culture and art. *Culture and Modernity*, (1), 70–75 [in Ukrainian].
14. Sapozhnik, O. V. (2019). Cultural meaning of the concept of identity. *Art Studies Notes*, (35), 27–33 [in Ukrainian].
15. Tancher, V. (2019). Cultural identity in a multicultural society. *International Relations: Theoretical and Practical Aspects*, 271–285. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-745x.4.2019.177657> [in Ukrainian].
16. Habermas, J. (2005). Citizenship and national identity. In W. van Steenbergen (Ed.), *Conditions of Citizenship: Collected Papers*, 49–70. Kyiv. Retrieved from: <http://litopys.org.ua/rizne/haber.htm> [in Ukrainian].
17. Shulha, S. (2018). Volyn Czechs: national identity and historical memory. *Historical and Political Studies: Special Issue 'Transformations of Historical Memory'*, 109–116. Retrieved from: <https://www.istvolyn.info/post/1976> [in Ukrainian].
18. Shulha, S. (2022). Czech immigrants in Volyn: Regional model of ethnic identity. *Zaporizhzhia Historical Review*, 6 (58), 159–166. DOI: <https://doi.org/10.26661/zhv-2022-6-58-15> [in Ukrainian].
19. Yuskiv, B. M. (2006). Content analysis. *History of development and world experience*. *Perspektyva* [in Ukrainian].
20. Geertz, C. (1973). The Interpretation of Cultures. Basic Books. Retrieved from: <https://surl.li/engxwm> [in English].
21. Hall, S. (1996). Introduction: Who Needs 'Identity'? In *Questions of Cultural Identity*. SAGE. DOI: <https://doi.org/10.4135/9781446221907.n1> [in English].
22. Lee, S. (2025, May 27). Understanding NGOs in Cultural Anthropology. Retrieved from: <https://surl.li/ssooao> [in English].
23. Manovich, L. (2020). Cultural Analytics. The MIT Press. Retrieved from: <https://drive.google.com/file/d/1NuSQcqqZkj4sToU3EfeFmq1jPC36hU58/view> [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.08.2025
Отримано після доопрацювання 03.09.2025
Прийнято до друку 11.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Майборода Н. В. Цифрові технології в сучасній каскадерській індустрії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 71–76.

Mayboroda N. (2025). Digital Technologies in Modern Stunt Industry. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 71–76 [in Ukrainian].

Майборода Назар Володимирович,

старший викладач кафедри

хореографії та сценічної пластики

Київського національного університету театру,

кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого

<https://orcid.org/0000-0001-6962-7424>

nazar.maiboroda@gmail.com

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В СУЧАСНІЙ КАСКАДЕРСЬКІЙ ІНДУСТРІЇ

Мета статті – виявити особливості використання цифрових технологій у процесі роботи над трюковими сценами в сучасному кіновиробництві та окреслити їх вплив на розвиток каскадерської індустрії. **Методологія дослідження.** Застосовано теоретичний метод, метод аналізу та синтезу, метод історико-культурологічного, системного, типологічного та порівняльного аналізу. **Наукова новизна.** Досліджено питання впливу інноваційних технологій на розвиток каскадерської індустрії на сучасному етапі розвитку кіновиробництва; розглянуто особливості використання комп'ютерної графіки у створенні кінотрюків в історичній ретроспективі; окреслено перспективи подальшого розвитку каскадерської індустрії в контексті еволюції цифрових технологій; проаналізовано процес створення трюкових сцен з інтегруванням технологій розширеної реальності та штучного інтелекту на етапі передпродакшну та постпродакшну. **Висновки.** Розвиток технологій є важливим чинником еволюції каскадерської індустрії, надаючи можливість створювати вражаючі спецефекти. Цифрова революція суттєво розширила можливості використання комп'ютерної графіки в процесі кіновиробництва загалом та створення трюкових сцен зокрема. Залучення цифрових технологій у каскадерській індустрії умовно можна поділити на: використання технічних інновацій у процесі планування та моделювання трюкових сцен, розрахунку безпеки каскадера та ін., зокрема за допомогою комп'ютерної графіки й штучного інтелекту; використання цифрових технологій безпосередньо в процесі створення трюкових сцен і на етапі постпродакшну. Сучасний розвиток каскадерської індустрії пов'язаний з поєднанням традиційних підходів до створення трюкових сцен, методів, розроблених протягом останніх трьох десятиліть (макетна зйомка, аніматроніка, стопмоушн, рапід, таймлапс, зворотна дія, люмакей, хромакей, захоплення руху, дипфейк, мачмувінг або моушн трекінг) та використанням інноваційних технологій – віртуальної, доповненої та змішаної реальності, штучного інтелекту й ін., що надають можливості цифрового генерування персонажів та навколишнього середовища. Сприяння цифрових технологій у відтворенні реальної фізики в поєднанні з креативними можливостями заклало основу для нової ери каскадерської індустрії.

Ключові слова: каскадерська індустрія, кіновиробництво, цифрові технології, штучний інтелект, трюкові сцени.

Mayboroda Nazar, Senior Lecturer at the Chair of Choreography and stage plastic, I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television

Digital Technologies in Modern Stunt Industry

The purpose of the article is to identify the features of the use of digital technologies in the process of working on stunt scenes in modern film production and to outline their impact on the development of the stunt industry. **Research methodology.** The theoretical method, the method of analysis and synthesis, the method of historical and cultural, systemic, typological and comparative analysis were applied. **Scientific novelty.** The issue of the influence of innovative technologies on the development of the stunt industry at the current stage of film production development was investigated; the features of the use of computer graphics in creating film stunts in a historical retrospective were considered; the prospects for the further development of the stunt industry in the context of the evolution of digital technologies were outlined; the process of creating stunt scenes with the integration of augmented reality and artificial intelligence technologies at the pre-production and post-production stages was analysed. **Conclusions.** The development of technology is an important factor in the evolution of the stunt industry, providing the opportunity to create impressive special effects. The digital revolution has significantly expanded the possibilities of using computer graphics in the process of film production in general and the creation of stunt scenes in particular. The involvement of digital technologies in the stunt industry can be conditionally divided into: the use of technical innovations in the process of planning and modelling stunt scenes, calculating the safety of the stuntman, etc., in particular with the help of computer graphics and artificial intelligence; the use of digital technologies directly in the process of creating stunt

scenes and at the post-production stage. The modern development of the stunt industry is associated with a combination of traditional approaches to creating stunt scenes, methods developed over the past three decades (model shooting, animatronics, stop motion, rapid, timelapse, reverse action, lumakey, chromakey, motion capture, deepfake, machmoving or motion tracking) and the use of innovative technologies – virtual, augmented and mixed reality, artificial intelligence, which provide the ability to digitally generate characters and environments. The contribution of digital technologies to the reproduction of real physics in combination with creative capabilities has laid the foundation for a new era of the stunt industry.

Keywords: stunt industry, film production, digital technologies, artificial intelligence, stunt scenes.

Актуальність дослідження. Використання трюків є невід'ємною частиною створення більшості кінопродукції протягом всієї історії розвитку кіно, починаючи зі стрибків Б. Кітона та трюкових гегів Ч. Чапліна, до вражаючих трюків сучасних каскадерів. З розвитком технологій еволюціонує і каскадерська індустрія. Поява комп'ютерної графіки призвела до кардинальних змін в постановці трюкових сцен – перші спроби припадають на 70-ті рр. XX ст., проте активний розвиток епохи цифрових трюків зумовлений динамічною появою інноваційних технологій наприкінці XX – на початку XXI ст. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю концептуалізації впливу цифрових технологій на розвиток сучасної каскадерської індустрії.

Аналіз публікацій. Проблематика впливу цифрових технологій на різноманітні галузі людської діяльності протягом останніх років лишається одним із найбільш перспективних напрямів міждисциплінарних досліджень. Серед українських науковців значну увагу викликають питання, пов'язані з інтегрування цифрових технологій в кіноіндустрію. Так, наприклад, метаморфози статусу «реального» в кінематографі доби цифрових технологій аналізує І. Зубавіна [2]. Окресленню перспектив застосування технологій штучного інтелекту в кіноіндустрії присвячено публікацію Ю. Трач [5]. Дослідженню та визначенню основних технологій та методів створення візуальних ефектів, а також окресленню взаємодії цифрових технологій і традиційних методів реалізації видовищності в сучасній кіноіндустрії, присвячено публікацію І. Довженко, В. Овчарека та Я. Тимофіївої [1]. Спробу розкрити цифрову трансформацію кінематографа як чинника формування нової візуальної естетики на основі аналізу зарубіжного кінодискурсу початку XXI ст. здійснює І. Печеранський [3]. Цифрові технології як засіб творення нової екранної реальності досліджують Я. Тимофієва та І. Довженко [4], аналізуючи зв'язок між традиційними техніками та технологіями комп'ютерної графіки, а також аналізуючи історичний розвиток і популярність

комп'ютерної графіки і цифрових ефектів. Проте використання цифрових технологій в процесі виробництва трюкових сцен досі лишається невисвітленим.

Мета статті – виявити особливості використання цифрових технологій в процесі роботи над трюковими сценами в сучасному кіновиробництві та окреслити їх вплив на розвиток каскадерської індустрії.

Виклад основного матеріалу. Одними з перших фільмів, в яких продемонстровано потенціал комп'ютерної графіки для створення візуально виняткових сцен стали «Суддя Дредд» (1995), «Парк Юрського періоду» та «Матриця» - цифрові технології зробили можливими не лише створення трюків, які були надзвичайно небезпечними для каскадерів, але й такі, які взагалі неможливо відтворити в реальності. Так, наприклад, для зйомки супергеройського бойовика «Суддя Дредд» (режисер Д. Кеннон, США) за сюжетом однойменного коміксу, було розроблено реалістичні методи анімації персонажів, необхідних для цифрових дублерів – комп'ютерних персонажів, що зображують людей, які знаходяться на відстані і виконують трюкові дії, що неможливо виконати каскадеру. В західній кіноіндустрії для означення цифрових дублерів поширення отримав термін «сінтезп'ян» [7]. За сценарієм у фільмі присутня велика кількість трюкових сцен, включно з вибухами транспортних засобів, повітряними погонями вулицями футуристичного міста на летючих мотоциклах та збройними конфліктами. Сцени були розділені на два типи кадрів: з живими акторами (зазвичай включали крупні плани акторів під час їх діалогів чи монологів) та цифровими дублерами (містять складні ракурси, екстремальні дії, вибухи та ін.).

Поява комп'ютерної графіки здійснила потужний вплив на каскадерську індустрію, зокрема на базовому рівні посприяла суттєвому підвищенню безпеки, надавши можливість моделювати небезпечні трюкові сцени в цифровому середовищі. Інтегрування комп'ютерної графіки в трюкові постановки відкрила нові творчі можливості, оскільки дозволяє створювати екшн-сцени, що

обмежуються виключно уявою їх творця, від неймовірних акробатичних трюків до грандіозних боїв нереальних істот чи хижих тварин.

До розвитку цифрових технологій спецефекти зазвичай були фізичними, а в процесі їх виробництва зазвичай використовувалася трюкова фотографія, фотографія мініатюрних моделей, трюки електронних моделей, композитні трюки, трюковий макіяж та ін. Першим фільмом, що викликав великий інтерес у глядачів до візуальних ефектів став «Термінатор 2: Судний день» (режисер Д. Кемерон, 1991) [8, 52]. «Спеціальні ефекти» створюються там, де використовуються методи, що виходять за рамки «звичайних» процедур кіновиробництва. Тобто, коли речі можуть бути більш складними або трудомісткими, або включати «спеціальні» методи. «Спеціальні» ефекти, як вони визначені зараз, – це фізичні модифікації будь-якого з цих елементів або інтерфейсів між ним [11, 24] Візуальні ефекти (також звані оптичними або фотографічними ефектами) – це спеціальні ефекти, досягнуті за допомогою фотографічної або цифрової технології, що виникають після основної фотографії або основної зйомки фільму. Включають мініатюри, оптичні та цифрові ефекти, матові картини, покадрову анімацію та комп'ютерно-генеровані зображення (CGI) [6, 61]. Термін «цифрові спецефекти» або просто «цифрові ефекти» стосується використання технології комп'ютерної графіки для створення віртуальних відеоефектів технології монтажу фільмів, включаючи створення ранньої композиції фільму, дизайн персонажів та рендеринг атмосфери середини віртуальної сцени та пост обробку. Залучення інноваційних технологій на етапі постпродакшн значно покращує кіноспецефекти в трюкових сценах.

Звертаючись до запропонованої Я. Тимофієвою та І. Довженко класифікацією методів та технологій реалізації видовищності у кіно [4, 24], можна типологізувати техніки зйомок трюкових сцен так:

- макетна зйомка, аніматроніка, стопмоушн – специфіка полягає у використанні зменшених в масштабі локацій, предметів та мініатюрних ляльок;
- рапід, таймлапс, зворотна дія – особливості цієї техніки полягають в уповільненні, прискоренні або реверсі відзнятих кадрів;
- люмакей, хромакей, захоплення руху, дипфейк, мачмувінг або моушн трекінг –

техніка цифрового генерування персонажів та навколишнього середовища засобами накладання ключових точок на тіло актора, предмет чи тло та подальшу цифрову обробку. Комп'ютерні зображення можуть буквально перенести на екран будь-що: від вигаданих пейзажів, до величезних армій, наповнених цифровими людьми замість статистів на знімальному майданчику. Цифрові технології дозволяють буквально малювати та анімувати трюкові сцени так, як обирає режисер, взаємодіяти з «відсутніми» елементами на знімальному майданчику через інтегрований композитний елемент на моніторі.

Однією з найбільш поширених в цифровому суспільстві першої половини третього десятиліття ХХІ ст. є штучний інтелект, розробка якого розпочалася ще наприкінці минулого століття [12] Існує багато визначень штучного інтелекту, проте дослідники пропонують класифікувати технологію за чотирма категоріями: системи, що мислять як люди, системи, що діють як люди, системи, що мислять раціонально, та системи, що діють раціонально [10, 272]. Зростання використання штучного інтелекту в кіновиробництві на сучасному етапі, безсумнівно, змінює особливості діяльності всієї каскадерської індустрії, оскільки поступово інтегрується в усі етапи створення трюкових сцен. На етапі написання сценарію технології штучного інтелекту суттєво підвищують ефективність задуму трюку завдяки можливості швидко збирати необхідні дані та факти, сприяючи знаходженню автором більш захопливих сюжетів.

На етапі передпродакшн – процес планування та виконання кожного завдання, яке має бути виконане до початку виробництва [13, 254] – штучний інтелект суттєво прискорює роботу каскадерської групи, зокрема таких кроків, як: затвердження трюкових сцен, остаточне узгодження бюджету, створення команди каскадерів (підбір та наймання), розвідка та забезпечення локацій для зйомок трюкових сцен, отримання дозволів та страховки, проведення технічного огляду та організація оренди обладнання.

Наприклад, певні можливості програмного забезпечення можуть підвищити ефективність аналізу трюкових сцен та розрахунку точності їх виконання завдяки використанню обробки природної мови та машинного навчання, пропонуючи більш надійний та науковий рівень підтримки виробництва.

Широкі можливості для підбору команди каскадерів для кожного конкретного фільму забезпечуються можливістю штучного інтелекту інтегрувати всю інформацію про каскадерів та акторів у розширену базу даних та проводити пошук за заданими параметрами (стать, віковий діапазон, зовнішність каскадера, схожість з зовнішністю актора (у випадку каскадера-дублера), рівень майстерності, продуктивність, отримані нагороди, проєкти, в яких він знімався та ін.), щоб інтерпретувати профілі претендентів.

Розвиток штучного інтелекту та комп'ютерної графіки дозволив створити цифрових дублерів, які можуть виконувати трюки. Такі технології, як цифрові люди Digital Domain та захоплення руху за допомогою штучного інтелекту ILM (Industrial Light & Magic), можуть створювати дуже реалістичні каскадерські послідовності без необхідності участі людей. Штучний інтелект може імітувати небезпечні трюки та прогнозувати потенційні ризики, що, з одного боку, призводить до безпечніших умов зйомки, а з іншого – може зменшити потребу в каскадерах, особливо у сценах високого ризику, де можна використовувати цифрових дублерів. Водночас трюкам, згенерованим штучним інтелектом, бракує автентичності та природної фізичності реальних людських виступів. Тонкі нюанси та імпровізація, які досвідчений каскадер привносить у сцену, не можуть бути повністю відтворені цифровими технологіями, що може призвести до штучності трюкових сцен. Створення цифрових дублерів також порушує етичні питання щодо згоди та компенсації. Якщо зображення каскадера використовується в цифровому форматі, він повинен контролювати, як воно використовується, та отримувати за це справедливую компенсацію. Поточна відсутність чітких рекомендацій у галузі з цього питання посилює невизначеність серед професіоналів у каскадерській індустрії.

На етапі постпродакшн (останній крок у виробництві фільму, що включає створення саундтреку до фільму, а також використання реальних знімальних матеріалів, тривимірної анімації та синтезу для створення спецефектів) штучний інтелект значно розширив можливості VFX, забезпечивши більш реалістичні та економічно ефективні спецефекти. Алгоритми глибокого навчання від таких компаній, як Adobe Sensei та DeepArt, можуть створювати реалістичні цифрові персонажі та середовища для трюкових сцен. Runway ML та Artomatix також

надають інструменти, що суттєво скорочують час та витрати, пов'язані з виробництвом VFX. З оцифруванням фотографій, дискове зберігання вчасно замінило традиційні методи передачі кадрів та запису на плівку, що значно знизило вартість зйомок трюків, а також дозволило знімати трюкові сцени з різних ракурсів, положень камери та пасів. Штучний інтелект може значно зменшити навантаження на монтажний відділ щодо вибору матеріалів трюкових сцен. Технології розширеної реальності (XR), що включають віртуальну, доповнену та змішану реальність використовуються, щоб збагатити трюкові сцени передовими візуальними ефектами під час постпродакшну та інтегрувати цифрові елементи у фізичні декорації під час виробництва (показовими прикладами є трюки у фільмах «Аватар» та «Світ Юрського періоду»).

Водночас, незважаючи на зростання популярності комп'ютерної графіки, попит на реалістичні трюки продовжує лишатися стійким. Значною мірою це зумовлено тим, що автентичне та непередбачуване виконання, що забезпечують справжні трюки, зазвичай посилює емоційний відгук глядача, на відміну від найбільш інноваційної комп'ютерної техніки. Найбільш поширеним підходом на сучасному етапі розвитку кіновиробництва є поєднання реальних трюків з комп'ютерною графікою. Так, наприклад, у серії фільмів-бойовиків «Місія нездійсненна» (1996–2025) цифрові технології використано для посилення видовищності, а гострі відчуття від реальних трюків забезпечує їх виконання професійними каскадерами та акторами. Так, наприклад, у другій частині «Місія нездійсненна» трюкові сцени з вільним альпінізмом Ітана Ханта (Т. Круз) на початку фільму та поєдинку на мечях головного героя з його антагоністом (Д. Скотт) виконувалися акторами особисто. У фільмі «Місія нездійсненна: Наслідки» Т. Крузом було особисто виконано найскладніші трюки: стрибок з парашутом з борту воєнного літака (висота вільного падіння від 7 000 до 9 000 метрів) та погоня на гелікоптері, що включає 360-градусне падіння, в якій він не лише виступає як актор, але і як каскадер, пілот та оператор. Використання комп'ютерної графіки в описаних трюкових сценах - мінімальне. Натомість трюк для найефектнішої сцени у фільмі «Місія нездійсненна: Протокол Фантом», в якій головний герой збирається на Бурдж-Халіфа, було здійснено за допомогою цифрових ефектів – актор знаходився на висоті 530 метрів у

спеціально розробленій системі страхування, яку було видалено на етапі постпродакшн [9].

Існує ряд причин, що лише посилюють доцільність не обмежуватися цифровими технологіями і залучати до процесу кіновиробництва професійних каскадерів:

- забезпечення рівня правдоподібності та вісцерального впливу, якого штучний інтелект не може повністю досягти;

- творча співпраця каскадерів з іншими членами знімальної групи: кіновиробництво – це спільна форма мистецтва, і каскадери є невід'ємною частиною творчого процесу, оскільки вони тісно співпрацюють з режисерами, хореографами та акторами, щоб розробляти та виконувати трюки, які посилюють наративний та емоційний резонанс фільму – творча співпраця є важливою і не може бути замінена лише технологіями;

- обмеження технології штучного інтелекту: незважаючи на те, що штучний інтелект стрімко розвивається, складні та нюансовані фізичні виконання, особливо ті, що пов'язані з взаємодією з живим середовищем та іншими акторами, важко відтворити;

- еволюція ролей: оскільки штучний інтелект бере на себе більш рутинні та ризиковані завдання, виконавці можуть зосередитися на більш складних та креативних аспектах каскадерської роботи. Цей зсув може призвести до нової ери каскадерського виконання, де технології та людські навички доповнюють одне одного, створюючи ще більш видовищні та інноваційні сцени дій.

Висновки. Розвиток технологій є важливим чинником еволюції каскадерської індустрії, надаючи можливість створення вражаючих спецефектів. Цифрова революція суттєво розширила можливості використання комп'ютерної графіки в процесі кіновиробництва загалом та створенні трюкових сцен зокрема. Залучення цифрових технологій в каскадерській індустрії умовно можна поділити на: використання технічних інновацій в процесі планування та моделювання трюкових сцени, розрахунку безпеки каскадера та ін., зокрема за допомогою комп'ютерної графіки та штучного інтелекту; використання цифрових технологій безпосередньо в процесі створення трюкових сцен і на етапі постпродакшн. Сучасний розвиток каскадерської індустрії пов'язаний з поєднанням традиційних підходів до створення трюкових сцен, методів, розроблених протягом останніх трьох десятиліть (макетна зйомка, аніматроніка, стопмоушн, рапід, таймлапс, зворотна дія,

люмакей, хромакей, захоплення руху, дипфейк, мачмувінг або моушн трекінг) та використанням інноваційних технологій – віртуальної, доповненої та змішаної реальності, штучного інтелекту та ін., що надають можливості цифрового генерування персонажів та навколишнього середовища. Сприяння цифрових технологій у відтворенні реальної фізики в поєднанні з креативними можливостями заклало основу для нової ери каскадерської індустрії.

Література

1. Довженко І., Овчарук В., Тимофієва Я. Цифрові технології як засіб творення нової екранної реальності. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : міжнар. наук.-практ. конф. 2020. С. 58–61. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/16106/1/APSD2020_V2_P058-061.pdf (дата звернення: 17.07.2025).
2. Зубавіна І. Метаморфози статусу «реального» в кінематографі доби цифрових технологій. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. № 1(10). С. 205–219.
3. Печеранський І. Цифрова трансформація кінематографу як чинник формування нової візуальної естетики: аналіз зарубіжного кінодискурсу початку ХХІ ст. *Культура України*. 2024. Вип. 86. С. 48–58.
4. Тимофієва Я. Ю., Довженко І. Б. Цифрові технології як засіб творення нової екранної реальності. *World Science*. 2020. № 2(4(56)). С. 21–27. DOI: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/30042020/70292020.
5. Трач Ю. В. Досвід і перспективи застосування технологій штучного інтелекту. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2022. № 5(2). С. 336–344. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-796X.5.2.2022.270136>.
6. Charles Zwerman S. The visual effects producer: understanding the art and business of VFX, Focal Press An imprint of Elsevier, 2010.
7. Digital Stunt Doubles: Safety Through Numbers. URL: <https://dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/237170.237293> (дата звернення: 07.06.2025).
8. Hu K. The effects of digital video technology on modern film. Doctoral Dissertation, Drexel University, 2016. URL: [Video-Technology/991014632224304721](https://video-technology/991014632224304721) (дата звернення: 08.07.2025).
9. King J. Tom Cruise e le sue folli acrobazie in Mission: Impossible: ecco la classifica definitiva. Gqitalia. 2025. URL: <https://www.gqitalia.it/article/tom-cruise-stunt-folli-mission-impossible-classifica> (дата звернення: 15.07.2025).
10. Kok J. N., Boers E. J., Kusters W. A., Van der Putten P., Poel M. Artificial intelligence: definition, trends, techniques, and cases. *Artificial Intelligence*. 2009. Vol. 1. P. 270–299.
11. Mitchell A. J. Visual Effects for Film and Television, Focal Press, 2004.

12. Sun P. A Study of Artificial Intelligence in the Production of Film. SHS Web of Conferences. 2024. URL: https://www.researchgate.net/publication/378709934_A_Study_of_Artificial_Intelligence_in_the_Production_of_Film (дата звернення: 08.07.2025).

13. Sun T. Application of artificial intelligence in the field of film and television media. Journal of Journalism Research. 2020. Vol. 11(21). P. 253–254.

References

1. Dovzhenko, I., Ovcharek, V., & Tymofiiya, Ya. (2020). Digital technologies as a means of creating a new screen reality. Current problems of modern design: international scientific and practical conference, 58–61. Retrieved from: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/16106/1/APSD2020_V2_P058-061.pdf [in Ukrainian].

2. Zubavina, I. (2008). Metamorphoses of the status of the 'real' in cinema in the age of digital technologies. Current problems of artistic practice and art history, 1(10), 205–219 [in Ukrainian].

3. Pecheranskyi, I. (2024). Digital transformation of cinema as a factor in the formation of a new visual aesthetics: analysis of foreign film discourse of the early 21st century. Culture of Ukraine, 86, 48–58 [in Ukrainian].

4. Tymofieva, Ya. Yu., & Dovzhenko, I. B. (2020). Digital technologies as a means of creating a new screen reality. World Science, 2 (4(56)), 21–27. DOI: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/30042020/70292020 [in Ukrainian].

5. Trach, Y. V. (2022). Experience and prospects of applying artificial intelligence technologies. Digital platform: information technologies in the socio-cultural

sphere, 5 (2), 336–344. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-796X.5.2.2022.270136> [in Ukrainian].

6. Charles Zwerman, S. (2010). The visual effects producer: understanding the art and business of VFX. Focal Press An imprint of Elsevier [in English].

7. Digital Stunt Doubles: Safety Through Numbers. (n.d.). DOI: <https://dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/237170.237293> [in English].

8. Hu, K. (2016). The effects of digital video technology on modern film. Doctoral Dissertation. Drexel University. Video-Technology/991014632224304721 [in English].

9. King, J. (2025). Tom Cruise e le sue folli acrobazie in Mission: Impossible: ecco la classifica definitiva. Gqitalia. Retrieved from: <https://www.gqitalia.it/article/tom-cruise-stunt-folli-mission-impossible-classifica> [in Italian].

10. Kok, J. N., Boers, E. J., Kusters, W. A., Van der Putten, P., & Poel, M. (2009). Artificial intelligence: definition, trends, techniques, and cases. Artificial Intelligence, 1, 270–299 [in English].

11. Mitchell, A. J. (2004). Visual Effects for Film and Television. Focal Press [in English].

12. Sun, P. (2024). A Study of Artificial Intelligence in the Production of Film. SHS Web of Conferences. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/378709934_A_Study_of_Artificial_Intelligence_in_the_Production_of_Film [in English].

13. Sun, T. (2020). Application of artificial intelligence in the field of film and television media. Journal of Journalism Research, 11 (21), 253–254 [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.08.2025

Отримано після доопрацювання 02.09.2025

Прийнято до друку 09.09.2025

Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Матушко О. А. Інклюзія як ключовий елемент розробки інноваційної стратегії розвитку закладів культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 77–81.

*Матушко Олександр Аркадійович,
старший викладач кафедри режисури
та акторської майстерності
Київського національного університету
культури і мистецтв
<http://orcid.org/0000-0002-5972-8560>
ma-16@i.ua*

Matuzko O. (2025). Inclusion as a Key Element in Developing an Innovative Strategy for the Development of Cultural Institutions. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 77–81 [in Ukrainian].

ІНКЛЮЗІЯ ЯК КЛЮЧОВИЙ ЕЛЕМЕНТ РОЗРОБКИ ІННОВАЦІЙНОЇ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ

Мета статті – виявити особливості інклюзії як ключового елементу інноваційної стратегії розвитку закладів культури (на прикладі театру) на сучасному етапі розвитку суспільства. **Методологія дослідження.** Застосовано метод теоретичного та термінологічного аналізу, типологічний, когнітивний та концептуальний метод, метод системного аналізу та ін., що посприяли уточненню поняття «інклюзія», виявленню ролі інклюзії в стратегії розвитку сучасних закладів культури, простеженню особливостей культурологічного дискурсу соціальної інклюзії, **Наукова новизна.** Досліджено проблематику розробки та впровадження інноваційного підходу до діяльності закладів культури, основою якого є інклюзивність, а метою – створення безбар'єрного соціокультурного простору; уточнено дефініцію поняття «інклюзія» крізь призму особливостей діяльності закладів культури; розглянуто перспективні напрями розвитку інклюзивних театральних практик та ін. **Висновки.** Протягом останнього десятиліття діяльність закладів культури радикально змінилася: від простого збереження та популяризації культурного спадку, відбувається перехід до більш динамічного бачення, в якому інклюзія стає ключовим елементом розробки стійкої та інноваційної стратегії розвитку. Інклюзивність не може бути лише теоретичним наміром, а повинна втілюватися в конкретних діях, а заклади культури повинні встановити чіткі правила та параметри, що підкреслюють важливість соціальної участі для всіх. Театр за своєю природою є інклюзивним простором, що здатний репрезентувати різноманіття та створювати спільноту довкола виконавського акту. Впровадження інклюзивних театральних практик репрезентує стратегічні пріоритети закладів культури на сучасному етапі розвитку соціокультурного простору. Ефективність інклюзії передбачає її позиціонування як невід'ємної частини організаційної культури театру, процесом, що залучає як керівництво та митців, так і глядача. Таким чином інклюзія може перетворитися з певної функції на внутрішню цінність ідентичності театрального закладу, створюючи більш репрезентативні та партисипативні простори, що відповідають потребам все більш різноманітного та інклюзивного суспільства.

Ключові слова: інклюзія, заклади культури, театр, стратегія розвитку, інклюзивні практики, безбар'єрність.

Matuzko Oleksandr, Senior Lecturer, Department of Directing and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts

Inclusion as a Key Element in Developing an Innovative Strategy for the Development of Cultural Institutions

The purpose of the article is to identify the features of inclusion as a key element of an innovative strategy for the development of cultural institutions (using the example of a theatre) at the current stage of society's development. **Research methodology.** The method of theoretical and terminological analysis, typological, cognitive and conceptual method, system analysis method were applied, which contributed to the clarification of the concept of 'inclusion', the identification of the role of inclusion in the development strategy of modern cultural institutions, the tracing of the features of the culturological discourse of social inclusion. **Scientific novelty.** The issues of developing and implementing an innovative approach to the activities of cultural institutions were investigated, the basis of which is inclusivity, and the goal is to create a barrier-free socio-cultural space; the definition of the concept of 'inclusion' was clarified through the prism of the features of the activities of cultural institutions; promising directions for the development of inclusive theatrical practices were considered. **Conclusions.** Over the past decade, the activities of cultural institutions have radically changed: from simple preservation and popularisation of cultural heritage, there is a transition to a more dynamic vision, in which inclusion becomes a key element in the development of a sustainable and

innovative development strategy. Inclusion cannot be just a theoretical intention, but must be embodied in concrete actions, and cultural institutions must establish clear rules and parameters that emphasise the importance of social participation for all. Theatre is by its nature an inclusive space, capable of representing diversity and creating a community around the performance act. The implementation of inclusive theatre practices represents the strategic priorities of cultural institutions at the current stage of development of the socio-cultural space. The effectiveness of inclusion involves its positioning as an integral part of the organisational culture of the theatre, a process that involves both management and artists, as well as the audience. In this way, inclusion can transform from a certain function into an intrinsic value of the identity of the theatre institution, creating more representative and participatory spaces that meet the needs of an increasingly diverse and inclusive society.

Keywords: inclusion, cultural institutions, theatre, development strategy, inclusive practices, barrier-free.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку суспільства особливе значення набуває соціальна інклюзивність, що позиціюється як ключовий елемент еволюції і передбачає забезпечення інтеграцію всіх осіб та груп, незалежно від віку, статі, інвалідності, раси, етнічної приналежності, походження, релігії, економічного чи іншого статусу. Культура є ресурсом для зміцнення соціальної згуртованості, проте наразі її використання в цьому контексті досить обмежене. Культурні практики, форми самовираження та заклади культури є каталізаторами соціальної інтеграції, а доступ до культурного життя та участь в ньому завжди вважалися важливими елементами відчуття приналежності до спільної ідентичності. Окрім того, культура може ефективно стимулювати мобілізацію місцевих громад усіх поколінь в суспільному житті.

Актуальність дослідження зумовлена важливістю теоретичного осмислення та розробки можливого напрямку реалізації інклюзивних практик для закладів культури, які прагнуть включити завдання інклюзивності в свою організаційну та операційну стратегію, в прагненні створити безбар'єрний соціокультурний діалог.

Аналіз досліджень і публікацій. Варто зазначити, що різні аспекти проблематики інклюзивності протягом останніх років привернули увагу українських вчених. Серед інших варто згадати публікації Ю. Ключко «Сучасні соціокультурні практики інклюзії в діяльності музеїв» [1] – авторкою уточнено дефініцію поняття «інклюзія» в контексті стратегії розвитку музейних закладів; Г. Лещук «Інклюзивна комунікація як інструмент формування інклюзивної культури: термінологічний аналіз» [2], в якій обґрунтовано кореляцію між інклюзивною комунікацією та інклюзивною культурою; Р. Мохнюка «Інклюзія як один із напрямів стратегії розвитку громадянського суспільства: чинник культуротворчості» [3], що присвячена питанню створення безбар'єрного середовища

та вивчення соціальної інклюзії у культурологічному зрізі; І. Швець «Цифрова інклюзія в культурних індустріях: значення, потенціал і можливості» [6], в якій досліджено діяльність закладів культури і мистецтва в контексті особливостей цифрової інклюзії в культурних індустріях України; М. Ясеновської та О. Зіненко «Кращі практики інклюзії» [7], присвячена розгляду питання організаційної політики музеїв щодо інклюзивності та ін. Таким чином, аналіз публікацій дозволяє констатувати наявність наукового інтересу до означеної проблематики та беззаперечну важливість подальших розробок питань, пов'язаних з інклюзивними соціальними та культурними практиками і стратегіями розвитку закладів культури, що базуються на концепції інклюзії.

Мета статті – розглянути інноваційні стратегії розвитку закладів культури (на прикладі театру), розроблені на основі концепції інклюзії.

Виклад основного матеріалу. В науковій літературі розрізняються поняття різноманітності, доступності та інклюзії, які іноді плутають та вважаються взаємозалежними. Дослідники наголошують, що різноманітність описує сучасний стан, тоді як інклюзія передбачає дію. Виходячи з цього припущення, Л. Вінтерс стверджує, що інклюзія передбачає створення середовища, яке вітає різноманітні думки, досвід та походження для досягнення спільної організаційної мети [18]. Концепція соціальної інклюзії/виключення стала помітною в політичному дискурсі в середині 1970-х рр. і увійшла до порядку денного Європейського Союзу наприкінці 1980-х рр. як ключова концепція в соціальній політиці багатьох країн. Ця концепція, яка виникла в Європі як відповідь на кризу держави загального добробуту [14, 162], набула значної популярності в Україні протягом останніх років. Національна стратегія сприяння розвитку громадянського суспільства в Україні на 2021–2026 роки [4], що ґрунтується на «участі та інклюзивності» як важливих

принципах забезпечення рівності в громадянських правах, а також «Національна стратегія зі створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року» [5] посприяли підвищенню обізнаності про культурне різноманіття як позитивний ресурс для розвитку.

Поряд із політичними дебатами, що стосуються різних груп (жінок, етнічних спільнот, спільнот донорів, місцевих громад, які висувають вимоги щодо інклюзивної держави тощо), виникли дебати, також в академічній сфері, щодо концепції інклюзії, якій на сьогодні бракує універсальності у способі її визначення та застосування. Осмислення цього питання є ще ціннішим стосовно культурних установ, оскільки їм потрібні як різноманітність, так і інклюзія у своїй діяльності, щоб розширити свої можливості та сприяти збереженню прав людини [20, 47]. Зокрема, сучасній вітчизняній дослідниці наголошують на тому, що інклюзія як концепція сучасних закладів культури, перебуває в стані постійного розвитку і наразі позиціюється як важлива складова політики та стратегій, що орієнтовані на подолання причин і наслідків нерівності, дискримінації та ексклюзії [1, 141]. Проте, на думку М. Уінгліна, у своїй повсякденній діяльності заклади культури ризикують впроваджувати інклюзію без різноманітності через стратегії залучення аудиторії, які матеріалізуються у стимулах, спрямованих виключно на збільшення участі, без твердого бажання відповідно формувати свої програми та контент [20, 48].

Соціальна інклюзія була визначено як процес, через який окремі особи чи групи повністю або частково виключаються з повноцінної участі в суспільстві, в якому вони живуть [10, 10]. На думку деяких учених, як інклюзія, так і виключення є невіддільними сторонами однієї медалі; однак, академічні дебати погоджуються, що поняття інклюзії занадто довго замовчувалося, і що причиною недостатнього розуміння того, що мається на увазі під інклюзією, є саме те, що увага зосереджувалася переважно на проблемах та недоліках виключених [9, с. 398]. Дуалізм включених/виключених не є міцною основою для визначення концепції інклюзії. Якщо обмежитися визначенням інклюзії шляхом визнання ситуацій виключення або нестачі, інклюзивні процеси – це ті, що дозволяють гарантувати рівні можливості та ресурси особам, які інакше могли б їх не отримати. Проте термін «інклюзія» вказує і на визнання,

оцінку та використання талантів і здібностей людей з різним походженням. Він враховує ступінь, до якої різноманітні люди можуть повноцінно брати участь у процесах прийняття рішень в організації чи груп. У цьому контексті необхідно створити середовище, в якому будь-яка особа чи група може відчувати себе бажаною, поважною, підтриманою та цінною для повноцінної участі. Інклюзія передбачає цілеспрямовані та постійні зусилля, спрямовані на забезпечення того, щоб різноманітні люди могли повноцінно брати участь у всіх аспектах роботи організації, включаючи керівні посади та процеси прийняття рішень. Тому інклюзивність означає повагу та відзначення багатой та різноманітної екосистеми талантів, яку члени привносять в організацію, та сприяння участі цих осіб на всіх рівнях.

Отже, різноманітні люди здатні повноцінно брати участь у процесах прийняття рішень та можливостях розвитку в організації чи групі, а інклюзія – це стан поваги та підтримки. Це передбачає зосередження на потребах кожної людини та забезпечення належних умов для реалізації потенціалу повною мірою. Інклюзія повинна відображатися в культурі, практиці та відносинах організації, які створені для підтримки різноманітної робочої сили. Інклюзія є важливою передумовою якості життя людей і пов'язана з їхніми можливостями брати участь у житті суспільства, громадянстві та міжособистісних мережах [15, 19]. Це означає, що інклюзія є важливою для всіх громадян, як з інвалідністю, так і без неї.

Інклюзія – це процес створення культури та середовища, яке визнає, цінує та ефективно використовує таланти, здібності та перспективи кожної людини, заохочуючи співпрацю, гнучкість та рівність. Багато ініціатив, започаткованих з метою розширення інклюзії людей з інвалідністю в суспільстві, не враховували існуючі асиметричні владні відносини і тому часто призводили до подальшої ізоляції. Така політика часто спрямована на полегшення доступу до «просторів більшості» [11, 113], таких як економічні, географічні та культурні простори. Однак інклюзія полягає не в адаптації чогось до чогось, що вже існує; радше, вона полягає у формуванні суспільства як продукту єдиної сукупності людей з різними здібностями та походженням [19, 82].

Загальна декларація прав людини зазначає, що «кожна людина має право вільно

брати участь у культурному житті суспільства, насолоджуватися мистецтвом та брати участь у науковому прогресі та його благах» [16]. Варто зазначити, що багато минулих ініціатив прагнули збільшити інклюзію людей з інтелектуальною недостатністю, стимулюючи їхню участь у мистецтві. Ці мистецькі ініціативи зазвичай «забезпечують альтернативний спосіб розуміння, практики та сприяння інклюзії» [12, 54] та можливості для самовираження, виступів та зв'язку з аудиторією, що може стимулювати інтерес і дискусії [13, 22]. Театр виник як простір для публічного обміну, де спільнота могла взаємодіяти сама з собою та з іншими [17, 5]. Ця центральна роль театру в доступі до культури та соціального представництва є актуальнішою сьогодні, ніж будь-коли, оскільки культурні установи стикаються з необхідністю залучати дедалі ширше та різноманітніше коло аудиторії. Існує давня традиційна роль художньої практики в терапевтичному «лікуванні» людей з інтелектуальними вадами [12], наприклад, у проектах, які використовують театр як повсякденну діяльність для митців з інвалідністю: ці проекти сприяють доступу акторів з інвалідністю до традиційних форм театрального мистецтва, стимулюючи таким чином культурну демократизацію [8, 197]. Однак інші ініціативи прагнуть створювати інклюзивні театральні вистави, в яких актори з інвалідністю та без неї перебувають в творчій колаборації та співпрацюють на рівних умовах. Відправною точкою цього інклюзивного процесу є ансамбль акторів – з інвалідністю та без неї – та глядачів – з інвалідністю та без неї – та зв'язок їхніх інтересів і талантів [8, 198]. Це передбачає процес співтворчості, який можна визначити як будь-який акт колективної творчості або творчості, що розділяється двома (та більше) людьми. Однак для співтворчості потрібна інша парадигма, щоб по-новому дивитися на інакшість та думати про неї. Участь у культурному житті сприяє такому типу активної та творчої освіти серед усіх глядачів, що необхідна для процвітання демократії, якщо вона розглядається як спосіб життя. Стратегії інклюзії численні, стільки ж, скільки й можливих комбінацій (і тим більше, якщо врахувати інші специфічні змінні, такі як географія та контекст). Отже, пріоритетним наразі є подальші теоретико-практичні розробки концепції інклюзії як мети та засобу не стільки для подолання та усунення існуючих бар'єрів, скільки для уникнення

їхнього створення та закладання міцної основи для процесу культурної демократизації. Мистецькі інституції в цілому та театри зокрема, відіграють фундаментальну роль у цьому ландшафті, репрезентуючи своєю діяльністю та соціальною політикою, яку вони впроваджують, демократичні цінності та перетворюючи різноманітність на можливості та шанси, стаючи показовими прикладами інклюзивної стратегії для інших секторів.

Висновки. Протягом останнього десятиліття діяльність закладів культури радикально змінилася: від простого збереження та популяризації культурного спадку, відбувається перехід до більш динамічного бачення, в якому інклюзія стає ключовим елементом розробки стійкої та інноваційної стратегії розвитку. Інклюзивність не може бути лише теоретичним наміром, а повинна втілюватися в конкретних діях, а заклади культури повинні встановити чіткі правила та параметри, що підкреслюють важливість соціальної участі для всіх. Театр за своєю природою є інклюзивним простором, що здатний репрезентувати різноманітність та створювати спільноту довкола виконавського акту. Впровадження інклюзивних театральних практик репрезентує стратегічні пріоритети закладів культури на сучасному етапі розвитку соціокультурного простору. Ефективність інклюзії передбачає її позиціонування як невід'ємної частини організаційної культури театру, процесом, що залучає як керівництво та митців, так і глядача. Таким чином інклюзія може перетворитися з певної функції на внутрішню цінність ідентичності театрального закладу, створюючи більш репрезентативні та партисипативні простори, що відповідають потребам все більш різноманітного та інклюзивного суспільства.

Література

1. Ключко Ю. М. Сучасні соціокультурні практики інклюзії в діяльності музеїв. Питання культурології. 2022. Вип. 39. С. 141–150.
2. Лещук Г. Інклюзивна комунікація як інструмент формування інклюзивної культури: термінологічний аналіз. Social Work and Education. 2021. Vol. 8. No. 3. pp. 364–372. DOI: 10.25128/2520-6230.21.3.5.
3. Мохнюк Р. С. Інклюзія як один з напрямів стратегії розвитку громадянського суспільства: чинник культуротворчості. Питання культурології. 2022. Вип. (39). С. 182–193. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256926>.
4. Про Національну стратегію сприяння розвитку громадянського суспільства в Україні на 2021–2026 роки. Указ Президента України. 2021. URL : <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/487/2021#Text> (дата звернення: 11.07.2025).

5. Про схвалення Національної стратегії зі створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року. Розпорядження Кабінету Міністрів України. 2021. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#Text> (дата звернення: 11.07.2025).

6. Швець І. Г. Цифрова інклюзія в культурних індустріях: значення, потенціал і можливості. Питання культурології. 2023. Вип. 42. С. 328–337.

7. Ясеновська М., Зіненко О. Кращі практики інклюзії. 2020. URL: http://fes.kiev.ua/n/cms/fileadmin/upload2/inclusion_booklet_zor-_21.10.2020.pdf (дата звернення: 13.07.2025).

8. Bailey R. A. Staging a queene opprest: William Habington's exploration of the politics of queenship on the Caroline stage. Theatre Journal. 2023. Vol. 65(2). P. 197–214.

9. Cameron A. Geographies of welfare and exclusion: Social inclusion and exception. Progress in Human Geography. 2006. Vol. 30(3). P. 396–404.

10. Haan A. D. Social Exclusion': An alternative concept for the study of deprivation? IDS Bulletin. 1998. Vol. 29(1). P. 10–19.

11. Hall E. The entangled geographies of social exclusion/inclusion for people with learning disabilities. Health & Place. 2005. Vol. 11(2). P. 107–115.

12. Hall E. Spaces of social inclusion and belonging for people with intellectual disabilities. Journal of Intellectual Disability Research. 2010. Vol. 54. P. 48–57.

13. Nijkamp J., Cardol M. Diversity, opportunities, and challenges of inclusive theatre. Journal of Social Inclusion. 2020. Vol. 11(2). P. 20–32.

14. Rawal N. Social inclusion and exclusion: A review. Dhaulagiri Journal of Sociology and Anthropology. 2008. Vol. 2. pp. 161–180.

15. Simpican S. C., Leader G., Kosciulek J., Leahy M. Defining social inclusion of people with intellectual and developmental disabilities: An ecological model of social networks and community participation. Research in Developmental Disabilities. 2015. Vol. 38. P. 18–29.

16. Universal Declaration of Human Rights (UDHR), adopted December 10, 1948, G.A. Res. 217A (III), 3 U.N. G.A.O.R. (Resolutions, part 1), U.N. Doc.A/810. 1948.

17. Vernant J. P., Vidal-Naquet P. Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico. Einaudi, 1976. 180 p.

18. Winters L. A. Globalization, infrastructure, and inclusive growth, 2014. URL: <https://www.adb.org/sites/default/files/publication/156319/adbi-wp464.pdf> (дата звернення: 12.07.2025).

19. Wooster R. Creative inclusion in community theatre: A journey with Odyssey Theatre. RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance. 2009. Vol. 14 (1). P. 79–90.

20. Yingling M. C. The possibility spectrum: Increasing diversity & inclusion in arts organizations. European Journal of Cultural Management and Policy. 2020. Vol. 10(1). P. 47–66.

References

1. Kliuchko, Yu. M. (2022). Modern socio-cultural practices of inclusion in the activities of museums. Issues of Cultural Studies, 39, 141–150 [in Ukrainian].

2. Leshchuk, H. (2021). Inclusive communication as a tool for forming inclusive culture: terminological analysis. Social Work and Education, 8 (3), 364–372. DOI: 10.25128/2520-6230.21.3.5 [in Ukrainian].

3. Mokhniuk, R. S. (2022). Inclusion as one of the directions of the strategy for the development of civil society: a factor of cultural creativity. Issues of Cultural Studies, (39), 182–193. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256926> [in Ukrainian].

4. On the National Strategy for Promoting the Development of Civil Society in Ukraine for 2021–2026. (2021). Decree of the President of Ukraine. <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/487/2021#Text> [in Ukrainian].

5. On approval of the National Strategy for Creating a Barrier-Free Space in Ukraine for the Period Until 2030 (2021). Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#Text> [in Ukrainian].

6. Shvets, I. H. (2023). Digital inclusion in cultural industries: meaning, potential and opportunities. Issues of Cultural Studies, 42, 328–337 [in Ukrainian].

7. Yasenovska, M., & Zinenko, O. (2020). Best practices of inclusion. http://fes.kiev.ua/n/cms/fileadmin/upload2/inclusion_booklet_zor-_21.10.2020.pdf [in Ukrainian].

8. Bailey, R. A. (2023). Staging a queene opprest: William Habington's exploration of the politics of queenship on the Caroline stage. Theatre Journal, 65 (2), 197–214 [in English].

9. Cameron, A. (2006). Geographies of welfare and exclusion: Social inclusion and exception. Progress in Human Geography, 30 (3), 396–404 [in English].

10. Haan, A. D. (1998). Social Exclusion: An alternative concept for the study of deprivation? IDS Bulletin, 29 (1), 10–19 [in English].

11. Hall, E. (2005). The entangled geographies of social exclusion/inclusion for people with learning disabilities. Health & Place, 11 (2), 107–115 [in English].

12. Hall, E. (2010). Spaces of social inclusion and belonging for people with intellectual disabilities. Journal of Intellectual Disability Research, 54, 48–57 [in English].

13. Nijkamp, J., & Cardol, M. (2020). Diversity, opportunities, and challenges of inclusive theatre. Journal of Social Inclusion, 11 (2), 20–32 [in English].

14. Rawal, N. (2008). Social inclusion and exclusion: A review. Dhaulagiri Journal of Sociology and Anthropology, 2, 161–180 [in English].

15. Simpican, S. C., Leader, G., Kosciulek, J., & Leahy, M. (2015). Defining social inclusion of people with intellectual and developmental disabilities: An ecological model of social networks and community participation. Research in Developmental Disabilities, 38, 18–29 [in English].

16. Universal Declaration of Human Rights (UDHR) (1948). Adopted December 10, 1948, G.A. Res. 217A (III), 3 U.N. G.A.O.R. (Resolutions, part 1), U.N. Doc.A/810 [in English].

17. Vernant, J. P., & Vidal-Naquet, P. (1976). Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico. Einaudi [in Italian].

18. Winters, L. A. (2014). Globalization, infrastructure, and inclusive growth. Asian Development Bank Institute. <https://www.adb.org/sites/default/files/publication/156319/adbi-wp464.pdf> [in English].

19. Wooster, R. (2009). Creative inclusion in community theatre: A journey with Odyssey Theatre. RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance, 14 (1), 79–90 [in English].

20. Yingling, M. C. (2020). The possibility spectrum: Increasing diversity & inclusion in arts organizations. European Journal of Cultural Management and Policy, 10 (1), 47–66 [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.08.2025
Отримано після доопрацювання 10.09.2025
Прийнято до друку 17.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Білий І. В. Наративи української музичної попкультури в контексті російсько-української війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 82–86.

Білий Ілля Володимирович,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0007-3687-6644>
leevwhite@gmail.com

Bilyi I. (2025). Narratives of Ukrainian Musical Pop Culture in the Context of the Russian-Ukrainian War. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 82–86 [in Ukrainian].

НАРАТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ПОПКУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Мета статті – виявити специфіку наративів в українській музичній попкультурі крізь призму російсько-української війни та розкрити їх вплив на утвердження національної ідентичності. **Методологія дослідження.** Застосовано метод аналізу та синтезу, метод теоретичного аналізу, термінологічний метод, типологічний метод, історико-культурний метод, метод компаративного та культурологічного аналізу. **Наукова новизна.** Розглянуто проблематику конструювання пісенних наративів на сучасному етапі розвитку української музичної популярної культури крізь призму подій російсько-української війни; досліджено пісенні наративи, сформовані під впливом подій під час антитерористичної операції на Донбасі (АТО) та оголошення воєнного стану; проаналізовано контент української популярної музики 2014-2025 рр. і виявлено найбільш популярні наративи. **Висновки.** Дослідження виявило, що в контексті музичної попкультури 2014-2025 рр. пісенний наратив позиціюється як важливий засіб акумулювання і транслявання (в кодифікованій формі, опосередкованій специфічною лексикою естрадної пісні та художньо-образною системою) культурних традицій, цінностей, колективної пам'яті та соціального досвіду українського народу. У творчості представників сучасної української попкультури не лише відображаються традиційні пісенні наративи, але й продукуються, на основі реалій сьогодення, нові наративи, які репрезентують та інтерпретують події російсько-української війни, формують колективну пам'ять, сприяють становленню національної ідентичності, а відтак є потужним інструментом конструювання соціальної реальності. На основі запропонованої М. Мицюк типологізації сучасних медіанаративів проаналізовано контент української популярної музики з моменту початку російсько-української війни і донині та виявлено, що найбільш поширеними є героїчні (оспівують жертвність та мужність), мітологізовані (відтворюють традиційні образи, символи та старі історії в актуальному контексті), сатиричні (висміюють агресора) та трагічні наративи (про людські втрати та руйнування). Мітологізовані наративи, що репрезентовано засобами авторської адаптації народних та стрілецьких пісень є одними з найбільш дієвих у контексті утвердження національної ідентичності.

Ключові слова: українська музична попкультура, російсько-українська війна, наративи, національна ідентичність, попмузика.

Bilyi Illia, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Narratives of Ukrainian Musical Pop Culture in the Context of the Russian-Ukrainian War

The purpose of the article is to identify the specifics of narratives in Ukrainian musical pop culture through the prism of the Russian-Ukrainian war and to reveal their influence on the affirmation of national identity. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis, the method of theoretical analysis, the terminological method, the typological method, the historical-cultural method, the method of comparative and culturological analysis were applied. **Scientific novelty.** The problems of constructing song narratives at the current stage of the development of Ukrainian musical popular culture through the prism of the events of the Russian-Ukrainian war are considered; song narratives formed under the influence of events during the anti-terrorist operation in Donbas (ATO) and the declaration of martial law are studied. The content of Ukrainian popular music in 2014–2025 was analysed and the most popular narratives were identified. **Conclusions.** The study revealed that in the context of musical pop culture in 2014–2025, the song narrative is positioned as an important means of accumulating and transmitting (in a codified form, mediated by the specific vocabulary of pop songs and the artistic and figurative system) cultural traditions, values, collective memory and social experience of the Ukrainian people. The work of representatives of modern Ukrainian pop culture not only reflects traditional song narratives, but also produces, based on the realities of the present, new narratives that represent

and interpret the events of the Russian-Ukrainian war, form collective memory, contribute to the formation of national identity, and therefore are a powerful tool for constructing social reality. Based on the typology of modern media narratives proposed by M. Mytsiuk, the content of Ukrainian popular music from the beginning of the Russian-Ukrainian war to the present day was analysed and it was found that the most common are heroic (celebrating sacrifice and courage), mythologized (reproducing traditional images, symbols and old stories in a current context), satirical (ridiculing the aggressor) and tragic narratives (about human losses and destruction). Mythologised narratives, represented by means of authorial adaptation of folk and rifle songs, are among the most effective in the context of establishing national identity.

Keywords: Ukrainian musical pop culture, Russian-Ukrainian war, narratives, national identity, pop music.

Актуальність теми дослідження. Анексія АР Крим та початок російсько-української війни здійснили значний вплив на суспільство, що у свою чергу відобразилося на розвитку багатьох культурних практик. Серед інших зміни торкнулися багатьох аспектів української музичної попкультури (починаючи з мовного, закінчуючи емоційно-змістовим). Протягом 2014–2025 рр., під впливом низки об'єктивних та суб'єктивних факторів, наративний компонент української музичної популярної культури зазнає безпрецедентних трансформацій. Важливість концептуалізації особливостей зміщення акцентів у наративній складовій популярної музики в Україні під впливом подій російсько-української війни зумовлює актуальність статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Вплив подій, пов'язаних із спробами країни-агресора порушити суверенітет та територіальну цілісність України – один із напрямів гуманітарних досліджень, що активно розробляється протягом останніх років. У контексті музичної попкультури проблематику взаємозв'язку тематики пісень творів та подій російсько-української війни так чи інакше розглянуто в публікаціях А. Бурлаки [2] (аспект транслювання культурної ідентичності засобами української пісенної естради), А. Попової [13] (розгляд сучасних українських естрадних пісень як літопису повномасштабного російського вторгнення на українські землі та специфічного засобу медіаборотьби), К. Бондарчук та О. Чумаченко [1] (з'ясування ролі української пісні у відродженні національної ідентичності сучасних українців, спроба типологізації новітніх воєнних пісень за тематикою), А. Тормахова (проблематика патріотично орієнтованої тематики в часи війни) [14], С. Морикишка (музична боротьба за ідентичність) [10], В. Дутчак (зміни в українській масовій музиці 2014–2022 рр.) [3] та ін. Проте, незважаючи на наявність наукового інтересу до означеної проблематики, цілісного дослідження проведено не було, а наявні публікації лише

частково та здебільшого оглядово висвітлюють його окремі аспекти.

Мета статті – виявити специфіку наративів в українській музичній попкультурі крізь призму російсько-української війни та розкрити їх вплив на утвердження національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Пісенні твори формують людську психологію і водночас формуються нею, наділені здатністю формувати уяву, емоції та ідентичність [16, 562]. Значною мірою привабливість пісенних творів зумовлена історією або наративом, який вона передає. Завдяки наративу співаки та музиканти можуть репрезентувати історії зі свого життя слухачам і саме наративи, зазвичай, особисті, розкривають зміни в соціальних налаштуваннях, виражають почуття або розчарування, надають можливість поділитися особистим досвідом та ін. Основою письмових оповідей є базова лексична структура, що характеризується словами, які визначають постановку сюжету, його розвиток та когнітивну напругу. На думку дослідників, тексти пісень зазвичай демонструють основну структуру наративу: зав'язка, поступовий розвиток сюжету до кінця пісні та пік когнітивної напруги всередині. При цьому структура наративу залежить від музичного жанру. Так, наприклад, М. Алберанський та П. Дюркі стверджують, що для попмузики характерний швидкий розвиток сюжету та більш високий рівень внутрішнього конфлікту [15]. Для популярної естрадної пісні характерним є 3-5-хвилинний мінінаратив на конкретну тему, про стосунки або сценарії [17], який суттєво посилює музика.

Науковці стверджують, що наративність може розглядатися дуально – як фактор вербального тексту пісенного твору та як фактор єдиного цілого пісенного твору (тобто як позамузична та музична складова пісенного твору) [6, 230]. Тексти зазвичай задають контекст та закладають основу для репрезентації людей, місць та стосунків; вони розвивають сюжет та створюють когнітивну напругу. Проте відповідно до специфіки

музичної попкультури почуття у реципієнта викликає складний синтез вербальних і невербальних засобів виразності – органічне поєднання текстової складової, музики та аудіального/аудіовізуального ряду, що створюється засобами виконавської (вокальної, акторської) майстерності співака або музичного гурту.

Наратив української музичної попкультури у статті розглядається як налаштування на вербальну оповідальність, що безпосередньо пов'язана з певним емоційно-змістовим аспектом пісенного твору. Поняття «національна ідентичність» розуміємо (за Є. Павліченко) як «осмислену приналежність до певного суспільства, певну якість, наслідком встановлення якої є ототожнення людиною себе з певною мовою, традиціями, історією, релігією та культурними особливостями» [12, 140–141]. Національна ідентичність на сучасному етапі є опосередкованим медіатехнологіями феноменом, конструювання якого відбувається внаслідок цілеспрямованої культурної політики з використанням системи аудіальних та візуальних образів [12, 141].

Музична попкультура перебуває в постійній взаємодії з усіма аспектами соціокультурного, суспільно-історичного та політичного життя суспільства, відповідно для неї характерне використання як традиційних наративів, так і тих, що є мейнстримними для конкретного періоду розвитку соціуму. Так, наприклад, до традиційних науковці відносять героїчні, трагічні та сатиричні наративи, а до найбільш поширених в сучасному соціокультурному просторі – новітні – «мітологізовані та субкультурні» [9, 30].

Початок російсько-української війни у свою чергу посприяв новому напрямку розвитку української музичної попкультури, яка великою мірою тривалий час була надмірно русифікована через неспроможність та небажання провідних інституцій протидіяти проросійській риторичі і нав'язуванню чужої культури. З 2014 р. активізується процес створення музичного продукту, чітко орієнтованого на проукраїнську позицію, в якому репрезентовано національно-культурний зміст та національну ідентичність засобами пісенних наративів. На думку дослідників, створення патріотичних пісень у часи війни має особливу потребу: «у часи миру актуальною є будь-яка тематика, проте у період війни надзвичайно важливою стає патріотично орієнтована, та, що закликає до боротьби, дозволяє знайти сили до

життя, акумулювати усі внутрішні сили людини» [14, 66].

Героїчні наративи, в яких акцент робиться на героїзмі, мужності та подоланні перешкод у боротьбі за свободу і незалежність переважають в сучасній музичній попкультурі. Показовими прикладами є пісні «ЗСУ» 100Лиця, «Ми будем стояти» Н. Могилевської, «Українська лють» Христини Соловій (адаптація італійської народної пісні «Bella Ciao»), «Вставай, Україно, на бій» Лесі Горової, «Плюс-Плюс» ТНМК & YARMAK, «На землі, в повітрі і на морі» Олександра Пономарьова, Михайла Хоми, Тараса Тополі та Юрія Горбунова, «From U to Z» та «Арт оборона» Monatyk, «Нескорена країна» О. Левицької, «Батьківщина» дуєт KALUSH x SKOFKA, «Інша весна» В. Козловського, «Запах війни» гурту ТiK, «Дорога на схід», «Брате мій, вставай» та «Забирайся, війна» П. Табакова (Tabakov), «Буде весна» Макса Барських та ін.

Трагічний наратив, в якому акцент зроблено на стражданнях, що незмінно несе з собою війна, репрезентовано у піснях «А туман – білим полем» В. Агафонової, «Прости мене, мамо» гурту Награш band, «Непереможна Україна» І. Зінковської, «Присягу двічі не дають» Х. Панасюка, «У книжках» гурту «Антитіла», «Живи» Юлії Рознен, «В той день, коли закінчиться війна» гурту «Антитіла», «Місто Марії» гурту «Океан Ельзи», «Не залишай» Анни Трінчер та ін.

Одним із прикладів сатиричного пісенного наративу є пісня «Мо\$к@ляку На Гіляку», написаної учасниками творчого об'єднання «Команда А» (Андріана, гурт «Авіатор», Андрій Князь та Заліско), що позиціюється авторами як позитивний саундтрек перемоги українського народу [7].

На думку К. Бондарчук та О. Чумаченко, «сучасні воєнні пісні співзвучні з історичними у зображенні роду, родини, кожної людини з їх прагненням жити у вільній країні, готовності «душу й тіло» покласти за свободу держави» [1, 20]. Відповідно окремим аспектом досліджуваного питання є звернення сучасних українських співаків до музичної спадщини, зокрема до автентичних народних пісень, в яких апріорі закладено основи національної ідентичності, культурні традиції, архетипи та світоглядні позиції, що формують менталітет українського народу та його ментальність, як відображення національного характеру, способу мислення, відчуття, тобто «ідейно-світоглядного обґрунтування національного буття народу» [8, 111]. Багато народних пісень

отримали нове прочитання та нове звучання в творчості представників сучасної української музичної попкультури завдяки паралелям з подіями російсько-української війни.

Незважаючи на те, що багато сучасних піснених творів української попкультури здійснюють значний вплив на утвердження національної ідентичності, розповідаючи про події російсько-української війни, ситуації, в яких опинилися наші земляки та вчинки, на які вони пішли заради збереження незалежності та територіальної цілісності України, відображаючи як власне ставлення до країни-агресора, так і думку всього українського народу, набагато значнішу роль відіграють стрілецькі пісні, завдяки їх глибинному символічному значенню та поетиці, що пов'язана з козацьким епосом, що протягом століть репрезентує прагнення українців до свободи. Зацікавленість стрілецькими піснями, що спостерігалася в 1990-ті рр. і була пов'язана з проголошення незалежності України, вже на початку 2000-х рр. поступово згасла і відродилася у 2014 р. з початком російсько-української війни, як на аматорському, так і на професійному рівні.

Саме до однієї з найвідоміших стрілецьких пісень, що «підтримувала державницьку ідею після поразки визвольних змагань у Галичині в міжвоєнний час» [5] – гімну легіону січових стрільців – окремого військового формування галицьких українців у складі австрійської армії періоду Першої світової війни [11, 245] «Ой у лузі червона калина» С. Чарнецького звертається А. Хливнюк (соліст гурту «Бумбокс»), запропонувавши власне осмислення твору у березні 2022 р. В його авторській манері пісенний наратив набуває нового прочитання, ставши «одним із потужних сучасних символів героїчного українського спротиву російській навалі» [4, 248], спонукаючи сучасних українців до кардинального зламу в самоозначенні, остаточному відстороненню від проросійського налаштування та утвердження національної ідентичності.

Висновки. Дослідження виявило, що в контексті музичної попкультури 2014–2025 рр. пісенний наратив позиціюється як важливий засіб акумулювання і транслювання (в кодифікованій формі, опосередкованій специфічною лексикою естрадної пісні та художньо-образною системою) культурних традицій, цінностей, колективної пам'яті та соціального досвіду українського народу. У творчості представників сучасної української попкультури не лише відображаються

традиційні пісенні наративи, але й продукуються, на основі реалій сьогодення, нові наративи, які репрезентують та інтерпретують події російсько-української війни, формують колективну пам'ять, сприяють становленню національної ідентичності, а відтак є потужним інструментом конструювання соціальної реальності. На основі запропонованої М. Мицюк типологізації сучасних медіанаративів проаналізовано контент української популярної музики з моменту початку російсько-української війни і донині та виявлено, що найбільш поширеними є героїчні (оспівують жертвність та мужність), мітологізовані (відтворюють традиційні образи, символи та старі історії в актуальному контексті), сатиричні (висміюють агресора) та трагічні наративи (про людські втрати та руйнування). Мітологізовані наративи, що репрезентовано засобами авторської адаптації народних та стрілецьких пісень є одними з найбільш дієвих у контексті утвердження національної ідентичності.

Література

1. Бондарчук К., Чумаченко О. Мова і пісня як чинники національної ідентичності українців. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2024. Вип. 30. С. 14-21.
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. Дутчак В. Г. Від музики майдану до музики війни: український феномен. *The Russian-Ukrainian war (2014-2022): historical, political, cultural, educational, religious, economic, and legal aspects : scientific monograph*. Riga, 2022. С. 716-725.
4. Клик Б. Українські патріотичні пісні в контексті сучасності. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 18–19 квітня 2024 р. У 2 ч. Ч. 1 / За ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2024. С. 247-248.
5. Кузьменко О. Пісні спротиву. *The Ukrainians*. 2024. URL: <https://theukrainians.org/pisni-sprotyvu/> (дата звернення: 18.09.2025).
6. Лю Ся Наратив у вокальній музиці: жанровий аспект. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. 18. С. 230–242.
7. Максим'як О. «Команда А» презентувала новий трек «Мо\$к@ляку На Гіляку». Фотографії старого Львова. 2022. URL: <https://photo-lviv.in.ua/komanda-a-prezentovala-novyy-trek-mo-k-liaku-na-hiliaku-video/> (дата звернення: 17.09.2025).
8. Мараєва У. М. Традиційна народна обрядовість у системі етнокультури українців. *The functioning of culture and art during the war : Scientific monograph*. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2024. С. 89–130.

9. Мицок М. Типологія та функції сучасних медійних наративів російсько-української війни. *Folia Philologica*. 2024. Вип. 7. С. 30–38. DOI: <https://doi.org/10.17721/folia.philologica/2024/7/4>.

10. Морикишка С. Пісенний фронт: аналітичний огляд музичної боротьби за ідентичність. *Вісник науки та освіти*. 2024. № 9(27). С. 320–335.

11. Носова М. Проблема авторства пісні «Ой, у лузі червона калина». *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квітня 2024 р. У 2 ч. Ч. 1 / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2024. С. 245–246.

12. Павліченко Є. О. Репрезентація національної ідентичності в сучасній візуальній культурі : дис. на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2024. 176 с.

13. Попова А. Б. Сучасні естрадні пісні як засіб боротьби: українські реалії. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2022. С. 43–45.

14. Тормахова А. М. До проблеми взаємодії мистецтва та політики в контексті сучасної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 64–68.

15. Alberhasky M., Durkee P. K. Songstell a story: The Arc of narrative for music. *PLoS ONE*. 2024. Vol. 19(5): e0303188. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0303188>.

16. Anderson I, Gil S, Gibson C, Wolf S, Shapiro W, Semerci O, et al. Just the way you are: Linking music listening on Spotify and personality. *Social Psychological and Personality Science*. 2021 May; 12 (4):561–72. DOI: <https://doi.org/10.1177/1948550620923228>.

17. Nicholls D. Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts. *Music and Letters*. 2007. Vol. 88. pp. 297–315. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcm>.

References

1. Bondarchuk, K., & Chumachenko, O. (2024). Language and song as factors of national identity of Ukrainians. *Current Problems of Philology and Translation Studies*, 30, 14–21 [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. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276688> [in Ukrainian].

3. Dutchak, V. H. (2022). From the music of the Maidan to the music of war: a Ukrainian phenomenon. In *The Russian-Ukrainian war (2014–2022): historical, political, cultural, educational, religious, economic, and legal aspects*, 716–725 [in Ukrainian].

4. Klyk, B. (2024). Ukrainian patriotic songs in the context of modernity. *Culture and information society of the 21st century: Proceedings of the international scientific-theoretical conference of young scientists*

(Kharkiv, April 18–19, 2024). In 2 parts. Part 1, 247–248 [in Ukrainian].

5. Kuzmenko, O. (2024). Songs of resistance. *The Ukrainians*. <https://theukrainians.org/pisni-sprotyvu/> [in Ukrainian].

6. Liu, Xia (2019). Narrative in vocal music: genre aspect. *Aspects of Historical Musicology*, 18, 230–242 [in Ukrainian].

7. Maksymiak, O. (2022). “Team A” presented the new track “Mo\$@lyaku Na Hilyaku”. *Photos of Old Lviv*. <https://photo-lviv.in.ua/komanda-a-prezentuvala-novy-trek-mo-k-liaku-na-hiliaku-video/> [in Ukrainian].

8. Maraieva, U. M. (2024). Traditional folk ritual in the system of ethnic culture of Ukrainians. In *The functioning of culture and art during the war*. “Baltija Publishing”, 89–130 [in Ukrainian].

9. Mytsiuk, M. (2024). Typology and functions of modern media narratives of the Russian-Ukrainian war. *Folia Philologica*, 7, 30–38. DOI: <https://doi.org/10.17721/folia.philologica/2024/7/4> [in Ukrainian].

10. Morikishka, S. (2024). Song Front: An Analytical Review of the Musical Struggle for Identity. *Bulletin of Science and Education*, 9(27), 320–335 [in Ukrainian].

11. Nosova, M. (2024). The Problem of Authorship of the Song “Oh, Red Kalina in the Meadow”. *Culture and Information Society of the 21st Century: Proceedings of the International Scientific-Theoretical Conference of Young Scientists* (Kharkiv, April 18–19, 2024). In 2 Parts. Part 1, 245–246 [in Ukrainian].

12. Pavlichenko, Ye. O. (2024). Representation of National Identity in Modern Visual Culture: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy. Kyiv [in Ukrainian].

13. Popova, A. B. (2022). Modern pop songs as a means of struggle: Ukrainian realities. *Music in dialogue with modernity: educational, art history, cultural studies: Proceedings of the International Scientific-Practical Conference*. Kyiv, 43–45 [in Ukrainian].

14. Tormakhova, A. M. (2022). To the problem of the interaction of art and politics in the context of modern culture. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 64–68 [in Ukrainian].

15. Alberhasky, M., & Durkee, P. K. (2024). Songstell a story: The Arc of narrative for music. *PLoS ONE*, 19(5): e0303188. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0303188> [in English].

16. Anderson, I., Gil, S., Gibson, C., Wolf, S., Shapiro, W., Semerci, O. et al. (2021). Just the way you are: Linking music listening on Spotify and personality. *Social Psychological and Personality Science*, 12 (4), 561–72. DOI: <https://doi.org/10.1177/1948550620923228> [in English].

17. Nicholls, D. (2007). Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts. *Music and Letters*, 88, 297–315. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcm> [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 09.09.2025
Прийнято до друку 16.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

УДК 780.653

DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344227

Цитування:

Голубов Д. Р. Тембральна специфіка «хвиль Мартено» в релігійно-художній концепції О. Мессіана. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 87–95.

Голубов Дмитро Русланович,
аспірант Одеської національної
музичної академії ім. А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0001-6907-3828>
golubovdima91@gmail.com

Holubov D. (2025). Timbre Specificity of 'Ondes Martenot' in Religious and Artistic Concept of O. Messiaen. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 87–95 [in Ukrainian].

ТЕМБРАЛЬНА СПЕЦИФІКА «ХВИЛЬ МАРТЕНО» В РЕЛІГІЙНО-ХУДОЖНІЙ КОНЦЕПЦІЇ О. МЕССІАНА

Мета дослідження – виявлення образно-семантичної та символічної специфіки тембральності «хвиль Мартено» в руслі релігійно-художньої концепції О. Мессіана. **Методологія дослідження.** Суттєвими для цієї роботи виявилися культурно-історичний, міждисциплінарний історико-культурологічний, а також аналітико-музикознавчий методи. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в ній вперше введено в мистецтвознавчий обіг матеріали щодо тембральної специфіки електронного музичного інструмента «хвилі Мартено», позначеної релігійно-художніми возріннями О. Мессіана. **Висновки.** О. Мессіан постає як унікальний митець ХХ століття, у творчості якого органічно поєднуються музика, віра та філософія. Його мистецтво – це не просто музично-звукове оформлення сакрального змісту, а цілісна релігійно-художня концепція, де кожен інтонаційний або тембровий елемент виконує символічну, богословську функцію. Світогляд композитора формувався під впливом провідних філософів і богословів ХХ століття: неомістів Ж. Марітена та Е. Жільсона, П. Теяра де Шардена, Г. Марселя, архімандрита Кіпріана (Керна), чії ідеї про єдність віри й розуму, духовну еволюцію та літургійну синергію глибоко резонували з його естетичним баченням. Це вписується в ширший контекст культури модерну, що прагнула синтезу мистецтва, релігії та науки. Особливого значення для «звукосвіту» Мессіана набувають «хвилі Мартено» – інноваційний електронний музичний інструмент, тембр якого для композитора був сонорним образом невидимого, трансцендентного. Їх звучання – форма теологічного досвіду, акустичне втілення Божественного світла і радості. У творах «Три маленькі літургії Божественної присутності» та «Турангаліла-симфонія» «хвилі Мартено» стають інструментом літургійного змісту: вони символізують внутрішній духовний стан, ангельські голоси або навіть саму Божественну Присутність. Їх звучання функціонує як своєрідна матеріалізація нематеріального. На нашу думку, різноманітні інтерпретації «хвиль Мартено» у творах Мессіана насамперед об'єднані вираженням сакрального начала, яке постає багатограним і динамічним. Залежно від контексту цей звук може уособлювати природу, космос чи християнські символи – від експресивного звучання до медитативної атмосфери. Він створює звуковий простір, що виходить за межі земного досвіду, стаючи ключовим елементом інтонаційної мови композитора. Отже, творчість О. Мессіана демонструє, як музика може стати медіатором між Земним і Небесним, між тілесним і метафізичним. Вона утверджує єдність мистецтва й віри як місії митця, а тембральна специфіка «хвиль Мартено» стає простором духовного одкровення.

Ключові слова: «хвилі Мартено», тембр, «звукосвіт» О. Мессіана, неомізм, симфонізм, «Три маленькі літургії Божественної присутності», «Турангаліла-симфонія».

Holubov Dmytro, Postgraduate Student, Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Timbre Specificity of 'Ondes Martenot' in Religious and Artistic Concept of O. Messiaen

The purpose of the study is to identify the figurative, semantic and symbolic specificity of the interpretation of the timbre of 'Ondes Martenot' in the context of the religious and artistic concept of O. Messiaen. **Research methodology.** The cultural-historical, interdisciplinary historical and cultural studies, as well as analytical and musicological methods were essential for this work. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that it is the first to introduce into art historical circulation materials on the timbre specificity of the electronic musical instrument 'Ondes Martenot' marked by the religious and artistic aspirations of O. Messiaen. **Conclusions.** O. Messiaen appears as a unique artist of the 20th century, whose work organically combines music, faith and philosophy. His art is not just a musical and sound design of sacred content, but a holistic religious and artistic concept, where each intonation or timbre

element performs a symbolic, theological function. The composer's worldview was shaped by the leading philosophers and theologians of the twentieth century – the Neo-Thomists J. Maritain and E. Gilson, P. Teilhard de Chardin, G. Marcel, and Archimandrite Cyprian (Kern), whose ideas about the unity of faith and reason, spiritual evolution, and liturgical synergy deeply resonated with his aesthetic vision. This fits into the broader context of modern culture, which sought to synthesise art, religion and science. Of particular importance for Messiaen's 'soundworld' Messiaen's 'Ondes Martenot' – an innovative electronic musical instrument whose timbre for the composer was a sonorous image of the invisible, transcendent. Their sound is a form of theological experience, an acoustic embodiment of Divine light and joy. In the works 'Three Little Liturgies of the Divine Presence' and 'Turangalila Symphony', 'Ondes Martenot' become an instrument of liturgical meaning – they symbolise the inner spiritual state, angelic voices, or even the Divine Presence itself. Their sound functions as a kind of materialisation of the immaterial. In our opinion, the various interpretations of 'Ondes Martenot' in Messiaen's works are primarily united by the expression of the sacred, which appears multifaceted and dynamic. Depending on the context, this sound can represent nature, space or Christian symbols – from expressive sound to meditative atmosphere. It creates a sound space that goes beyond earthly experience, becoming a key element of the composer's intonational language. Thus, O. Messiaen's work demonstrates how music can become a mediator between the earthly and the heavenly, between the physical and the metaphysical. It affirms the unity of art and faith as the artist's mission, and the timbral specificity of the 'Ondes Martenot' becomes a space of spiritual revelation.

Key words: 'Ondes Martenot', timbre, 'soundworld' of O. Messiaen, Neo-Thomism, symphonism, 'Three Little Liturgies of the Divine Presence', 'Turangalila Symphony'.

Актуальність теми дослідження визначається зростаючим інтересом до взаємодії технологій і духовної культури, а також затребуваністю «хвиль Мартено» в композиторській та виконавській практиці французької музики XX століття. У творчості таких композиторів, як О. Мессіан, А. Онеггер, Д. Мійо, Ш. Кеклен, Б. Мартіну, А. Жоліве, М. Ландовскі, використання цього електронного інструмента не лише демонструє зацікавленість у технічних новаціях, а й свідчить про прагнення до глибшого духовно-символічного осмислення музичного тембру. Тематика більшості творів, у яких використано «хвилі Мартено», так чи інакше пов'язана з релігійно-сакральною або філософською сферою, що апелює до «надприродного» і перегукується зі світоглядними пошуками першої половини XX століття. Цей період у Франції позначився підвищеним інтересом до неомістизму (Ж. Марітен, Е. Жільсон та ін.), який став однією з провідних концепцій духовного розвитку особистості. Ідеї синтезу віри і розуму, споглядальності та практицизму, індивідуального і соборного в неомістичній філософії віддзеркалюють етичні та естетичні установки композиторів зазначеної доби. У цьому контексті «хвилі Мартено» набувають особливого статусу: їх тембрально-семантичні якості резонують із духовними пошуками французької культури, а у творах О. Мессіана – особливо – постають як носії сакрального сенсу. Проте, на сьогодні цей аспект залишається малодослідженим у вітчизняному музикознавстві, що і зумовлює наукову та культурну значущість даного дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Говорячи про історію виникнення та впровадження електромузичного інструментарію в

композиторську практику, виділяємо монографію українського музикознавця Є. Куца [4], в якій також розкривається буття «хвиль Мартено» – інструмента, що став національним науково-культурним надбанням Франції у першій половині XX ст. Окрім цього, виділяємо дисертацію D. Scampaert [14], що є вагомим дослідженням, присвяченим історії виникнення, розвитку та побутування у творчій практиці минулого та сьогодення «хвиль Мартено».

Аспекти тембральної символіки «хвиль Мартено» у творах Мессіана розглядаються переважно у працях іноземних музикознавців, серед яких виділяємо монографії P. Griffiths [8] і S. Rivière [13] та статтю K. Widdershoven [18]. Сучасні перспективи інтерпретації сонорності «хвиль Мартено» репрезентує С. Ott [12], яка наголошує на здатності інструмента транслювати метафізичне звучання. Вона вбачає в «хвилях Мартено» інструмент споглядальної музичної філософії, що перегукується з концепцією Мессіана. Релігійний вимір у творчості О. Мессіана розглядає R. Taruskin [16] і A. Shenton [15]. Серед українських музикознавців виділяємо статтю О. Стрильчук [5]. Тим не менш у науковому дискурсі все ще бракує глибокого осмислення тембрового амплуа «хвиль Мартено» саме в контексті релігійно-художньої концепції О. Мессіана, що й становить актуальну нішу для подальших досліджень.

Мета дослідження – виявлення образно-семантичної і символічної специфіки тембральності «хвиль Мартено» у руслі релігійно-художньої концепції О. Мессіана.

Виклад основного матеріалу. О. Мессіан являє собою одну з найбільш яскравих творчих

особистостей французької та світової музичної культури ХХ ст. Композитор, відомий своєю пристрастю до логічних симетрій і складних незворотніх ритмів, народився на восьмому році ХХ століття. Він відкрив нові горизонти у світі природи, науки і знань, залишивши після себе спадщину як Поет, Композитор і Мислитель. Помер Мессіан за вісім років до завершення століття, але його творчість досі залишається актуальною та впливовою. Його творча особистість відрізняється яскраво вираженим універсалізмом, що дозволяє співвідносити його з геніями ренесансного типу, відкритими різним сферам знання у своїй спрямованості до розуміння духовної сутності світу і Бога. Сама творча постать О. Мессіана як музиканта являє собою органічний союз композитора, органіста-інтерпретатора, теоретика, імпровізатора, блискучого педагога. Цей універсалізм формувався на ґрунті широкої гуманітарної й музичної освіти, притаманної французькій школі, яка вимагала від музиканта знання стилів різних епох, здатності до імпровізації, а також відкритості до позаєвропейських традицій. Відомо що, Мессіан черпав натхнення з різноманітних джерел: ритміки індійських талів, гамелану островів Ява і Балі, грецької античної метрики, японської музики, а також пташиного співу, що мав для нього сакральне значення. Така глибока зацікавленість різними культурами, духовними системами і природою зумовила всеосяжність його музичного стилю, що почав формуватися ще в юному віці [11]. Відзначимо також, що зазначений універсалізм діяльності даного автора був безпосередньо пов'язаний з глибиною його віри і релігійності, що визначали в сукупності його розуміння вищого сенсу та призначення творчості як «єднання віри і мистецтва». О. Мессіан, чия творча і духовна позиція, була орієнтована на якості і установки «*homo religiosus*», відображала характерні духовно-естетичні пошуки французької культури епохи модерну.

Формування Мессіана-художника йшло одночасно зі становленням його світогляду. Релігійні потреби композитора ще в період юності стикалися з його творчими поривами під впливом чудового композитора і органіста-імпровізатора собору Паризької Богоматері М. Дюпре і професора М. Еммануеля, який познайомив його з середньовічними музичними традиціями, еволюцією східного та грецького ладового мислення, вченнями про ритм і форму.

У 1930 році композитор стає органістом собору Св. Трійці в Парижі, де виконує свої обов'язки до кінця життя. Тут, будучи «включеним» в богослужбову католицьку практику, акомпануючи григоріанському хоралу, імпровізуючи між частинами ритуалу, він знайшов своє справжнє покликання. Рік по тому, він знайомиться з філософами Г. Марселем і Ж. Марітеном.

На думку О. Мессіана впливала й еволюція католицьких вчень і теології в ХХ ст. Його ставлення до Церкви не обмежувалося формальною конфесійною приналежністю, а було глибоко вкоріненим, свідомим і добровільним служінням, що пронизувало всі рівні його творчої діяльності - від добору сюжетів до самої композиційної техніки. Для Мессіана музика була актом віри, духовним жестом поклоніння, що нівелювало світську тематику. Його розуміння мистецької місії зводилося до прославлення християнських істин, до одухотворення художньої уяви через релігійне натхнення. Цей релігійно-естетичний імпульс підкреслював американський музикознавець R. Taruskin, зазначаючи: «Хоча його батьки не були особливо релігійними, Олів'є Мессіан описував себе як такого, що “народився віруючим” і вважав, що найважливішою функцією його музики є “пролити світло на теологічні істини католицької віри”» [16].

Особливо вагомим виявився вплив Ж. Марітена – одного з провідних представників неотомізму, течії, яка відроджувала філософію Томи Аквінського в контексті сучасної думки [3]. Неотомістичні уявлення про ієрархію буття, пізнання вічної істини через віру й розум, а також про високу місію мистецтва як шляху до Бога, глибоко проникли в естетичну концепцію Мессіана. Сам композитор бачив у музиці не просто форму вираження, а духовну практику, здатну явити Божественне через красу і гармонію: «Справжня музика, тобто духовна музика, може бути актом віри; музика, яка здатна торкатися будь-яких тем, не припиняючи водночас звернення до Бога...» [10].

У творчості композитора емоційне осмислення релігійних абстракцій набуває особливої естетичної форми: його музика сповнена внутрішньої енергії, що виражається у патетиці та піднесеному, світлому духові. Композиторська мова тяжіє до ідеалізованого образу радості як відображення віри, водночас свідомо уникаючи трагіко-драматичних інтонацій, надаючи перевагу відчуттю світлоносної піднесеності. Будучи солідарним

з оптимістичним вченням Т. де Шардена, О. Мессіан неодноразово стверджував наступне: «Я переконаний, що радість існує, переконаний, що невидиме існує більше, ніж видиме; радість - поза межами страждання, краса - поза межами жаху» [7].

Поділяючи думку Г. Марселя О. Мессіан, стверджував, що мистецтво покликане відображати красу і славу Бога. Композитор прагнув оспівувати свою віру та бути музикантом-християнином. У його розумінні світ, що оточує людину, сприймається як нестабільна, обмежена й страждення реальність, яка не заслуговує на естетизацію в мистецтві. Натомість справжнім предметом художнього осмислення, за його переконанням, має бути трансцендентне – Божественно прекрасне, як втілення вищої духовності, вічної гармонії та досконалості Буття. Ця краса, однак, не є сталою категорією – вона мислиться як динамічне, нескінченно варіативне явище, що відкривається поступово через Таїнства Віри, внутрішнє переживання та художнє прозріння.

Чим більше О. Мессіан концентрується на релігійній тематиці, пронизаною християнською емблематикою, тим сильніше його техніка і творча фантазія зосереджується на пошуках новаторських виражальних засобів і прийомів письма, здатних виразити Божественне і Надприродне. Джерелами його стилю послужили середньовічні григоріанські піснеспіви, старовинні церковні лади, спів птахів. Одночасно автора привертає й культура Сходу, зокрема Індії (індійські тала).

Органічно в даний симбіоз вписуються також європейські відкриття в сфері музичної органології. Варто зазначити, що з початком нового ХХ століття серед спільноти музичного модернізму-авангарду виникають ідеї щодо оновлення художньої мови, появи новітніх жанрів і стильових напрямків, а також пошуку принципово нових тембрів. Це стимулювало різноманітні експерименти зі звучанням і конструкцією вже наявних інструментів, досліди у сфері радіотехніки, що в подальшому зумовило появу перших електронних музичних інструментів, а згодом й електроакустичної та електронної музики.

Протягом першої половини минулого століття, в різних країнах виникають і знаходять застосування у музичній практиці ряд електронних інструментів, серед яких виділяємо «сферофон» Йорга Магера, «терменвокс» Лева Термена, «траутоніум» Фрідріха Тротвейна, «сонорний хрест» Миколи Обухова і, нарешті, «хвилі Мартено».

Останній був створений саме у Франції у 1928 році, інженером і музикантом Морісом Мартено. Найбільш досконала версія цього інструменту представляє собою монофонічний синтезатор, в якому є розмежування на клавіатуру з клавішами (яка дозволяє грати вібрато) і клавіатуру нитки з кільцем (що дозволяє грати глісандо), залучаючи тим самим можливості темперованого та нетемперованого строїв. Крім того, інструмент має перемикач режимів управління, три звукопідсилювача, перемикачі тембрів і спеціальну кнопку, що виконує функцію смичка за допомогою якої лівою рукою музикант може керувати атакою та гучністю вибраного звуку.

Надприродний тембр інструменту, що частково подібний до людського голосу, одразу зацікавив французьку композиторську еліту. У творах французьких композиторів за «хвилями Мартено», в першу чергу, закріпилося амплуа матеріалізації нематеріального. Для О. Мессіана новітній електронний музичний інструмент асоціювався з Небесним світом. Саме тому композитор звертався до «хвиль Мартено» протягом усього свого творчого шляху. Темброві можливості даного інструменту органічно вписалися в еволюцію творчого стилю композитора, відбивши не тільки його інтерес до технічних новацій першої половини ХХ ст., а й специфіку його духовно-релігійного «звукосвіту».

У перший період своєї творчості (30-ті – початок 40-х рр.) Мессіан написав більшість творів для «хвиль Мартено», причому в основному як для сольного інструменту: «Свято прекрасних вод» для секстету Хвиль Мартено, «Дві монодії» в чвертьтонах для «хвиль Мартено», Музика для сцени з «Едіпа» для «хвиль Мартено», «Три маленькі літургії Божественної присутності».

У 2-му (40-ві рр.) і 4-му (70-ті – початок 90-х рр.) періодах написано по одному твору за участю даного інструмента, які відрізняються граничною масштабністю концепційного задуму. Йдеться про симфонію «Турангаліла» (1948) та оперу «Святий Франциск Ассизький» (1983).

Питання про інтерес О. Мессіана до тембрових якостей «хвиль Мартено» неодноразово піднімалося в дослідженнях, присвячених творчості композитора. У музикознавчій літературі простежується спроба окреслити зв'язок між провідними тематичними сферами його музики – Релігією, Любов'ю та Природою – і функціональним

використанням специфічного тембру цього інструмента. Ці тематичні лінії, що пронизують різні періоди композиторської діяльності, набувають характерних ознак саме через темброве трактування «хвиль Мартено». У сакральному контексті тембр інструмента асоціюється з Небесним, метафізичним звучанням (наприклад, у «Трьох маленьких літургій Божественної присутності»), в Любовному – з інтимною ліричністю (особливо у «Турангаліла-симфонії»), а в темі Природи – з експресивним наслідуванням пташиного світу.

Зазначена смислова диференціація трактування тембральності «хвиль Мартено» в спадщині О. Мессіана проте, на наш погляд, все ж сходить до домінантної ролі в ній характеристик Божественного, сакрального початку, котра набуває всякий раз нове інтонаційно-жанрове переломлення.

До 1945 р. твори О. Мессіана виконували досить рідко – його музика звучала лише в окремих концертах «Молодої Франції» та «Плеяд», хоча сучасники вже тоді вважали його «провісником нової мови, художником з оригінальною естетикою» та відзначали «внутрішню духовність його творів».

Поворотним пунктом у творчості композитора виявилася легендарна прем'єра *«Трьох маленьких літургій Божественної присутності»*, які принесли йому незабаром всесвітню популярність. Перше виконання (21 квітня 1945 р. у концерті «Плеяд» у Парижі) викликало справжній вибух різних емоцій та неоднозначні оцінки. Реакція публіки на прем'єру даного твору була надзвичайно емоційною й різко контрастною: слухачі поділилися на два табори - одні бурхливо протестували, доходячи до особистих нападок на композитора, інші ж не менш пристрасно висловлювали захоплення, вважаючи твір справжнім одкровенням. Аудиторія була шокована сміливістю музичної мови у контексті сакральної музики: на великій концертній естраді вперше прозвучала композиція, побудована на ладах обмежених транспозицій, складних індійських ритмах, із виразними алюзіями на яванський гамелан. Особливе враження справили темброві ефекти «хвиль Мартено», використані в оркестровому контексті як засіб втілення сакрального звучання та імітації пташиного співу. Усе це в сукупності наближало композицію до концепції «звукового богослов'я» - художньої інтерпретації духовного змісту через засоби тембру та ритму. [17].

Назва Літургій, натхненна «Божественною присутністю», розкривається в епіграфах до трьох частин: I. Антифон («Бог, присутній у нас...»), II. Секвенція («Бог, що є у собі...») і III. Псалмодія («Бог, присутній у всьому...»). Ці «присутності» захопили найекстатичніші куточки уяви О. Мессіана – його три поеми обмежені лише одним емоційним тонутом: ліричною захопленістю. Більш ніж півгодинний твір майже безконтрастний і зовсім безконфліктний за своєю музичною та поетичною мовами. Основний тематичний матеріал Літургій виявляє тональну (A-dur) та інтонаційну спорідненість.

Нарешті, склад виконавців аж ніяк не має можливостей для будь-яких драматичних «дій»: струнні, «хвилі Мартено», фортепіано, челеста, вібрафон, маракаси, китайська тарілка, тамтам і хор з 18 жіночих голосів – майже всі тембри колористичні, яскраві, високі, світлі та семантично співвідносні зі світосприйняттям О. Мессіана.

Названий твір повною мірою виявляє інші аспекти духовної концепції творчості О. Мессіана. Композитор неодноразово наголошував на тезі про «божественне походження музичного мистецтва: лише воно здатне в дотик до Божественної Благодаті розкрити таємниці Краси як символу внутрішньої досконалості Божества та Божественного в людині та Космосі...». Цей аспект творчості набуває особливої глибини у світлі його духовних контактів із релігійними мислителями, зокрема з архимандритом Кіпріаном (Керном), якого Мессіан відвідував у Парижі у 1950-х роках. Вплив православної духовної традиції виявлявся у його зацікавленні поняттям «традиції» як живого передавання духовної сутності людини, здатної до синергії з Богом - тобто до співтворчого єднання людського і божественного начал. Подібне розуміння відлунує в оцінках західних дослідників. Так, А. Shenton зазначає: «Музика Мессіана - це спроба перетворити теологічну істину з об'єкта думки на об'єкт відчуття... Його твори передають, як і думка, і звук можуть уособлювати присутність Бога» [15]. У цьому світлі тембр «хвиль Мартено», задіяний як акустичний носій сакрального образу, не лише виконує естетичну функцію, а й стає засобом духовного впливу. Його звучання - міфічне, невагоме, сповнене тонального сяйва - матеріалізує трансцендентне, створюючи відчуття божественної присутності у музичному просторі. Духовне життя людини передбачає необхідність ділитися досвідом

входження в Традицію, що власне і демонструє у своїй творчості О. Мессіан, який неухильно прагнув висловити основне завдання своєї творчості – «єднання віри і мистецтва».

Зазначимо при цьому, що цей автор апелює до широкого та різноманітного спектру джерел, серед яких не лише християнська історія та її святі, Святе Письмо, духовні шукання Томи Аквінського, Томи Кемпійського, неотомізму та неоплатонізму XX ст., духовно-філософські праці Тейяра де Шардена, Жака Марітена, Етьєна Жільсона та ін., а й символіко-архетипові форми виявлення «Божественних проявів» та «Божественної присутності» у світі, надзвичайно суттєвих для композитора. Зокрема, більшість дослідників виділяють феномени Світу, Кольору, і навіть світу птахів, пов'язані для даного автора із Сакральним світом.

Позначена духовна позиція О. Мессіана найповніше проявилася у згадуваних вище *«Трьох маленьких літургіях Божественної присутності»*. Твір за своїми інтонаційними та темброво-смісловими якостями характеризується двоїстістю. З одного боку, очевидним є духовно-богослужбовий «нахил» даного опуса, що виявляється й в апелюванні до жанрово-семантичних і духовно-містеріальних показників літургії, орієнтованих на духовне єднання Бога та людини.

Темброва специфіка *«Трьох маленьких літургій»*, крім камерно-інструментального складу (зокрема й за участю «хвиль Мартено»), перш за все, орієнтована на тембральність 18 високих жіночих голосів, які у виконавській практиці (в Україні також) нерідко замінюються дитячим хором. Його тематизм фактурно орієнтований на монодію та псалмодію, генетично висхідну до традицій григоріаніки.

З іншого боку, «Три маленькі літургії» О. Мессіана демонструють індивідуально-авторський і духовний досвід композитора у зображенні не лише літургічної якості, а й ідеї «Божественної присутності». Останнє проявляється на різних рівнях. Так текстова сторона твору являє собою не традиційне наслідування ординарія, а симбіоз текстів, в яких представлені Святе Письмо, «Наслідування Христа» Томи Кемпійського, твори Поля Елюара, праці з медицини, ботаніки, геології, астрономії і т. д. (за аналогією з широко відомим «Трактатом про ритм, колір та орнітологію»).

Індивідуальність авторського задуму проявляється й в тлумаченні самої назви твору, про що свого часу композитор писав так: «Я вибрав цю назву свідомо: я задумав здійснити акт літургії, тобто перенести в концерт (концертний зал) свого роду релігійну службу, свого роду музично організовану хвалу Господу...» [5]. У подібному підході виявляється не стільки показова для XX ст. тенденція до секуляризації духовних музичних жанрів, скільки надзвичайно характерне для музичної спадщини О. Мессіана «стирання меж» між духовною та світською музикою, прагнення зафіксувати їх внутрішню єдність, що узагальнено композитором на рівні концепції «релігійної музики».

Знаки «Божественної Присутності» виявляються в характерному для композитора зверненні до системи ладів обмеженої транспозиції, до незворотних ритмів, до імітації явано-балійського оркестру ударних інструментів (гамелану), репрезентуючи у сукупності «колірно-музичні» якості даного твору, «пташиного стилю» композитора (партия солюючого фортепіано, струнні смичкові, челеста та вібрафон).

Особливе місце у розкритті духовно-містеріальної якості даного опуса належать «хвилям Мартено», які виявляють через темброво-звукову специфіку свого звучання «надсвітність» авторського задуму. Звучання даного інструменту, на перший погляд, майже непомітне через вокально-інструментальну природу його тембральності. Спочатку він виступає своєрідною ритмо-інтонаційною «копією»-варіацією хорової мелодизованої партії (але не псалмодії), надаючи жіночим (дитячим) голосам незвичайний тембровий колорит. З усіх названих вище інструментів саме «хвилі Мартено» більше за інші здатні до тембрових «перетворень», що спостерігається протягом усіх трьох *«Літургій»*.

Цей тембр або зливається з вокальними партіями, створюючи одночасно ефекти «просторовості», «віддаленості», або імітації різноманітних тембрів – рогу, «східного кларнету» (авторська ремарка), гучної міді, спінета. Кульмінаційні розділи твору також відзначені ефектними гліссандо «хвиль Мартено» аж до природних звуконаслідувань (наприклад, завивання в 3-й частині). Дані темброві якості у поєднанні з традиційним інструментарієм та вібрафонами зрештою відтворюють духовно-містеріальний «космос» творчості О. Мессіана.

Отже, тембральність «хвиль Мартено» органічно вписується в містеріально-

літургійний контекст задуму «Трьох маленьких літургій Божественної присутності», становлячи органічне ціле з поетикою григоріаніки, псалмодії, тембральними якостями жіночого (дитячого) хору, що виявляють у сукупності ідею мессіанівської «релігійної музики».

Іншим показовим твором у руслі релігійно-художньої концепції О. Мессіана є «Турангаліла-симфонія» написана у 1946–1948 роках на замовлення С. Кусевицького для Бостонського симфонічного оркестру. Разом з вокальним циклом «Яраві, пісні кохання і смерті» (1945) та хоровими «П'ятьма переспівами» (1949) всі ці твори складають триптих, натхненний, за словами композитора, легендою про Трістана та Ізольду. Усі три цикли наділені соковитою чуттєвістю, екзотичним колоритом та складною і, водночас, архаїзованою, ритмічною організацією музичного матеріалу.

«Турангаліла», підкреслював Месіан, – це Трістан та Ізольда, але в індійському варіанті. Пояснюючи сенс слова «Турангаліла», композитор пише: «“Ліла” буквально означає “гру”, але в сенсі божественної взаємодії з космосом – гри творення, руйнування і відновлення, гри життя і смерті. “Ліла” також означає любов. “Туранга” – це час, що біжить, як скаковий кінь, час, який тече, немов пісок у пісочному годиннику. “Туранга” – це рух і ритм. Отже, “Турангаліла” означає одночасно пісню кохання, гімн радості, часу, руху, ритму, життя та смерті» [7].

Як бачимо, вже сам зміст цього твору включає посилання на поняття «божественного» («туранга» в пер. з санскриту – це біг часу, «ліла» – любов, творча гра божества) як центральної категорії його «звукосвіту». В даному випадку О. Мессіан намагається осмислити сутність Божественного через концепцію Часу, Любові та Божественної Гри. Це знаходить своє відображення у складній конструкції симфонії. У ній поєднуються різні варіанти і способи розуміння вищих сфер, такі як: роздуми про божественне («Турангаліла І», «Турангаліла ІІІ»), медитація на нього («Сад сну кохання»), керована сублімація станів від радісного до екстатичного («Радість крові зірок»), відображення божественного в життєвому процесі («Розвиток кохання», «Фінал»), конструювання образів незбагненого, надлюдського (образу Всесвіту як Божественної Гри в «Інтродукції», «Турангалілі І»).

Дані способи у своїй сутності доповнюють і уточнюють головний спосіб розуміння небесних сфер – безпосереднє проживання божественного через любов, яка підноситься над земними обмеженнями до Бога. Міф про вічне Кохання, зображений у симфонії – це, перш за все, міф про Трістана та Ізольду. Для О. Мессіана така любов (сильна, прекрасна, фатальна, непереборна) є лише «...слабким відображенням любові Божественної».

Подібного роду вселенський задум композитора виявився також співвідносним із поетикою жанру симфонії, глибинний сенс і багатозначність якої визначено тим фактом, що цей термін став одним із ключових і в культурі античності, і в середньовічній східнохристиянській картині світу («симфонія влади»). Всеосяжний характер даного поняття відбито у його затребуваності як у духовній словесності (біблейські симфонії-конкорданції), поезії символізму («Симфонії» А. Белого), так і у музиці. В останньому випадку цей термін пов'язаний і з античними уявленнями про консонанс, і з буквальною розумінням гармонійної сутності музичної «співзвучності», і, нарешті, з жанром, що займає ключові позиції в музичній культурі кількох останніх століть і вступає в активну взаємодію з іншими типологіями.

Релігійно-художнє мислення композитора проявляється й у залученні тембральності «хвилі Мартено». Івонн Лоріо, говорила, що звучання цього інструменту для О. Мессіана буквально передавало звучання божественного космосу: «Мессіан був католик, і такі звуки, які видають Хвилі Мартено, він очікував почути після смерті, на небесах» [2]. Солуючі «хвилі Мартено» виконують роль своєрідного «голосу» в «Турангалілі», що багато в чому обумовлено зазначеною вище специфікою тембральності цього інструменту, що синтезує вокальну та інструментальну якість. Якщо фортепіано значною мірою веде ударну «лінію» твору, то «хвилі Мартено» зі струнними стоять на чолі ліричної складової симфонії, узагальненої на рівні теми Любові як базової у духовно-містеріальному задумі «Турангаліли», орієнтованому на ідею сходження до Божественного. У її сферу входять можливості подолання земного обмеження та перехід до Божественного через переживання екстатичного почуття величезної любові як способу розуміння Бога.

Отже, для реалізації цієї ідеї композитор залучає символіку та лексику всіх засобів музичної виразності. О. Мессіан поєднує в

цьому творі досягнення християнської традиції (концепція божественної сили любові), індійської релігійної традиції (концепція Божественної Гри), індивідуально втілений міф про Трістана та Ізольду. Усе це зумовлює концентрованість зосередження знаків Божественного початку в симфонії, одним з яких, безсумнівно, є тембральність «хвиль Мартено». У цьому сенсі, своєю музикою О. Мессіан зробив, не менше відомих теологів ХХ століття, стверджуючи кожним своїм твором основи християнського віровчення: Бог Є Любов, Світло та торжество Вічності над Часом.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній вперше введено в мистецтвознавчий обіг матеріали щодо тембральної специфіки електронного музичного інструмента «хвилі Мартено», позначеної релігійно-художніми возріннями О. Мессіана.

Висновки. О. Мессіан постає як унікальний митець ХХ століття, у творчості якого органічно поєднуються музика, віра та філософія. Його мистецтво – це не просто музично-звукове оформлення сакрального змісту, а цілісна релігійно-художня концепція, де кожен інтонаційний або тембровий елемент виконує символічну, богословську функцію. Світогляд композитора формувався під впливом провідних філософів і богословів ХХ століття: неомістів Ж. Марітена та Е. Жільсона, П. Тейяра де Шардена, Г. Марселя, архімандрита Кіпріана (Керна), чії ідеї про єдність віри і розуму, духовну еволюцію та літургійну синергію глибоко резонували з його естетичним баченням. Це вписується у ширший контекст культури модерну, що прагнула синтезу мистецтва, релігії й науки. Особливого значення для «звукоsvіту» Мессіана набувають «хвилі Мартено» - інноваційний електронний музичний інструмент, тембр якого для композитора був сонорним образом невидимого, трансцендентного. Їх звучання – форма теологічного досвіду, акустичне втілення Божественного світла і радості. У творах «Три маленькі літургії Божественної присутності» та «Турангаліла-симфонія» «хвилі Мартено» стають інструментом літургійного змісту - вони символізують внутрішній духовний стан, ангельські голоси, або навіть саму Божественну Присутність. Їх звучання функціонує як своєрідна матеріалізація нематеріального. На нашу думку, різноманітні інтерпретації «хвиль Мартено» у творах Мессіана, перш за все, об'єднані вираженням сакрального начала, яке постає багатогранним

і динамічним. Залежно від контексту цей звук може уособлювати природу, космос чи християнські символи - від експресивного звучання до медитативної атмосфери. Він створює звуковий простір, що виходить за межі земного досвіду, стаючи ключовим елементом інтонаційної мови композитора.

Отже, творчість О. Мессіана демонструє, як музика може стати медіатором між Земним і Небесним, між тілесним і метафізичним. Вона утверджує єдність мистецтва й віри як місії митця, а тембральна специфіка «хвиль Мартено» стає простором духовного відкриття.

Література

1. Афанасенко Т. В. Темброколеристична палітра у фортепіанних творах Олів'є Мессіана: дисс. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 220 с.
2. Бедерова Ю. Олів'є Мессіан. «Турангаліла» 1946-1948. URL: <https://arzamas.academy/micro/symph/15> (дата звернення: 15.03.2025).
3. Геєць В. С. Філософія неомізму: основні поняття та ідеї. Київ : Видавництво Київського університету, 2012. 180 с.
4. Куш Є. Електромозичні інструменти як еволюційний фактор музичної культури : монографія. Київ: НАКККіМ, 2015. 160 с.
5. Стрильчук О. Літургійна семантика у творчості О. Мессіана (на матеріалі «Трьох маленьких літургій»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2014. Вип. 32. С. 249–257.
6. Хвилі Мартено. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Хвилі_Мартено (дата звернення: 01.04.2025).
7. Alsop M. Finding God, Love And The Meaning Of Life In Messiaen's «Turangalila-Symphonie». URL: https://www.npr.org/sections/decetivecadence/2019/01/12/684211259/finding-god-love-and-the-meaning-of-life-in-messiaens-turangal-la-symphonie?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 12.01.2025).
8. Griffiths P. Olivier Messiaen and the Music of Time. London: Faber and Faber, 1985. 192 p.
9. Laurendeau J. Maurice Martenot: Luthier de l'Electronique. Montréal/France: Louise Courteau / Dervy livres, 1990. 312 p.
10. Messiaen O. La musique et la foi: méditations théologiques. Paris: Éditions du Cerf, 1974. 256 p.
11. Olivier Messiaen. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Olivier_Messiaen (дата звернення: 01.11.2024).
12. Ott C. Les ondes Martenot dans l'œuvre de Messiaen: entretien et perspectives interpretative.

URL: <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/musique> (дата звернення: 14.06.2025).

13. Rivière S. *Messiaen: L'amour mystique*. Paris: Éditions Desclée de Brouwer, 1996. 205 p.

14. Schampaert D. *The Ondes Martenot Network in the Twenty-First Century: The Co-Construction of the Ondes Martenot and its Users*. Submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. The University of Leeds. School of Music. Leeds, 2018. 427 p.

15. Shenton A. *Messiaen the Theologian*. Farnham: Ashgate, 2010. 312 p.

16. Taruskin R. *Sacred Entertainments*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2008. 312 c.

17. *Trois Petites Liturgies de la présence divine*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Trois_Petites_Liturgies_de_la_pr%C3%A9sence_divine?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 01.02.2025).

18. Widdershoven K. *Sacred Sound: The Theological Dimensions of Messiaen's Music*. Leuven : Peeters, 2008. 241 p.

References

1. Afanasenko, T. V. (2015). *Timbre-coloristic palette in the piano works of Olivier Messiaen*. PhD thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Bederova, Y. (n.d.). *Olivier Messiaen. 'Turangalila' 1946–1948*. Retrieved from: <https://arzamas.academy/micro/symph/15> [in Ukrainian].

3. Heiets, V. S. (2012). *Philosophy of Neo-Thomism: basic concepts and ideas*. Kyiv University Publishing House [in Ukrainian].

4. Kushch, Ye. (2015). *Electromusical instruments as an evolutionary factor of musical culture*. NAKKKIM [in Ukrainian].

5. Strylchuk, O. (2014). *Liturgical semantics in the works of O. Messiaen (based on 'Trois Petites Liturgies')*. Scientific Collections of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 32, 249–257 [in Ukrainian].

6. *Martenot waves*. (n.d.). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Хвилі_Мартеню [in Ukrainian].

7. Alsop, M. (2025). *Finding God, Love and the Meaning of Life in Messiaen's 'Turangalila-Symphonie'*. Retrieved from: https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2019/01/12/684211259/finding-god-love-and-the-meaning-of-life-in-messiaens-turangal-la-symphonie?utm_source=chatgpt.com [in English].

8. Griffiths, P. (1985). *Olivier Messiaen and the Music of Time*. Faber and Faber [in English].

9. Laurendeau, J. (1990). *Maurice Martenot: Luthier de l'Electronique*. Louise Courteau/Dervy livres [in French].

10. Messiaen, O. (1974). *La musique et la foi: méditations théologiques*. Éditions du Cerf [in French].

11. *Olivier Messiaen*. (n.d.). Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/Olivier_Messiaen [in French].

12. Ott, C. (2025). *Les ondes Martenot dans l'œuvre de Messiaen: entretien et perspectives interpretative*. <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/musique> [in French].

13. Rivière, S. (1996). *Messiaen: L'amour mystique*. Éditions Desclée de Brouwer [in French].

14. Schampaert, D. (2018). *The Ondes Martenot Network in the Twenty-First Century: The Co-Construction of the Ondes Martenot and its Users*. PhD Thesis. Leeds [in English].

15. Shenton, A. (2010). *Messiaen the Theologian*. Ashgate [in English].

16. Taruskin, R. (2008). *Sacred Entertainments*. University of California Press [in English].

17. *Trois Petites Liturgies de la présence divine*. (n.d.). Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/Trois_Petites_Liturgies_de_la_pr%C3%A9sence_divine?utm_source=chatgpt.com [in French].

18. Widdershoven, K. (2008). *Sacred Sound: The Theological Dimensions of Messiaen's Music*. Peeters [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.08.2025

Отримано після доопрацювання 09.09.2025

Прийнято до друку 16.09.2025

Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Драч В. В. Стратегії просування національного бренду через хореографічне мистецтво: зарубіжний досвід і українські реалії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 96–100.

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). Strategies for Promoting a National Brand through Choreographic Art: Foreign Experience and Ukrainian Realities. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 96–100 [in Ukrainian].

СТРАТЕГІЇ ПРОСУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО БРЕНДУ ЧЕРЕЗ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД І УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ

Метою статті є дослідити стратегії просування національного бренду через хореографічне мистецтво на основі аналізу досвіду формування культурного іміджу держави та окреслити специфіку українських реалій у контексті використання танцювальних практик як ефективного інструменту культурної дипломатії та міжкультурної комунікації. **Методологія дослідження** базується на застосуванні системного підходу, а також сукупності таких методів, як культурологічний, мистецтвознавчий. Застосовано аналітичний метод для виявлення ключових механізмів інтеграції танцювального мистецтва в стратегії культурної дипломатії та якісного аналізу сучасних українських хореографічних проєктів. **Наукова новизна.** У роботі вперше системно розглянуто хореографічне мистецтво як стратегічний ресурс формування національного бренду України, окреслено його потенціал для міжнародної комунікації та визначено можливості використання зарубіжного досвіду у вітчизняних умовах. Запропоновано концептуалізацію хореографії як культурного коду, що здатен інтегрувати традицію та сучасні мистецькі практики в єдине цілісне представлення держави на міжнародній арені. **Висновки.** Хореографічне мистецтво є дієвим інструментом просування національного бренду завдяки своїй універсальній мові, високій емоційності та здатності поєднувати етнічні й сучасні культурні коди. Зарубіжний досвід демонструє ефективність поєднання традиційного танцю із сучасними сценічними формами, залучення інноваційних технологій та державної підтримки. Український контекст вимагає посилення інституційної координації, інвестицій у хореографічні проєкти та створення інтегрованої стратегії, що поєднає автентичність і сучасність для підвищення впізнаваності країни у світі.

Ключові слова: національний бренд, хореографічне мистецтво, культурна дипломатія, культурна ідентичність, міжнародна комунікація, українські реалії, зарубіжний досвід.

Drach Volodymyr, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Strategies for Promoting a National Brand through Choreographic Art: Foreign Experience and Ukrainian Realities

The purpose of the article is to study strategies for promoting a national brand through choreographic art based on an analysis of the experience of forming the cultural image of the state and outlining the specifics of Ukrainian realities in the context of using dance practices as an effective tool of cultural diplomacy and intercultural communication. **The research methodology** is based on the application of a systemic approach, as well as a set of methods such as culturological and art history. An analytical method was used to identify key mechanisms for integrating dance art into the strategy of cultural diplomacy and a qualitative analysis of modern Ukrainian choreographic projects. **Scientific novelty.** The work systematically considers choreographic art as a strategic resource for forming a national brand of Ukraine for the first time, outlines its potential for international communication, and identifies the possibilities of using foreign experience in domestic conditions. The conceptualisation of choreography as a cultural code capable of integrating tradition and modern artistic practices into a single holistic representation of the state on the international stage is proposed. **Conclusions.** Choreographic art is an effective tool for promoting a national brand due to its universal language, high emotionality, and ability to combine ethnic and modern cultural codes. Foreign experience demonstrates the effectiveness of combining traditional dance with modern stage forms, involving innovative technologies, and state support. The Ukrainian context requires strengthening institutional coordination, investment in choreographic projects, and the creation of an integrated strategy that will combine authenticity and modernity to increase the country's recognition in the world.

Keywords: national brand, choreographic art, cultural diplomacy, cultural identity, international communication, Ukrainian realities, foreign experience.

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах глобалізації та зростаючої конкуренції між державами за культурний і символічний капітал питання просування національного бренду набуває особливої ваги. Одним із найефективніших засобів такої репрезентації виступає культура і мистецтво, зокрема й хореографічне мистецтво, яке завдяки універсальності мови танцю та його емоційній виразності здатне формувати позитивний образ країни, сприяти міжкультурному діалогу та зміцнювати позиції держави на світовій арені.

Зарубіжний досвід із сучасними танцювальними практиками підтверджує, що хореографія може стати основою цілісної культурної політики, орієнтованої на формування національного бренду. Для України, яка наразі перебуває у процесі активного відстоювання власної культурної ідентичності та інтеграції у світовий культурний простір в умовах воєнного стану, хореографічне мистецтво має подвійне значення. З одного боку, воно є носієм глибинних традицій, що відображають національну своєрідність і багатство народної культури. З іншого – сучасні танцювальні форми демонструють здатність українських митців до інновацій, експериментів і креативної взаємодії з глобальними мистецькими тенденціями. У цьому контексті дослідження стратегій просування національного бренду через хореографію є важливим чинником у вивченні і побудові ефективної культурної політики, посилення міжнародного іміджу України та розробки моделей, які поєднували б традиційні й сучасні мистецькі практики.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика культурної дипломатії, національного брендингу та мистецьких практик як інструментів міжнародної комунікації знаходила відображення у працях як зарубіжних, так і українських дослідників. Теоретичні основи брендингу національної культури висвітлюють Ф. Анхольт, який наголошує на значенні культурних кодів у формуванні іміджу держави у світі [14]. Розвиток концепцій культурної дипломатії та її зв'язок з мистецтвом розглядають Дж. Меліссен [21] та М. Арсено [15], акцентуючи на необхідності міждисциплінарного підходу. Низка інших не менш актуальних проблем, пов'язаних із сучасними глобальними культурними трендами та їх ролі в міжкультурному діалозі, культурній

дипломатії та формуванню бренду країни, зокрема засобами хореографічного мистецтва, знайшли відображення у працях Д. Джин [17], Р. Жиральдо [20], Ч. Лінь [18], Х. Лю [19], Ч. Лю [18], Л. Фаррелл-Вортман [16] та ін.

У вітчизняній науці питання культурної ідентичності та мистецьких стратегій представлені у працях Д. Волох та Л. Щур, які підкреслюють роль культурних практик у міжнародному позиціонуванні України [2]; П. Мандрика та Л. Горголь, яка досліджує художньо-культурні проєкції хореографії як носія культурної пам'яті [8]. Дослідження сучасних хореографічних практик, їх інноваційності та інтеграції у глобальний простір здійснюють українські дослідники О. Бойко [1], В. Дубінін [3], В. Корчинська [5], С. Качуринець [5], Н. Миронюк [9], І. Мостова [10], К. Островська [10], Ю. Скиба [12]. Питання впливу хореографічного мистецтва на формування бренду досліджено в роботі Д. Жолна [4], А. Пінчук [11]; проблематика культурної дипломатії знайшла відгук у працях О. Луговського [7], І. Яковець [7], Т. Ясюк [13], Н. Чугай [7] та ін.

Попри наявність значної кількості теоретичних напрацювань, комплексний аналіз хореографічного мистецтва як інструмента формування та просування національного бренду залишається недостатньо вивченим, оскільки більшість досліджень акцентують увагу на загальних аспектах культурної дипломатії або на збереженні традиційних танцювальних форм, тоді як питання поєднання автентичних і сучасних практик у стратегіях брендингу країни вимагає детальнішого дослідження.

Метою статті є дослідження стратегій просування національного бренду через хореографічне мистецтво на основі аналізу досвіду формування культурного іміджу держави та окреслення специфіки українських реалій у контексті використання танцювальних практик як ефективного інструменту культурної дипломатії та міжкультурної комунікації.

Виклад основного матеріалу. У сучасному світі хореографічне мистецтво дедалі активніше розглядається як стратегічний ресурс формування національного бренду та ефективний інструмент культурної дипломатії. На думку Ф. Анхольта, культурні продукти є ключовими елементами іміджу держави, оскільки вони здатні транслювати унікальні цінності та ідентичність на міжнародному рівні [14, 28]. Танцювальні практики завдяки

універсальності художньої мови стають засобом комунікації, що долає мовні й соціокультурні бар'єри, формуючи позитивне емоційне сприйняття країни.

Зарубіжний досвід підтверджує важливість інтеграції хореографії у стратегії культурної політики. Так, Іспанія використовує фламенко як «візитівку» національної культури, що поєднує глибокі традиції з сучасними сценічними формами [20, 7]. Ірландія через масштабні проекти на кшталт Riverdance утвердила танець як символ національної ідентичності та інструмент туристичного брендингу [16, 314]. Південна Корея вдало поєднує традиційні танцювальні форми з сучасними (зокрема в межах К-поп індустрії), що стало складовою глобальної стратегії «Hallyu» [Jin, 2016]. Приклад Китаю демонструє значення державної підтримки, адже національні танцювальні трупі активно залучаються до програм культурного обміну та міжнародних фестивалів [17, 25].

Для України хореографічне мистецтво має унікальний потенціал у процесі просування національного бренду. Хореографічне мистецтво, за твердженням Д. Волоха, Л. Щур, здатне передавати унікальні особливості нації через рухи, ритм і образи, що є невід'ємною частиною національної культури та історії. Сучасні підходи до використання хореографії в контексті національної ідентичності включають інтеграцію традиційних танців з новітніми тенденціями, залучення новітніх технологій, а також створення сучасних театральних і танцювальних проєктів, що сприяють формуванню колективної пам'яті та соціальної згуртованості [2, 53]. За спостереженням В. Корчинської, С. Качуринця, «народні танці, що відображають традиції та обряди певної місцевості або етнічної групи, передають не тільки технічні аспекти, але й культурні символи, пов'язані з народними звичаями, святами та ритуалами. Танець як частина побуту формує систему цінностей і уявлень про світ, створюючи унікальну атмосферу кожного регіону» [5, 116].

Водночас сучасні постановки українських хореографів демонструють здатність інтегрувати автентичні елементи з інноваційними формами, створюючи синтетичний художній продукт, зрозумілий для міжнародної аудиторії. На думку С. Лавриненко, хореографічне мистецтво завжди було і є ефективним засобом духовно-морального виховання, інкультуризації людини, універсальною мовою спілкування між людьми різних культур. Тому

безсумнівним і визначальним фактором ролі хореографічного мистецтва є його нерозривний зв'язок з поняттям народ, оскільки він своїм побутуванням створив дорогий багатий багаж знань про природу розвитку й виховання особистості людини [6, 62].

Стосовно використання мистецтва хореографії як інструменту культурної дипломатії у формуванні позитивного іміджу України за кордоном, Д. Жолна слушно зазначає, що «танцювальне мистецтво, яке виходить за межі мовних бар'єрів і напряму, впливає на емоції. Коли бренд використовує танець у своїй маркетинговій стратегії, він стосується до універсальної мови, яка відгукується у різних аудиторій. Чи то прониклива сучасна постановка, чи енергійний хіп-хоп-номер – емоційний ефект зберігається надовго» [4, 311].

На думку Т. Ясюк, культурна дипломатія не лише допомагає формувати бренд країни. Вона є важливою складовою зовнішньої політики держави поряд із безпекою та економікою. Ми вважаємо, що надважливий виклик культурної дипломатії у тому, що вона дуже дієва у боротьбі зі стереотипами. Українські мистецькі колективи та естрадні виконавці у світовому культурному просторі забезпечують діалог та взаєморозуміння між культурами, що є важливим елементом культурної дипломатії. Виступи українських мистецьких колективів на міжнародних фестивалях та конкурсах не тільки допомагають презентувати українську культуру, але й сприяють зміцненню культурних зв'язків між Україною та іншими країнами [13, 225].

Дослідники слушно відзначають, що «культурно-мистецькі заходи є важливим інструментом сучасної культурної дипломатії, який використовується багатьма країнами для зміцнення міжнародних відносин, підвищення культурного впливу та сприяння взаєморозумінню. Вони спонукають розвиток міжкультурного діалогу, підтримці миру та стабільності, а також економічному зростанню через культурний туризм та креативні індустрії. Окрім цього, культурно-мистецькі заходи є важливим інструментом сучасної культурної дипломатії – елементом стратегічної діяльності, «м'якою силою», за допомогою якої значно легше позиціонувати себе у світі та знайти підтримку на публічному рівні» [7, 153].

У цьому контексті важливим завданням для України стає формування комплексної стратегії, яка б включала: системну державну

підтримку хореографічних колективів та фестивалів; міжнародну промоцію українського народного та сучасного танцю; використання хореографії як інструмента культурного діалогу в межах дипломатичних місій; інтеграцію цифрових технологій для поширення українських танцювальних практик у глобальному медіапросторі. Отже, хореографічне мистецтво здатне стати важливою складовою національного бренду України, поєднуючи традицію й сучасність та посилюючи культурний авторитет держави на міжнародній арені.

Наукова новизна. У роботі вперше системно розглядається хореографічне мистецтво як стратегічний ресурс формування національного бренду України, окреслюється його потенціал для міжнародної комунікації та визначаються можливості використання зарубіжного досвіду у вітчизняних умовах. Запропоновано концептуалізацію хореографії як культурного коду, що здатен інтегрувати традицію та сучасні мистецькі практики у єдине цілісне представлення держави на міжнародній арені.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що хореографічне мистецтво є вагомим інструментом формування та просування національного бренду України завдяки універсальності танцювальної мови, її емоційній виразності та здатності поєднувати традиційні й сучасні культурні коди. Зарубіжний досвід (Іспанія, Ірландія, Південна Корея, Китай) демонструє ефективність системної державної політики, яка інтегрує хореографічне мистецтво у сферу культурної дипломатії та міжнародного брендингу.

Український контекст свідчить про значний потенціал хореографічного мистецтва: з одного боку – через автентичні народні танці, що виступають маркерами етнокультурної / національної ідентичності, з іншого – через сучасні експериментальні мистецькі практики, що підкреслюють відкритість до інновацій і здатність до діалогу з глобальним мистецьким середовищем. Водночас ключовою проблемою залишається недостатня інституційна підтримка та відсутність комплексної стратегії, що поєднувала б традиційні та сучасні підходи у промоції національного культурного бренду.

Отже, хореографічне мистецтво здатне виступати не лише мистецьким феноменом, але й інструментом культурної дипломатії, який посилює міжнародний імідж України та сприяє її інтеграції у світовий культурний простір.

Література

1. Бойко О. С. Історіографія української хореографічної культури: сучасний стан та проблеми. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. №4. С. 94–98.
2. Волох Д., Щур Л. Роль хореографічного мистецтва у формуванні національної ідентичності. *Актуальні питання професійного становлення сучасної молоді : збірник наукових праць студентів* / упоряд. Л. Циганюк, Л. Качуринець. Хмельницький : ХГПА, 2025. Вип. IV. С. 52–58.
3. Дубінін В. Висвітлення хореографічного мистецтва у соціальних мережах (на прикладі вуличних стилів танцю). *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2025. Вип. 26. С. 284–298.
4. Жолна Д. Вплив хореографічного мистецтва на ідентифікацію бренду. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2025. Вип. 26. С. 299–306.
5. Корчинська В., Качуринець С. Роль української народної хореографії у культурному середовищі. *Актуальні питання професійного становлення сучасної молоді* : зб. наук. пр. студ. / упоряд. Л. Циганюк, Л. Качуринець. Хмельницький : ХГПА, 2025. Вип. IV. С. 112–119.
6. Лавриненко С. О. Хореографічне мистецтво як засіб формування національної свідомості сучасної молоді. *Науковий процес та наукові підходи: методика та реалізація досліджень* : матеріали Міжнародної наукової конференції (Одеса, 23 жовтня 2020 р.). Одеса: МЦНД, 2020. Т. 2. С. 61–64.
7. Луговський О. Ф., Яковець І. О., Чугай Н. М. Міжнародна мистецька акція «ВОЛЬНАНОВА» як важливий інструмент культурної дипломатії. *Cultural and artistic practices: world and ukrainian context* : scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2025. С. 152–182.
8. Мандрика Л. В., Горголь П. С. Хореографія як носій культурної пам'яті українського народу. *Тенденції і перспективи розвитку хореографічного мистецтва у контексті культурно-освітніх процесів* : зб. матер. II Всеукр. наук.-практ. конф. (Полтава, 22–24 травня 2025 р.) / гол. ред. Л. М. Рибалко. Полтава : Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», 2025. С. 75–78.
9. Миронюк Н. М. Народно-сценічне хореографічне мистецтво в системі національної культури. *Хореографічна культура сучасності: глобалізаційні виклики* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. / упор. А. М. Підлипська (Київ, 23 квітня 2021 р.). Київ : КНУКиМ, 2021. С. 64–66.
10. Мостова І. С., Островська К. В. Хореографічне мистецтво як інструмент формування ціннісних орієнтирів вихованців аматорських танцювальних колективів. *Танцювальні студії*. 2023. Вип. 6. № 1. С. 63–69.
11. Пінчук А. М. Психологія сприйняття бренду споживачем. *Молодь, освіта, наука та мистецтво* = *Youth, Ducation, Scienc end Art* : зб. матер. IX Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (Умань, 23–24 лист. 2023 р.) / Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини, Ф-т мистец. [та ін.] ; редкол.: І. Г. Терешко, (голов. ред.), О. М. Козій (відпов. ред.), В. В. Семенчук [та ін.]. Умань : Візаві, 2023. С. 228–231.
12. Скиба Ю. Ю. Поліваріантність перформативно-хореографічного мистецтва компаній сучасного танцю кінця XX – початку XXI століття : дис.... д-ра філософ. / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2024. 199 с.

13. Ясюк Т. Культурно-мистецькі проекти як важливий чинник соціокультурної комунікації України. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. №3. С. 221–228. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-29>.
14. Anholt S. Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions. Palgrave Macmillan. 2007. 134 p. URL: <http://ndl.ethernet.edu.et/bitstream/123456789/13220/1/194.pdf> (дата звернення: 01.08.2025).
15. Arsenault M. Public diplomacy 2.0. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*. 2009. Vol. 616 (1). Pp. 162–183. DOI: <https://doi.org/10.1177/0002716207312143>.
16. Farrell-Wortman L. The Riverdance phenomenon and the development of Irish identity in the global era. *Studies in Musical Theatre*. 2010. Vol. 4. Iss. 3. Pp. 311–319. DOI: https://doi.org/10.1386/smt.4.3.311_1.
17. Jin D. Y. New Korean Wave: Transnational Cultural Power in the Age of Social Media. University of Illinois Press. 2016. 240 p.
18. Lin Ch., Liu Ch. Intercultural Aesthetics in Traditional Chinese Dance Performance. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2023. Vol. 54. No. 1. Pp. 129–146.
19. Liu X. China's Cultural Diplomacy: A Great Leap Outward with Chinese Characteristics? *Multiple Comparative Case Studies of the Confucius Institutes*: Journal of Contemporary China. 2018. № 28(118). Pp. 646–661. DOI: <https://doi.org/10.1080/10670564.2018.1557951>.
20. Giraldo R. M. Flamenco, Culture of Marginalization or Culture of Resistance? *Journal of Anthropology and Archaeology*. 2023. Vol. 11. No. 1. Pp. 1–15. URL: <http://dx.doi.org/10.15640/jaa.v11n1a1> (дата звернення: 01.08.2025).
21. Melissen J. (Ed.). The New Public Diplomacy: Soft Power in International Relations. Palgrave Macmillan, 2005. 221 p. URL: https://culturaldiplomacy.org/academy/pdf/research/books/soft_power/The_New_Public_Diplomacy.pdf (дата звернення: 01.08.2025).

References

1. Boiko, O. S. (2020). Historiography of Ukrainian choreographic culture: current state and problems. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 94–98 [in Ukrainian].
2. Volokh, D., & Shchur, L. (2025). The role of choreographic art in the formation of national identity. *Current Issues of Professional Development of Modern Youth*, IV, 52–58 [in Ukrainian].
3. Dubinin, V. (2025). Coverage of choreographic art in social networks (on the example of street dance styles). *Bulletin of Lviv University. Art series*, 26, 284–298 [in Ukrainian].
4. Zholna, D. (2025). The influence of choreographic art on brand identification. *Bulletin of Lviv University. Art Series*, 26, 299–306 [in Ukrainian].
5. Korchynska, V., & Kachurynets, S. (2025). The role of Ukrainian folk choreography in the cultural environment. *Current Issues of Professional Development of Modern Youth*, IV, 112–119 [in Ukrainian].
6. Lavrynenko, S. O. (2020). Choreographic art as a means of forming the national consciousness of modern youth. *Scientific Process and Scientific approaches: methodology and implementation of research: Proceedings of the international scientific conference*. Vol. 2 (Odesa, 2020, October 23), 61–64 [in Ukrainian].
7. Luhovskyi, O. F., Yakovets, I. O., & Chuhai, N. M. (2025). International art action 'VOLNANOVA' as an important tool of cultural diplomacy. In *Cultural and artistic*

- practices: world and Ukrainian context*. Baltija Publishing, 152–182 [in Ukrainian].
8. Mandryka, L. V., & Horhol, P. S. (2025). Choreography as a carrier of the cultural memory of the Ukrainian people. Trends and prospects for the development of choreographic art in the context of cultural and educational processes: *Proceedings of the II All-Ukrainian scientific and practical conference* (Poltava, 2025, May 22–24), 75–78 [in Ukrainian].
9. Myroniuk, N. M. (2021). Folk and stage choreographic art in the system of national culture. *Choreographic culture of today: globalisation challenges: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference* (Kyiv, 2021, April 23), 64–66 [in Ukrainian].
10. Mostova, I. S., & Ostrovska, K. V. (2023). Choreographic art as a tool for forming value orientations of students of amateur dance groups. *Dance Studios*, 6 (1), 63–69 [in Ukrainian].
11. Pinchuk, A. M. (2023). Psychology of brand perception by the consumer. *Youth, education, science and art = Youth, Education, Science and Art: Proceedings of the IX International Scientific and Practical Internet Conference* (Uman, November 23–24, 2023), 228–231 [in Ukrainian].
12. Skyba, Yu. Yu. (2024). Polyvariance of performative and choreographic art of modern dance companies of the late 20th – early 21st century. PhD dissertation. Lviv [in Ukrainian].
13. Yasiuk, T. (2023). Cultural and artistic projects as an important factor of socio-cultural communication in Ukraine. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 221–228. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-29> [in Ukrainian].
14. Anholt, S. (2007). Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions. Palgrave Macmillan. Retrieved from: <http://ndl.ethernet.edu.et/bitstream/123456789/13220/1/194.pdf> [in English].
15. Arsenault, M. (2009). Public diplomacy 2.0. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 616 (1), 162–183. DOI: <https://doi.org/10.1177/0002716207312143> [in English].
16. Farrell-Wortman, L. (2010). The Riverdance phenomenon and the development of Irish identity in the global era. *Studies in Musical Theatre*, 4 (3), 311–319. DOI: https://doi.org/10.1386/smt.4.3.311_1 [in English].
17. Jin, D. Y. (2016). New Korean Wave: Transnational Cultural Power in the Age of Social Media. University of Illinois Press [in English].
18. Lin Ch., & Liu Ch. (2023). Intercultural Aesthetics in Traditional Chinese Dance Performance. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 54 (1), 129–146 [in English].
19. Liu, X. (2018). China's Cultural Diplomacy: A Great Leap Outward with Chinese Characteristics? *Multiple Comparative Case Studies of the Confucius Institutes*. *Journal of Contemporary China*, 28 (118), 646–661. DOI: <https://doi.org/10.1080/10670564.2018.1557951> [in English].
20. Giraldo, R. M. (2023). Flamenco, Culture of Marginalization or Culture of Resistance? *Journal of Anthropology and Archaeology*, 11 (1), 1–15. DOI: <http://dx.doi.org/10.15640/jaa.v11n1a1> [in English].
21. Melissen, J. (Ed.). (2005). The New Public Diplomacy: Soft Power in International Relations. Palgrave Macmillan. Retrieved from: https://culturaldiplomacy.org/academy/pdf/research/books/soft_power/The_New_Public_Diplomacy.pdf [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.08.2025
Отримано після доопрацювання 05.09.2025
Прийнято до друку 12.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Стаценко М. О. Масове видовище як вияв перформативного мистецтва: візуальні стратегії репрезентації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 101–106.

Стаценко Микита Олегович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<http://orcid.org/0009-0007-2555-5802>
mstatsenko@dakkkim.edu.ua

Statsenko M. (2025). Mass Spectacle as a Manifestation of Performative Art: Visual Strategies of Representation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 101–106 [in Ukrainian].

МАСОВЕ ВИДОВИЩЕ ЯК ВИЯВ ПЕРФОРМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА: ВІЗУАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Мета статті – розкрити специфіку масового видовища як форму перформативного мистецтва, зокрема проаналізувати його візуальні стратегії, що забезпечують комунікативний та естетичний ефект у сучасному соціокультурному просторі; окреслити механізми взаємодії візуальної складової та перформативної дії, які формують нові практики репрезентації культурних сенсів у сучасному видовищі. **Методологія дослідження** становить поєднання системного та культурологічного підходів, що поєднує мистецтвознавчий аналіз, культурологічну інтерпретацію та семіотичний метод у дослідженні. Використано компаративний аналіз прикладів масових видовищ (фестивальних дійств, церемоній, урбаністичних перформансів та ін.), а також елементи візуальної антропології, які дозволяють розглянути видовищність як багатокомпонентну структуру.

Наукова новизна. У статті вперше запропоновано трактування масового видовища не лише як соціокультурного феномену, а і як автономної форми перформативного мистецтва, де візуальні стратегії виступають провідним засобом конструювання смислів. Наголошено на ролі синтетичної взаємодії образів, символів та просторових рішень у формуванні перформативного досвіду глядача. Виокремлено принципи візуальної драматургії, що визначають структуру масових видовищ та їх здатність впливати на колективну пам'ять та ідентичність. **Висновки.** Масове видовище постає як поліфонічна форма мистецького висловлювання, де перформативність реалізується через режисуру простору, використання візуальних метафор і символічних кодів. Візуальні стратегії забезпечують не лише естетичну виразність, а й комунікативну дієвість, актуалізуючи культурні архетипи та національні ідентифікаційні маркери. Отже, масове видовище виступає інструментом трансляції культурних цінностей та формування спільних сенсів у глобалізованому світі.

Ключові слова: масове видовище, перформативне мистецтво, візуальна стратегія, культурна репрезентація, видовищність, візуальна культура.

Statsenko Mykyta, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Mass Spectacle as a Manifestation of Performative Art: Visual Strategies of Representation

The purpose of the article is to reveal the specifics of mass spectacle as a form of performative art, in particular, to analyse its visual strategies that provide a communicative and aesthetic effect in the modern socio-cultural space; to outline the mechanisms of interaction between the visual component and performative action that form new practices of representing cultural meanings in modern spectacle. **The research methodology** is a combination of systemic and culturological approaches, which combines art historical analysis, culturological interpretation and semiotic method in the study. A comparative analysis of examples of mass spectacles (festival events, ceremonies, urban performances, etc.) was used, as well as elements of visual anthropology, which allow us to consider spectacle as a multi-component structure. **Scientific novelty.** The article first proposes an interpretation of mass spectacle not only as a socio-cultural phenomenon, but also as an autonomous form of performative art, where visual strategies act as the leading means of constructing meanings. The role of the synthetic interaction of images, symbols and spatial solutions in the formation of the viewer's performative experience is emphasised. The principles of visual dramaturgy that determine the structure of mass spectacles and their ability to influence collective memory are highlighted. **Conclusions.** Mass spectacle appears as a polyphonic form of artistic expression, where performativity is realised through the direction of space, the use of visual metaphors and symbolic codes. Visual strategies provide not only aesthetic expressiveness, but also communicative effectiveness, actualising cultural archetypes and national identification markers. Thus, mass spectacle acts as a tool for the transmission of cultural values and the formation of common meanings in a globalised world.

Keywords: mass spectacle, performative art, visual strategy, cultural representation, spectacle, visual culture.

Актуальність теми дослідження. У сучасному культурному просторі масові видовища, починаючи від державних церемоній і масштабних фестивалів до урбаністичних перформансів, посідають особливе місце як форми публічної комунікації та мистецького висловлювання. Їхня важливість у сучасній динаміці культурного розвитку зумовлена не лише функцією розваги, а й здатністю формувати соціальні та культурні ідентичності, репрезентувати культурні цінності на локальному й глобальному рівнях та багато інших чинників.

Перформативне мистецтво, що інтегрує театральні, музичні, хореографічні та візуальні практики, актуалізує нові способи взаємодії глядача з художнім текстом. У цьому контексті масове видовище виступає унікальним феноменом, де естетичні й комунікативні стратегії поєднуються із соціокультурними функціями. Саме візуальний аспект, зокрема образність, символіка, просторові рішення та медіатизація події стають визначальними чинниками у створенні перформативного ефекту та емоційного впливу на аудиторію.

З культурологічної точки зору масове видовище постає як певна форма колективного ритуалу, що виконує функцію інтеграції та комунікації в суспільстві. Воно репрезентує не лише художні практики, але й ціннісні орієнтації суспільства, відображаючи культурні архетипи та національні ідентифікаційні маркери.

З огляду на зростаючу роль візуальної культури та потребу у пошуку нових форматів презентації культури в сучасному світі, дослідження масового видовища як прояву перформативного мистецтва є надзвичайно актуальним, що дозволяє зрозуміти механізми трансляції культурних сенсів у глобалізованому світі та визначити потенціал візуальних стратегій у формуванні ідентичності й культурних практик сучасності.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика масового видовища як культурного та мистецького феномена розглядалася у працях зарубіжних і вітчизняних дослідників, проте системне вивчення його візуальних стратегій залишається недостатньо розробленим. Концептуальні підходи до аналізу перформативності закладені у працях Р. Шехнера, який трактує перформанс як спосіб репрезентації та соціальної дії [23], та Е. Фішер-Ліхте, яка розглядає його як

«естетику переходності» [21]. Дослідження американського вченого Н. Мірзоеффа заклали підґрунтя для осмислення візуальних стратегій у контексті візуальної культури [22].

В українському науковому дискурсі масові видовища, їхня естетика та соціокультурні функції вивчалися у працях з театрознавства, культурології та мистецтвознавства, що знайшло відображення у працях: Л. Бабушки, К. Гайдукевич, С. Зайченко, В. Калужської, Н. Кислої, О. Кочубейник, М. Крипчука, О. Логвінової, Г. Меднікової, Р. Набокова, М. Пашкевич, В. Романчишина, К. Станіславської, Н. Чернишевич та ін.

В контексті генези масової культури та масової комунікації, візуальної культури дане явище висвітлене в працях М. Абисової, В. Власової, Ж. Денисюк, А. Кириченко, Д. Кухарчук, Д. Усова.

Отже, хоча масове видовище розглядається як соціокультурний феномен та форма мистецької практики, питання його аналізу в руслі візуальних стратегій залишається недостатньо висвітленим, що й визначає мету цього дослідження.

Мета статті – розкриття специфіки масового видовища як форми перформативного мистецтва, зокрема аналізу його візуальних стратегій, що забезпечують комунікативний та естетичний ефект у сучасному соціокультурному просторі; окреслення механізмів взаємодії візуальної складової та перформативної дії, які формують нові практики репрезентації культурних сенсів у сучасному видовищі.

Виклад основного матеріалу. Масове видовище в сучасній культурі виступає унікальною формою поєднання мистецтва, соціальної дії та комунікації. Його специфіка полягає у здатності інтегрувати різні види мистецтва: театральне, музичне, хореографічне, візуальне у єдине синтетичне дійство, що створює перформативний ефект і спрямоване на колективне переживання. На відміну від традиційних сценічних практик, масове видовище має відкритий простір дії та включає глядача у процес співпереживання, створюючи ефект «участі» [23].

Згідно з концепцією Е. Фішер-Ліхте, перформативність мистецтва проявляється у «трансформаційній силі» дії, яка впливає не лише на художню форму, а й на глядача як активного учасника події [21]. Масове видовище реалізує цю ідею через візуальні стратегії: символіку, метафорику образів, просторові рішення та використання медіа.

Саме візуальний ряд, за Н. Мірзоеффом, стає «ключем до культурного коду», що визначає сприйняття та інтерпретацію події [22].

В українській культурі масові видовища мають глибокі традиції, що сягають як народних святково-обрядових практик, так і державних ритуалів ХХ століття. На думку вченої Л. Бабушки, «видовище як самоцінне явище культури характеризується певними визначеннями, до яких належать такі поняття як «видовищність», «видовищна культура», «видовищні практики», «видовищний час» тощо. Етимологічний аналіз поняття «видовище» сягає своїм корінням латинського слова «spectare» та однокорінних слів англ. «spectacle», фр. «spectacle», нім. «Spektakel», що у перекладі означає «дивитися, споглядати» [2, 111].

Аналізуючи генезу видовищ, О. Логвінова цілком слушно міркує, що «історично склалося, що людина прагне видовища, бо найбільшу кількість інформації про навколишній світ ми отримуємо через візуальне сприйняття подій чи явищ. Тому й видовищні засоби фіксації життєво корисної інформації, з яких виникли й розвинулись видовищні мистецтва, з'явилися в історії одними з найперших [14, 88].

В контексті розвитку масової культури превалюючою формою видовища стало шоу. Шоу як нова видовищна форма, на думку М. Абисової, «стала уможливлена інтерактивністю та адресністю нових мас-медіа, поступово відтісняє на периферію некарнавальні, смислові форми життя. Шоу – масова дія, в якій немає ні елітарності, ні справжньої егалітарності. На відміну від шоу, спектакль був дією, що творчо конструється і відображає реальність не як таку, а в її стислому, найбільш репрезентативному вигляді.

Повсякденність стала «алегоричною» [9, 111]. Разом із тим, А. Кириченко, зазначає, що шоу, функціонуючи на засадах масової культури, щільно вкоренилося в сучасному суспільстві. Насамперед дослідники визначають шоу як виставу, видовище, яке демонструється публічно для великої кількості глядачів з метою розважити, здивувати, вплинути на емоційний настрій публіки, інколи навіть шокувати її. Але, пройшовши етапи явища, феномена культури, шоу стає вже усталеним культурним продуктом сьогодення.

У ХХІ столітті вони отримують нові форми завдяки розвитку цифрових технологій, мультимедійних інсталяцій та інтерактивних форматів. Дослідники зазначають, що

видовищність у сучасному суспільстві виконує не лише естетичну, але й соціокультурну функцію, конструюючи ідентичності та формуючи колективну пам'ять. О. Кочубейник зазначає, що «сучасне життєве середовище людини вимагає від неї нових «технік проживання», продукує для неї нові умови виживання й нові схеми взаємодії з соціальною дійсністю вже без опори на трансцендентальну основу». Такою новою технікою, на її погляд, і є перформанс, оскільки поєднує у собі і непередбачуваність (як інструмент творення смислу, який вносить зовні у текст саме через «розломи раціональності»), і комунікативність як форму своєї реалізації [11, 70].

У цьому контексті погоджуємося також із думкою дослідниці Г. Меднікової, на думку якої «перформативне мистецтво створює також емоційне середовище, де виникає соціальний дотік, відчуття спорідненості з іншими. Підвищення соціальної інтеграції підвищує стійкість, якість життя кожного в суспільстві, що насамперед необхідно для людей у критичні часи їхнього існування (війна, природні катаклізми, ядерна загроза, еміграція), а у звичайних ситуаціях – для літніх людей, людей з обмеженими можливостями» [15, 197].

Важливим елементом сучасних видовищ є їхня здатність транслювати культурні архетипи й цінності, формуючи у глядача досвід «спільного переживання». Масові заходи – паради, фестивалі, міжнародні культурні акції не лише візуалізують культурні наративи, але й перетворюються самі на глобальні комунікативні події. Масове видовище як театралізована вистава, за твердженням Р. Набокова [16, 201], виражається в різноманітних культурних формах: свято, обряд, карнавал, публічний ритуал, балаган, спортивні й інші вистави. Для кожної з форм характерна своя специфіка, хоча сутнісною якістю залишається ігрова дія. Оскільки передумовами театралізованої вистави є народна і масова культура, вона має фольклорну й, водночас, стереотипну, іміджеві складові. Естетичні ознаки театралізованого видовища – синтетичність художнього та документального матеріалу, обігравання культових ідей, ефект співпереживання і співучасті глядача в будь-якому дійстві.

У культурологічному аспекті важливим є вивчення того, як візуальні стратегії видовища сприяють трансляції культурних сенсів. Одним з важливих аспектів, які суттєво впливають на аналіз видовищ є аспект візуалізації сучасної

культури, що, на думку М. Пашкевич [17, 110], пояснюється децентрацією духовної культури, її мозаїчним та фрагментарним характером, втратою великих ідеологій, що "цементували" духовне життя суспільства обумовлюють особливу увагу науковців до культури, до видовищних форм.

Візуальна драматургія, використання символіки та медіатизація простору забезпечують створення «загальної мови», зрозумілої для багатьох соціальних груп і культур.

Сучасні українські дослідники підкреслюють, що видовищні практики актуалізують культурні архетипи й водночас демонструють відкритість до глобальних мистецьких тенденцій. Так, як пише Л. Бабушка, «видовище як універсальне явище культури, характеризуючись залежністю від соціально-культурних й політичних умов життя та високою адаптивністю до них, виконує численні функції (комунікативну, виховну, розважальну, естетичну, інші). Актуалізація останніх відбувається відповідно до нагальних проблем сьогодення, тому в сучасній культурі України пріоритетною є функція соціальної регуляції й формування суспільної думки. На відміну від традиційної культури, де означена функція реалізувалася шляхом дотримання сакральних звичаїв та обрядів, в сучасному суспільстві видовище реалізує цю функцію у форматі імітативних практик та численних культурних інтерпретацій» [2, 114].

Це дозволяє трактувати масове видовище як феномен «подвійної репрезентації»: воно одночасно відображає традиційні культурні коди та пропонує їхнє нове, модернізоване прочитання у світовому контексті.

Аналізуючи візуальні стратегії масових видовищ, виокремимо кілька ключових принципів:

Візуальна драматургія: включає послідовність і логіку образів, що створюють цілісний наратив.

Символічність: передбачає використання культурних кодів, які впізнавані широкою аудиторією.

Просторова режисура – це насамперед організація простору так, щоб глядач відчував себе учасником дійства.

Медіатизація: передбачає активне застосування відео-, світлових та інших численних мультимедійних технологій, що посилюють емоційний ефект та вплив на глядачів.

Отже, масове видовище у площині культурологічного аналізу постає як форма колективного ритуалу, де візуальні стратегії стають основним інструментом комунікації. Воно виконує функцію трансляції культурних смислів, актуалізації ідентичності та формування нових моделей культурного діалогу в умовах глобалізації.

Наукова новизна. У статті вперше запропоновано трактування масового видовища не лише як соціокультурного феномена, а й як автономної форми перформативного мистецтва, де візуальні стратегії виступають провідним засобом конструювання смислів. Наголошено на ролі синтетичної взаємодії образів, символів та просторових рішень у формуванні перформативного досвіду глядача. Виокремлено принципи візуальної драматургії, що визначають структуру масових видовищ та їх здатність впливати на колективну пам'ять та ідентичність.

Висновки. Тож проведене дослідження дозволяє визначити масове видовище як складний соціокультурний феномен, що поєднує у собі мистецькі, комунікативні та ритуальні функції. Його специфіка полягає у синтетичному характері, оскільки воно інтегрує театральні, музичні, хореографічні, візуальні, мультимедійні та інші практики, формуючи нові формати колективного переживання.

Перформативна природа видовища виявляється у його здатності трансформувати простір і час, створюючи особливу атмосферу співучасті та залучення глядачів до активної інтерпретації культурних сенсів. Візуальні стратегії репрезентації масових видовищ проявляються насамперед через символіку, метафоричність образів, просторові рішення, медіатизацію, що відіграють провідну роль у конструюванні емоційного впливу на аудиторію. У культурологічному аспекті масове видовище постає як форма колективного ритуалу, що сприяє збереженню й трансляції культурної пам'яті, утвердженню національної ідентичності та водночас відкриває простір для міжкультурного діалогу. Отже, дослідження масового видовища у руслі перформативного мистецтва та візуальної культури дозволяє по-новому осмислити його місце у сучасному культурному процесі.

Література

1. Абисова М. А. Видовище як форма масової комунікації в умовах комунікаційного плюралізму. *Вісник Національного авіаційного*

університету. *Філософія. Культурологія*. 2011. № 2. С. 109–112.

2. Бабушка Л. Д. FESTIVE видовище як феномен візуальної медіакультури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Вип. XXXVIII. Київ : Міленіум, 2017. С. 3–14.

3. Власова А. Ю. Масова культура: сучасні аспекти дослідження. *Вісник НАКККиМ*. 2014. № 2. С. 97–102.

4. Гайдукевич К. Видовище та видовищність в сучасній культурі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип. 33. С. 110–116.

5. Гайдукевич К. А. Масове свято як соціокультурний феномен. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*. 2016. Вип. 23. С. 105–112.

6. 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.

7. Зайченко С. М. Збереження національних традицій у мистецтві естрадного видовища у світлі процесі глобалізації. *Вісник НАКККиМ*. 2014. №4. С. 117–122.

8. Калужська В. О. Естрадне мистецтво як засіб інституалізації масових видовищ. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 179–186.

9. Кириченко А. О. Шоу як феномен масової культури: сутнісні ознаки й функції. *Питання культурології*. 2021. № 38. С. 109–119

10. Кисла Н. В. Театральне видовище XX–XXI століття та специфіка його образного узагальнення. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54). С. 99–102

11. Кочубейник О. М. Перформанс як інструмент локальних ідентичностей. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 12: Психологічні науки*. 2013. Вип. 42. С. 68–74.

12. Крипчук М. В. Тональний образ масового театралізованого видовища в контексті створення загальносценічного художнього образу. *Вісник НАКККиМ*. 2018. №1. С.187–191.

13. Кухарчук Д. В., Усов Д. В. Видовища у контексті масової культури. *Гуманітарний дискурс суспільних проблем: минуле, сучасне, майбутнє* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю (Черкаси, 21 квітня 2022 р.). Черкаси, 2022. С. 43–45.

14. Логвінова О. О. Тенденції трансформації театралізованих жанрів та форм сучасної видовищної культури. *Вісник ХДАДМ*. 2014. №7. С. 87–91.

15. Меднікова Г. С. Соціально-культурологічні аспекти перформативного мистецтва. *Культурологічний альманах*. 2022. Вип. 4. С. 194–200.

16. Набоков Р. Г. Театр масових видовищ: культурно-історичний аналіз. *Культура України*. 2013. Випуск 41. С. 199–206.

17. Пашкевич М. Зміст і типологія видовищ як особливої форми культури. *Культура і сучасність*. 2009. №2. С. 106–110.

18. Романчишин В. Г. Видовище як складова сучасної культури: до постановки проблеми. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. №1. С. 213–216.

19. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія / вид. 2-е, перероб і доп. Київ : НАКККиМ, 2016. 352 с.

20. Чернишевич Н. І. Масове видовище: символічний зміст та форми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*. 2016. Вип. 23. С. 112–117.

21. Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. London : Routledge, 2008. 239 p.

22. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. London ; New York : Routledge, 1999. 274 p.

23. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. 3rd ed. New York ; London : Routledge, 2013. 382 p.

References

1. Abysova, M. A. (2011). Spectacle as a form of mass communication in conditions of communication pluralism. *Bulletin of the National Aviation University. Philosophy. Cultural Studies*, 2, 109–112 [in Ukrainian].
2. Babushka, L. D. (2017). FESTIVE spectacle as a phenomenon of visual media culture. *Current Issues in History, Theory and Practice of Artistic Culture*, XXXVIII, 3–14 [in Ukrainian].
3. Vlasova, A. Yu. (2014). Mass culture: contemporary aspects of research. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts*, 2, 97–102 [in Ukrainian].
4. Haidukevych, K. (2019). Spectacle and Spectacularity in Contemporary Ukrainian Culture. *Ukrainian Culture: Past, Present, Paths of Development*, 33, 110–116 [in Ukrainian].
5. Haidukevych, K. A. (2016). Mass celebrations as a sociocultural phenomenon. *Ukrainian Culture: Past, Present, and Development. Cultural Studies*, 23, 105–112 [in Ukrainian].
6. 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 [in Ukrainian].
7. Zaichenko, S. M. (2014). Preservation of national traditions in the art of variety shows in the light of the process of globalisation. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts*, 4, 117–122 [in Ukrainian].
8. Kaluzhska, V. O. (2014). Variety art as a means of institutionalising mass entertainment. *Current Issues in History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 33, 179–186 [in Ukrainian].
9. Kyrychenko, A. O. (2021). The show as a phenomenon of mass culture: essential features and

functions. *Issues of Cultural Studies*, 38, 109–119 [in Ukrainian].

10. Kysla, N. V. (2018). Theatrical spectacle of the 20th–21st centuries and the specifics of its figurative generalisation. *Young Scientist*, 2 (54), 99–102 [in Ukrainian].

11. Kochubeinyk, O. M. (2013). Performance as a tool of local identities. *Scientific Journal of the M.P. Drahomanov National Pedagogical University. Series 12: Psychological Sciences*, 42, 68–74 [in Ukrainian].

12. Krypchuk, M. V. (2018). The tonal image of a mass theatrical spectacle in the context of creating an overall artistic image. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts*, 1, 187–191 [in Ukrainian].

13. Kucharchuk, D. V., & Usov, D. V. (2022). Spectacles in the context of mass culture. *Proceedings of the All-Ukrainian scientific conference with international participation 'Humanitarian discourse of social problems: past, present, future' (Cherkasy, 2022, April 21)*, 43–45 [in Ukrainian].

14. Lohvinova, O. O. (2014). Trends in the transformation of theatrical genres and forms of contemporary entertainment culture. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 7, 87–91 [in Ukrainian].

15. Mednikova, H. S. (2022). Socio-cultural aspects of performative art. *Cultural Studies Almanac*, 4, 194–200 [in Ukrainian].

16. Nabokov, R. H. (2013). Theatre of mass entertainment: cultural and historical analysis. *Culture of Ukraine*, 41, 199–206 [in Ukrainian].

17. Pashkevych, M. (2009). Content and typology of spectacles as a special form of culture. *Culture and Modernity*, 2, 106–110 [in Ukrainian].

18. Romanchyshyn, V. H. (2018). Spectacle as a component of contemporary culture: towards a formulation of the problem. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 213–216 [in Ukrainian].

19. Stanislavska, K. I. (2016). Artistic and entertainment forms of contemporary culture. *NAKKKiM* [in Ukrainian].

20. Chernyshevych, N. I. (2016). Mass spectacle: symbolic content and forms. *Ukrainian Culture: Past, Present, and Paths of Development. Cultural Studies*, 23, 112–117 [in Ukrainian].

21. Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge [in English].

22. Mirzoeff, N. (1999). *An Introduction to Visual Culture*. Routledge [in English].

23. Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. 3rd ed. Routledge [in English].

*Стаття надійшла до редакції 01.08.2025
Отримано після доопрацювання 03.09.2025
Прийнято до друку 10.09.2025
Опубліковано 30.09.2025*

УДК 911.375:008(477.411):316.7
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344232

Цитування:

Степаненко А. Г. Мапування як форма репрезентації та взаємодії: картографічні практики в трансформації культурного ландшафту Києва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 107–112.

Степаненко Анастасія Геннадіївна, аспірантка Київського національного університету імені Тараса Шевченка
<https://orcid.org/0000-0003-1125-6522>
hladka.anastasiiaa@gmail.com

Stepanenko A. (2025). Mapping as a Form of Representation and Interaction: Cartographic Practices in the Transformation of Kyiv's Cultural Landscape. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 107–112 [in Ukrainian].

МАПУВАННЯ ЯК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА ВЗАЄМОДІЇ: КАРТОГРАФІЧНІ ПРАКТИКИ В ТРАНСФОРМАЦІЇ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТУ КИЄВА

Мета роботи. Дослідження спрямоване на аналіз мапування Києва як культурної практики в її історичній еволюції – від картографічних форм XIX–XX століть до сучасних цифрових і художніх інтерпретацій міського простору. Метою є виявлення, як картографічні практики різних періодів відображають зміни в символічній структурі міста, взаємодіють із колективною пам'яттю, впливають на формування міської ідентичності та стають інструментами переозначення знаково-символічних систем у контексті модернізації, цифровізації, декомунізації та дерусифікації. **Методологія роботи.** У дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує культурологічний аналіз, урбаністичні студії та теорії простору Анрі Лефевра й Мішеля де Серто. Використано порівняльно-історичний метод для аналізу картографічних матеріалів різних епох, візуальний аналіз для виявлення знаково-символічних домінант, а також кейс-стаді сучасного культурного проєкту «Шукай» як прикладу інтерактивної, афективної картографії, що поєднує репрезентацію та художнє переосмислення міського простору. **Наукова новизна.** Вперше здійснено комплексний культурологічний аналіз картографічних практик Києва у вимірі взаємодії, репрезентації та трансформації міського ландшафту. Показано, що мапи є не лише інструментами навігації, а й соціокультурними артефактами, які фіксують і формують символічну логіку міста. Обґрунтовано, що сучасні культурні ініціативи мапування, зокрема «Шукай», створюють альтернативні мапи пам'яті, які репрезентують множинність голосів і досвідів, поєднуючи елементи карти та маршруту. Виявлено, що такі проєкти активізують «живу» афективну картографію, яка повертає мапі тілесний, емоційний та наративний вимір. **Висновки.** Мапування Києва еволюціонувало від декоративно-деталізованих історичних карт XIX–XX століть через утилітарні й ідеологічно стандартизовані радянські зразки до сучасних інтерактивних і художніх форм, що інтегрують цифрові технології та громадську участь. Сучасні практики мапування не лише фіксують зміни міського середовища, а й моделюють нові сценарії його культурного освоєння. Проєкт «Шукай» демонструє потенціал мапування як інструменту формування нових міських наративів, зшивання розірваних пластів пам'яті та зміцнення зв'язків між містом, його мешканцями та відвідувачами. У контексті постколоніальної трансформації України такі ініціативи стають важливими агентами переосмислення культурного ландшафту та актуалізації локальної ідентичності.

Ключові слова: трансформація, культурний ландшафт міста, картографічні практики, мапування, Київ, міська пам'ять, ідентичність, декомунізація, дерусифікація, проєкт «Шукай».

Stepanenko Anastasiia, Master of Cultural Studies, PhD student, Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies, Taras Shevchenko National University of Kyiv

Mapping as a Form of Representation and Interaction: Cartographic Practices in the Transformation of Kyiv's Cultural Landscape

Purpose of the Study. This research focuses on analysing the mapping of Kyiv as a cultural practice in its historical evolution — from the cartographic forms of the 19th–20th centuries to contemporary digital and artistic interpretations of urban space. The aim is to identify how mapping practices of different periods reflect changes in the city's symbolic structure, interact with collective memory, influence the formation of urban identity, and serve as tools for redefining sign-symbolic systems in the context of modernisation, digitalisation, decommunisation, and

derussification. **The research methodology.** The study employs an interdisciplinary approach that combines cultural analysis, urban studies, and the spatial theories of Henri Lefebvre and Michel de Certeau. A comparative-historical method is applied to analyse cartographic materials from different eras, while visual analysis is used to identify sign-symbolic dominants. The research also uses a case study of the contemporary cultural project Shukai as an example of interactive, affective cartography that merges representation with artistic rethinking of urban space. **Scientific Novelty.** For the first time, a comprehensive cultural analysis of Kyiv's mapping practices has been conducted in the dimensions of interaction, representation, and transformation of the urban landscape. The study demonstrates that maps are not only navigation tools but also socio-cultural artifacts that record and shape the city's symbolic logic. It substantiates that contemporary cultural mapping initiatives, including Shukai, create alternative maps of memory that represent a plurality of voices and experiences, combining elements of the map and the route. It also reveals that such projects activate a 'living' affective cartography, which restores the bodily, emotional, and narrative dimensions of the map. **Conclusions.** Mapping of Kyiv has evolved from decoratively detailed historical maps of the 19th–20th centuries, through utilitarian and ideologically standardised Soviet examples, to modern interactive and artistic forms that integrate digital technologies and public participation. Contemporary mapping practices not only document changes in the urban environment but also model new scenarios for its cultural appropriation. The Shukai project demonstrates the potential of mapping as a tool for shaping new urban narratives, stitching together fragmented layers of memory, and strengthening connections between the city, its residents, and visitors. In the context of Ukraine's postcolonial transformation, such initiatives become important agents for rethinking the cultural landscape and revitalising local identity.

Keywords: transformation, urban cultural landscape, cartographic practices, mapping, Kyiv, urban memory, identity, decommunisation, derussification, 'Shukai' project.

Актуальність теми дослідження. Київ як місто з багатшаровою історією та складною політичною траєкторією є цінним об'єктом для аналізу картографічних практик. Упродовж століть його знаково-символічні системи багаторазово переозначувалися, що відображено у картографічних матеріалах. Окрім трансформації культурного ландшафту міста, можна зафіксувати загальну культурно-історичну динаміку. Так, мапи, створені на межі XIX–XX століть, вирізняються високим рівнем деталізації [3; 5]. Вони фіксують не лише мережу вулиць та інфраструктурні елементи, а й об'єкти культурного ландшафту – храми, парки, історичні споруди, топографічні особливості. Такі мапи нерідко мають декоративне оздоблення: орнаментальні рамки, каліграфічні шрифти, художні підписи надають їм не лише пізнавальної, а й мистецької цінності. У XX столітті, в умовах стрімкої урбанізації, мапи змінюють свій характер: під впливом ідеології комунізму вони набувають утилітарного, стандартизованого й технократичного вигляду [2]. Зростання масштабів міст, ускладнення їх структури та зростаючі потреби планування також спричинили зменшення масштабу побутових мап і втрату деталізованого зображення культурних об'єктів. Мапа перетворилася на інструмент адміністративного контролю та управління середовищем.

У XXI столітті цифровізація докорінно змінює саму природу мапування: мапи стають інтерактивними, гнучкими, відкритими до користувацької участі й постійного оновлення. Вони набувають нових функціональних і

культурних сценаріїв. У вимірі трансформації культурного ландшафту Києва – в умовах інформаційного суспільства, цифрового переходу та активної деколонізації – мапування починає відігравати роль інструменту не лише репрезентації, а й переосмислення середовищем. Мапа постає як засіб ініціювання нових способів та сценаріїв взаємодії з міським середовищем.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження мапування в гуманітарному знанні активно розвивається упродовж останніх десятиліть у рамках культурології, урбаністики, візуальних студій, географії та історії. Сучасні підходи відмовляються від уявлення про мапу як об'єктивного відображення реальності, розглядаючи її як інструмент влади, символічної репрезентації та соціального конструювання простору. Класичні праці Деніса Вуда, Джона Браяна Гарлі та Едварда Соджа сформували критику мап як ідеологічних структур, що відображають інтереси певних політичних і культурних центрів.

У контексті міських досліджень залишаються актуальними європейські та американські дослідження XX століття. Наприклад, Вальтер Бенямін у своїх роботах розглядав міста як тексти, що містять безліч культурних та історичних наративів, які можна «читати». Він підходив до вивчення міста як до розкриття його багатшаровості через артефакти, символи та інші елементи міського простору [4]. Річард Сеннетт досліджував ідею міста як простору для соціальної взаємодії. Він підкреслював, що урбаністичний простір має заохочувати ці різноманітні взаємодії, і вважав

важливим те, як архітектурні й культурні об'єкти можуть сприяти чи, навпаки, обмежувати можливості для спілкування [9]. Значний вплив має концепція Анрі Лефевра, згідно з якою простір не є нейтральним, а формується через соціальні практики, символічні значення та уявлення [8]. Мішель де Серто запропонував бачити картографування як практику, що взаємодіє з повсякденною активністю мешканців і трансформує офіційне бачення простору через індивідуальні траєкторії [6]. Джейн Джейкобс підкреслювала значення культурного та соціального розмаїття для розвитку міських спільнот. Вона вважала, що культурні об'єкти та громадські простори можуть сприяти формуванню зв'язків між мешканцями і створювати відчуття безпеки та солідарності [7].

Поняття «культурний ландшафт» ґрунтовно розкриває українська дослідниця Л. Безлатня. Значний внесок у дослідження культурних ландшафтів зробили Г. Денисик, Л. Стефанков, В. Воловик, С. Кирилюк, Н. Булгакова, К. Поливач, Д. Холявчук, Т. Гуменюк, А. Звіряка, О. Павлова, Є. Буцикіна та інші науковці.

Мета дослідження – аналіз мапування Києва як культурної практики в її історичній еволюції та сучасних трансформаціях – від традиційних картографічних форм XIX–XX століть до цифрових і художніх інтерпретацій міського простору сучасності.

Виклад основного матеріалу. Однією з ключових оптик, що дозволяє проаналізувати трансформацію мапування як культурної практики, є підхід Мішеля де Серто, викладений у праці «Винайдення повсякденності». У частині «Тури та карти» він описує розмежування між двома способами символічної репрезентації простору – турами (маршрутами) та картами, – що мають різну природу взаємодії з міським середовищем [6, 119]. Якщо карта фіксує простір як стабільну, абстрактну структуру, що репрезентує вже «завершене» знання, то тур є результатом руху, дії, досвіду, тобто є процесуальним і афективним. Карта, на думку де Серто, є «тоталізуючою сценою», яка «усуває образотворчі фігурації практик», тоді як тур, навпаки, відображає безпосередню тілесну присутність у просторі, її наративний склад і послідовність рухів [6, 120].

Проведений нами аналіз історичних мап Києва XIX–XX століть підтверджує дієвість розрізнення, запропонованого Мішелем де Серто: карта, відсторонена від тілесного руху,

стає не лише інструментом навігації, а передусім репрезентацією влади над простором, засобом його культурної інтерпретації та упорядкування. Упродовж століть місто перебувало в межах різних імперських і державних утворень – Російської імперії, Радянського Союзу, Української Народної Республіки, незалежної України, – кожне з яких залишало на мапах свої сліди, віддзеркалюючи ієрархію значущості об'єктів, топонімічні пріоритети, сакралізацію чи маргіналізацію простору. Розглянуті картографічні матеріали фіксують не лише фізичні об'єкти, а й символічні доміанти міського ландшафту – сакральні осередки, адміністративні центри, топоніми, що відображають панівну систему цінностей у різні історичні періоди. Від домінування релігійних та історичних маркерів у мапах кінця XIX – початку XX століття до ідеологічного редизайну простору в радянську добу, у кожному випадку карта виступає культурним артефактом, який водночас фіксує просторові зміни та бере участь у формуванні нової символічної логіки міста. Імперські та радянські мапи часто відображали насамперед адміністративну логіку – посилення контролю за простором і символічне домінування офіційної ідеології. У той самий час локальні київські наративи (наприклад, топографія Подолу або релігійні споруди та пам'ятки) витіснялися або редукувалися. Мапи, створені за радянського періоду, функціонували як інструменти контролю: вони репрезентували простір відповідно до ідеологічних пріоритетів, приглушували дореволюційні, релігійні чи національні шари пам'яті й натомість акцентували об'єкти, пов'язані з партійною символікою, промисловим розвитком чи міфологізованими наративами радянської історії. Карта була фіксованим носієм «єдино правильного» бачення простору, де будь-яка альтернативна інтерпретація розглядалася як девіантна.

Отже, мапи не є нейтральними відображеннями простору: вони мають здатність замовчувати, викреслювати або, навпаки, відновлювати те, що було втрачено. Наприклад, релігійні об'єкти, зокрема зруйновані церкви, монастирі, каплиці, часто або не позначалися зовсім, або маркувалися, уникаючи сакрального значення. Таке мапування фіксувало не лише фізичну, а й символічну деформацію міста. Отже, мапа функціонує не як нейтральне зображення, а як текст, у якому «читається» процес культурного конструювання міського середовища. У світлі

цього аналізу стає очевидним, що мапи того періоду не мають жодного зв'язку із тілесною дією, адже фіксується структура міста – набір об'єктів і відносин між ними, що конструюють уявлення про місто як про впорядковану, контрольовану систему. Організація руху з допомогою такої мапи лежить виключно на користувачі. Об'єкти культурного ландшафту при цьому зображаються настільки детально, наскільки дозволяє форма друкованого картографічного продукту та масштаб. Унікається наративна, описова частина, яку де Серто визначає як тур [6, 118-123].

Упродовж кінця XX – початку XXI століть картографічні практики зазнали суттєвих змін. Переломною стала поява цифрових сервісів, що з одного боку стандартизували просторову орієнтацію, але з іншого відкрили простір для альтернативного мапування. На цьому тлі з'являються ініціативи з мапування, які працюють уже не з картою в традиційному сенсі, а з топографією досвіду – живою, відкритою до змін, емоційно насиченою.

Сучасні мапи та культурні проекти, пов'язані з мапуванням, повертають увагу до «турів» як до живого наративу, до тілесної та емоційної взаємодії з простором. Їх відзначає високий рівень інтерактивності, а також прагнення до безпосередньої інтеграції картографічного наративу в міське середовище. У таких проектах створюються матеріальні або цифрові маркери-орієнтири, які не просто позначають місце на мапі, а активують його значення через взаємодію з користувачем. Ці маркери можуть набувати різних форм – від традиційних інформаційних табличок до мультимедійних рішень, що відкривають доступ до історичних довідок, архівних матеріалів, інтерактивних маршрутів або ігрового контенту.

У межах дослідження проаналізовано київський проект «Шукай», створений «менеджеркою Києва» Юлією Бевзенко у 2018 році [1], через його унікальні характеристики поєднання мистецької інтервенції з інтерактивністю, що створює живу, афективну картографію міського середовища.

«Шукай» використовує підхід до культурного мапування як до художньої інтервенції, що не лише репрезентує, а й продукує нові сенси в міському середовищі. Мініскульптури, розміщені в різних локаціях Києва, створюють новий естетичний і семантичний вимір міста. Вони не потребують посередництва третіх осіб чи інших об'єктів ландшафту, взаємодія з ними відбувається

безпосередньо, за допомогою гаджетів або візуального залучення.

У цьому контексті релевантним є погляд Річарда Сеннета на місто як на простір соціальної взаємодії, де дрібні елементи міського середовища можуть ініціювати комунікацію та формувати відкриту міську спільноту [9]. Мініскульптури, які спонукають до пошуку, гри, маршруту, – це своєрідні соціальні магніти, що об'єднують містян і туристів навколо спільного досвіду. Через такі маркери, які вимагають фізичної присутності й участі, відбувається не лише пізнання міської історії, а й зміцнення міжлюдських зв'язків.

На цьому прикладі ми бачимо, як сучасні практики мапування поєднують у собі і функції репрезентації, і афективного залучення, комунікації та переозначення міського середовища. Тим самим, вони сприяють формуванню нових моделей взаємодії між людиною, місцем та пам'яттю.

У цьому сенсі «Шукай» є втіленням тієї змішаної структури, про яку говорить де Серто: він поєднує елементи карти – скульптури як точки репрезентації місць – з маршрутом, який виконує подорожній. Інтерактивна взаємодія, зокрема процес пошуку, є не просто способом отримання інформації, а наративом мандрівки, в якому учасник конструє індивідуальний досвід міста. Отже, проект репрезентує «повернення» до живої, афективної картографії, в якій мапа знову поєднується з рухом, історією, тілесною присутністю. Він не лише фіксує простір, а й продукує його у значенні, яке набуває через дію.

Проект «Шукай» є втіленням нової форми картографічного мислення. Він репрезентує змішану структуру, про яку говорить Мішель де Серто: скульптури функціонують як картографічні маркери – точки репрезентації місць, що стають вузлами колективної пам'яті, – а маршрут, який виконує мандрівник, активує тілесну й емоційну взаємодію з міським простором. Інтерактивна взаємодія, зокрема процес пошуку мініскульптур, перетворює фіксацію простору на наратив мандрівки, в якому учасник не лише споживає інформацію, а й конструє індивідуальний досвід міста. У такий спосіб проект активізує «живу», афективну картографію, що повертає мапі рух, історію, тілесну присутність і суб'єктивний вимір. Він не просто відображає культурну динаміку міста, а й продукує її, формуючи нові значення через включення в дію. Так, у проекті трансформація міської пам'яті відбувається шляхом додавання нових

смыслів через мініскульптури, що створюють альтернативну топографію Києва. У 2022 році команда проєкту здійснила ревізію наративів, унаслідок чого кілька фігурок із радянськими чи імперськими конотаціями було демонтовано, тобто мапа пам'яті виявилася відкритою до переосмислення. Розміщення понад шістдесят фігурок, об'єднаних нами у категорії – «видатні особистості», «символи Києва», «історія та легенди міста», «технології та винаходи киян», «архітектура та інфраструктура», «національна культура» – формує креативну мапу, в якій важливе не лише місце, а й історія, асоціація та емоційний зв'язок із містом та державою.

Вище було зазначено, що мапи імперського та радянського періодів репрезентували офіційну ідеологію. На противагу цьому, сучасні цифрові мапи та культурні ініціативи з мапування, зокрема такі, як «Шукай», створюють альтернативні мапи пам'яті, які репрезентують не владну норму, а множинність голосів і досвідів. Вони працюють не тільки як маршрути, ініціатори взаємодії з простором, а і як інструменти осмислення минулого, зшивання розірваних наративів і формування суб'єктивного зв'язку з містом. У цьому сенсі мапа стає простором діалогу між поколіннями, між мешканцями і містом, між минулим і теперішнім.

Сучасна цифрова мапа міста, створена для загального користування, – вже не просто інструмент орієнтації, а засіб творення і проживання ідентичності. Ідеться про формування емоційного зв'язку: через нові точки тяжіння, локальні історії, персоналізовані маршрути виникає відчуття освоєння та, не менш важливо, присвоєння території. Саме це й відрізняє нові культурні мапи від класичних, технічних і неемоційних, карт попередніх епох. Для різних груп користувачів мапа виконує різні функції: для когось це навігація, для когось – дозволя, для когось – спосіб віднайти приналежність, вписати себе в місто, пережити його як новий дім.

В умовах сучасних процесів декомунізації та дерусифікації такі мапи відіграють важливу роль у трансформації міської ідентичності. Вони виводять на поверхню забуті або маргіналізовані історії, репрезентують нові культурні осі, змінюють образ міста як суто адміністративної одиниці на середовище, наповнене живими смислами. Саме тому мапа сьогодні – це вже і про географічні місця, і про ідентичність, і про пам'ять і досвід спільного життя в місті.

Наукова новизна. У дослідженні вперше здійснено комплексний культурологічний аналіз мапування Києва як багатовимірної культурної практики, розглянутої в історичній перспективі – від картографічних форм XIX–XX століть до сучасних цифрових та мистецьких інтерпретацій. Запропоновано інтерпретацію карти не лише як інструменту фіксації просторових параметрів, а як соціокультурного артефакту, що відображає процеси символічного конструювання міського середовища, взаємодіє з колективною пам'яттю та впливає на формування ідентичності. На прикладі проєкту «Шукай» обґрунтовано роль художніх інтервенцій у формуванні альтернативних мап, які не лише репрезентують, а й продукують нові сенси в міському середовищі, сприяють декомунізації та дерусифікації символічного ландшафту. Введено в науковий обіг емпіричний матеріал, що демонструє, як сучасні мапувальні ініціативи стають інструментами переосмислення міста, інтегруючи цифрову, фізичну та емоційно-наративну взаємодію з простором.

Висновки. Проведене дослідження підтверджує, що мапування Києва в різні історичні періоди є не лише інструментом просторової навігації, а насамперед культурною практикою, яка відображає та формує символічну структуру міста. Помічено, що картографічні форми змінювалися під впливом соціокультурних, політичних та технологічних чинників.

Сучасні ініціативи мапування, зокрема проєкт «Шукай», демонструють зрушення від пасивної репрезентації до активного культурного творення. Такі практики поєднують в собі елементи класичної мапи та «туру» у термінах Мішеля де Серто, тим самим відновлюють тілесний і наративний вимір картографії. Вони перетворюють мапу на простір взаємодії, гри та співтворення, де фізичний і цифровий шари міста взаємодіють для формування індивідуального й колективного досвіду.

У контексті декомунізації, дерусифікації та загальної деколонізації культурного середовища Києва, мапування стає інструментом не лише фіксації змін, а й їх публічного осмислення та візуалізації. Воно виконує функцію медіатора між простором і суспільною свідомістю, робить трансформацію міської пам'яті видимою та емоційно включеною в повсякденне життя мешканців.

Отже, сучасні картографічні практики водночас зображають трансформацію й

активно формують культурний ландшафт Києва, виступаючи інструментом репрезентації, комунікації та переозначення знаково-символічних систем міста в умовах радикальних соціокультурних змін.

Література

1. Гончарук О. «Менеджерка Києва» Юлія Бевзенко: «Працювати над скульптурою київської перепічки довелося довго». *ТyKyiv*, 2024. URL: <https://tykyiv.com/intervyu/menedzherka-kiieva-iuliia-bevzenko-pratsiuvati-nad-skulpturoiu-kiyivskoyi-perpichki-dovelosia-dovgo/> (дата звернення: 08.07.2025).
2. Київ. Картосхема з трасами міського транспорту. *Barry Lawrence Ruderman Antique Maps Inc.* Київ, 1965. URL: <https://www.raremaps.com/gallery/detail/55954/kyiv-map-with-city-transport-lines-kiiv-kartoskhema-z-tras-> (дата звернення: 01.07.2025).
3. Наглядний план міста Києва. *Wikimedia Commons*. Київ, 1911. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1913_%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D0%BD_%D0%9A%D0%B8%D1%94%D0%B2_%D0%B0.jpg (дата звернення: 10.07.2025).
4. Benjamin W. The Arcades Project / translated by H. Eiland, K. McLaughlin. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2003. 1073 p.
5. Bochno V. Plan G. Kieva a predmirslami... [Plan de la ville de Kiev], 1879. *Bibliothèque nationale de France*. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btvlb53062255t> (дата звернення: 10.07.2025).
6. De Certeau M. The Practice of Everyday Life / translated by S. Rendall. Berkeley : University of California, 1984. 229 p.
7. Jacobs J. The Death and Life of Great American Cities. New York : Vintage Books, 1993. 458 p.
8. Lefebvre H. The Production of Space / translated by D. Nicholson-Smith. Oxford : Blackwell, 1991. 454 p.
9. Sennett R. The Fall of Public Man. London : Penguin, 2003. 400 p.

References

1. Honcharuk, O. (2024). Kyiv manager Yuliia Bevzenko: "It took a long time to work on the sculpture of Kyiv's perepichka". *TyKyiv*. Retrieved from: <https://tykyiv.com/intervyu/menedzherka-kiieva-iuliia-bevzenko-pratsiuvati-nad-skulpturoiu-kiyivskoyi-perpichki-dovelosia-dovgo/> [in Ukrainian].
2. Kyiv. Map scheme with city transport routes (1965). *Barry Lawrence Ruderman Antique Maps Inc.* Retrieved from: <https://storage.googleapis.com/raremaps/img/xlarge/55954.jpg> [in Ukrainian].
3. Overview plan of the city of Kyiv (1911). *Wikimedia Commons*. Retrieved from: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1913_%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D0%BD_%D0%9A%D0%B8%D1%94%D0%B2_%D0%B0.jpg [in Russian].
4. Benjamin, W. (2003). *The Arcades Project* (H. Eiland & K. McLaughlin, Trans.). Harvard University Press [in English].
5. Bochno, V. (1879). *Plan G. Kieva a predmirslami...* [Plan de la ville de Kiev] *Bibliothèque nationale de France*. Retrieved from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btvlb53062255t> [in Russian].
6. De Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*. (S. Rendall, Trans.). University of California [in English].
7. Jacobs, J. (1993). *The Death and Life of Great American Cities*. Vintage Books [in English].
8. Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell [in English].
9. Sennett, R. (2003). *The Fall of Public Man*. Penguin [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.08.2025
Отримано після доопрацювання 02.09.2025
Прийнято до друку 09.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

УДК 379.85

DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344236

Цитування:

Фесовець О. Р. Мережевий залізничний музей як важлива складова національного туристичного простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 113–119.

Фесовець Олег Романович,

магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3180-1789>
fesoves@gmail.com

Fesovets R. (2025). Network Railway Museum as an Important Component of National Tourism Space. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 113–119 [in Ukrainian].

МЕРЕЖЕВИЙ ЗАЛІЗНИЧНИЙ МУЗЕЙ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОГО ТУРИСТИЧНОГО ПРОСТОРУ

Метою роботи є висвітлення напрацювань щодо створення мережевого залізничного музею як інноваційної моделі організації музейної справи, а також як важливого інструмента формування національного туристичного простору. **Методологія дослідження** базується на системному та культурологічному підходах, а також на застосуванні історичного, синтетичного й аналітичного методів, що надало змогу обґрунтувати результати дослідження. **Наукова новизна** статті полягає у визначенні та запровадженні нового теоретичного поняття – мережевий музей (залізничний), а також висвітленні його впливу на розвиток туристичного простору України. **Висновки.** Створення мережевого залізничного музею як важливої складової національного туристичного простору – це амбітний проєкт, який здатен об'єднати культурну спадщину, технології, освіту та економіку. Цінність запропонованої ідеї полягає в тому, що у випадку її реалізації новостворена інституція поєднає регіональні ідентичності з національним масштабом, минуле з майбутнім, традиції з інноваціями. У подальшому мережевий залізничний музей може стати не лише прикладом сучасного підходу до музейної справи, а й дієвим механізмом галузевого вдосконалення, національної консолідації, культурної дипломатії та розвитку сталого туризму.

Ключові слова: залізничний музей, мережевий музей, національний туристичний простір, культурна спадщина України.

Fesovets Oleg, Master's Student, National Academy of Culture and Arts Management

Network Railway Museum as an Important Component of National Tourism Space

The purpose of the work is to highlight developments related to the creation of a network-based railway museum as an innovative model for organising museum activities, as well as an important tool for shaping the national tourism space. **The methodology of the research** is based on systemic and cultural approaches, as well as the use of historical, synthetic, and analytical methods, which made it possible to substantiate the research findings. **The scientific novelty** of the article lies in the introduction and justification of a new theoretical concept — the network museum (railway), as well as in the exploration of its impact on the development of Ukraine's tourism space. **Conclusions.** The creation of a network railway museum as a vital component of the national tourism space is an ambitious project capable of integrating cultural heritage, technology, education, and the economy. The uniqueness of this approach lies in the combination of regional identity with a national scale, the past with the future, and tradition with innovation. In the future, the network railway museum could become not only an example of a modern approach to museology but also an effective mechanism for national consolidation, cultural diplomacy, and the development of sustainable tourism.

Keywords: railway museum, network museum, national tourism space, cultural heritage of Ukraine.

Одним із жахливих аспектів російського військового вторгнення на українські землі є цілеспрямоване знищення інфраструктурної складової економіки нашої держави, зокрема архітектурних та технічних пам'яток, які є невід'ємною частиною загальнонаціональної культурної спадщини. Тому ідея створення мережевого залізничного музею, експозиція

якого охопить всю територію України де прокладені сталеві шляхи сполучень, стане новим форматом, що допоможе у відновленні, збереженні та подальшій популяризації історико-культурного надбання нашого народу. Даний формат музею, як інтегрованої культурно-інформаційної платформи, дозволить не лише зберігати експонати

локальних музеїв та виставок, але й виводити їх у загальнодоступний простір, забезпечуючи ширше ознайомлення для громадськості, включаючи молодь, туристів, дослідників та закордонну аудиторію. Такий підхід відповідає світовим тенденціям у сфері музеєфікації, коли пріоритетом стає не лише збереження, а й доступність, інтерактивність та інклюзивність. Крім того, погляд на мережевий залізничний музей як на важливу складову національного туристичного простору дозволяє по-новому осмислити потенціал залізничної тематики у культурно-туристичних маршрутах України. Це відкриває можливості для децентралізації туризму, залучення малих міст та станцій до єдиного наративу, а також створення нових форм зайнятості та економічної активності на місцях.

Аналіз досліджень і публікацій. Так як наукова тематика створення та функціонування мережевого музею взагалі, а особливо мережевого залізничного музею є цілком новою в Україні зокрема та у світі загалом, конкретних публікацій присвячених даній темі не знайдено. Також не виявлено вітчизняних наукових публікацій присвячених розробці тематики суто залізничних музеїв, однак є численні напрацювання щодо індустріальних та промислових музеїв. Основною організацією щодо розвитку даної наукової напрями був (до розформування у 2021 році) сектор пам'яток науки і техніки Центру пам'яткознавства НАН України, а провідним вченим у даній тематиці – його керівник д.тех.н. Л. Гріффен [4;5]. Окрім того ряд вчених, які співпрацювали з вищезгаданою науковою установою присвятили свої праці даній темі, наприклад – М. Тямін [10], О. Харченко [12]. Щодо закордонних науковців, у першу чергу необхідно згадати таких дослідників історії залізничного транспорту та музеєзнавців – Джон Лайффен (Велика Британія) [16], Брюс Купер (США) [15], Вернер Вілхаус (Німеччина) [19]. Другій складовій ідеї мережевого музею, а саме – туристичному потенціалу залізниць України присвятили свої напрацювання значно більше вітчизняних науковців серед яких хотілось би виокремити роботи наступних: Ю. Бараш [1], Л. Марценюк [9], Ю. Юхновська [13].

Мета роботи – висвітлення напрацювань щодо створення мережевого залізничного музею як інноваційної моделі організації музейної справи, а також як важливого інструмента формування національного туристичного простору

Виклад основного матеріалу. Поточного 2025 року весь світ відзначає 200-річний ювілей з початку функціонування залізниць як

загальнодоступного громадського транспорту на механічній тязі. Саме 27 вересня 1825 року видатний британський інженер Джордж Стефенсон дав старт діяльності першої у світі громадської залізниці, що надала можливість перевозити всіх охочих пасажирів, а також і будь-який вантаж на замовлення. Прокладена була вона між англійськими містами Дарлінгтон та Стоктон, відстань - 40 км. Обслуговувалась локомотивом та вагонами конструкції безпосередньо Стефенсона.

З того часу залізниці стали звичним засобом пересування для мільярдів пасажирів у всіх куточках земної кулі. З дитинства усі ми маємо досвід подорожей у різноманітних поїздах і вагонах, на великі та малі відстані. На наших очах цей вид транспорту стає більш швидшим і комфортабельнішим.

Крім розвитку технічного прогресу двохсотлітня історія залізниць визначально впливала на економічні, суспільні, політичні, а також й культурні процеси, а саме – на літературу, кінематограф, живопис тощо. Можна аргументовано стверджувати, що немає виду мистецтв, де не залишив би слід рейковий транспорт.

У зв'язку із зазначеним, величезний інтерес у світі мають різноманітні музеї, пов'язані з залізничним транспортом, а також ретро-залізниці, що надають для публіки певний зріз історії своїх країн. Тільки на батьківщині залізничного транспорту, у Великій Британії, таких історичних локацій налічується понад 70 [18], у Німеччині понад 100, Франції близько 60 [17].

На історичній території України функціонування залізничного транспорту розпочало свій відлік з 4 листопада 1861 року. Саме цього дня, з Відня на новий вокзал Львова прибув перший поїзд і саме у цю дату сучасні українські залізничники святкують своє професійне свято. Збереженню славного минулого та традицій працівників рейкового транспорту нашої держави покликані сприяти об'єкти історичної спадщини національних залізниць.

Однак хотілось би стисло зупинитись на сьогоденні, коли без сумніву всі ми є свідками та учасниками творення знакових світових історичних подій, що відбуваються безпосередньо на українській землі та пов'язаних із героїчною боротьбою нашого народу з російською агресією. Зокрема необхідно наголосити на важливій ролі Укрзалізниці, яка у ці роки стала єдиною стабільною транспортною артерією, що з'єднує міста і села всієї України від сходу до заходу та з півночі на південь. Сумлінне виконання залізничниками своїх професійних

обов'язів щодо евакуації мільйонів співвітчизників із небезпечних територій, зокрема зон бойових дій, а також у транспортуванні оборонних вантажів беззаперечно стали колективними героїчними діями, а в окремих випадках справжніми особистими подвигами.

Тисячі врятованих життів поранених бійців та цивільних завдячують медичним вагонам і цілим санітарним потягам, що курсують безпосередньо під обстрілами ворога у зонах бойових дій. У останній час агресор зосередив свої ракетні удари саме по залізничній інфраструктурі, але незважаючи на це ремонтні бригади фахівців-коліяників забезпечують безперебійний рух транспорту.

У ході цієї війни українським залізницям довірили своє життя і безпеку провідні політики та відомі особистості світу, що прибувають у Київ та інші міста для підтримки нашої держави саме рейковими шляхами сполучень.

Трагічним та непоправним є те, що значна кількість працівників Укрзалізниці загинули, зокрема на службовому посту. Після перемоги України над ворогом мережа національних залізниць вкриється меморіалами в пам'ять про подвиги цих героїв. Вокзали та інші залізничні локації стануть публічним музейним простором для нагадування про народну війну українців проти російських загарбників.

Повертаючись до основної теми статті необхідно зазначити, що викладені нижче ідеї та напрацювання щодо розвитку залізничних музеїв, загалом можливо буде реалізовувати тільки після закінчення гострої фази воєнних дій. Хоча окремі заходи необхідно впроваджувати у дію вже тепер.

У нашій державі на сьогодні функціонує низка музеїв та виставок історичного залізничного рухомого складу – наприклад у Києві та Харкові (був у Донецьку, але його стан на сьогодні невідомий). Крім того у багатьох куточках нашої країни ця техніка присутня у вигляді пам'яток героїчної історії України ХХ ст., наприклад: станція Крути (меморіальні паровоз та вагони), станція Фастів (музей у складі історичних паровоза та вагона, присвячений підписанню передвступного договору щодо злуки УНР та ЗУНР) тощо. Також усім відомий та цікавий такий тип пам'ятника як паровоз на постаменті – усього в нашій країні на даний час їх налічується біля 20 одиниць [8]. Нажаль 1990–2000 роки низка таких пам'яток було знищено – порізано на металобрухт.

Окремий інтерес для збереження як національної культурної спадщини становить

історична залізнична архітектура та інфраструктура, у першу чергу будівлі вокзалів, депо, станцій та допоміжні транспортні споруди (наприклад водонапірні вежі побудови кінця ХІХ ст. – початку ХХ ст.). Ці об'єкти мають значний потенціал для розвитку та використання як місця музейного значення.

Загалом на балансі АТ «Укрзалізниця» перебуває більше 100 відомчих музеїв, виставок, кімнат трудової слави та тематичних експозицій, однак вони не сформовані у єдину структуру об'єднану загальною концепцією та метою діяльності.

Цілком зрозуміло, що зазначені об'єкти історичної спадщини залізничного транспорту України розміщені по всій території нашої держави, від Києва і великих залізничних центрів (Львів, Харків, Одеса, Дніпро) до найменших станцій та депо. Однак, цікавість до історичної локації розміщеної у невеличкому містечку, або селищі може бути не меншою (а можливо і більшою) чим до аналогічного об'єкту розташованого у мегаполісі. Тому логічним є висновок щодо створення спеціалізованих туристичних проєктів (маршрутів) для ознайомлення із відповідними меморіальними місцями та експонатами.

Для розуміння можливості створення та діяльності зазначених вище туристичних проєктів необхідно здійснити короткий огляд відповідних напрацювань та перспектив на території нашої держави.

На сьогодні туристичний потенціал залізниць України недосить затребуваний та загалом недооцінений. Необхідно виділити два основні аспекти відносно яких залізничний транспорт має перспективи розвитку туристичної галузі, а саме:

- 1) залізниця як засіб перевезення у туристичній подорожі;
- 2) архітектурні, технічні, технологічні, інші об'єкти залізничної інфраструктури та рухомого складу, що мають цінність історико-культурної спадщини та туристичну привабливість.

Зазначені аспекти можливо розглядати як роздільно так і в комплексі. Звичайно, комплексне поєднання подорожі залізницею та ознайомлення із її історичним надбанням є логічним для планування перспективного туристичного проєкту, однак на даний час такі цільові маршрути у нашій країні майже відсутні.

Відносно залізниці як засобу туристичної подорожі існує думка, що саме з неї розпочато відлік організованого масового туризму. Адже саме в поїзді 5 липня 1841 року британський

підприємець та «батько» туризму Томас Кук організував цільову подорож-тур для 570 осіб, де пасажирам було надано комплекс послуг, що включав харчування і духовий оркестр [14, 222].

За часів пізнього СРСР масові туристичні маршрути залізницями тієї країни, зокрема й по території України, були досить організованими. З огляду на загалом невеликий дохід переважної більшості громадян такі маршрути мали значну популярність. Функціонували спеціалізовані туристично-екскурсійні поїзди послугами яких наприклад у 1983 році скористались понад 650 тисяч осіб (близько 1600 туристичних рейсів). Тривалість турів варіювалась від одного дня до тридцяти діб. У великих містах та певних місцях, що мали історико-культурний інтерес були облаштовані спеціалізовані стоянки із зручностями, а туристи мешкали у чотиримісних купе пасажирських вагонів [9].

У перші десятиріччя незалежності України даний вид туристичних маршрутів майже не застосовувався із об'єктивних причин. Тільки у останні роки перед повномасштабною війною українська держава звернула увагу на розвиток залізничного туризму [3; 11]. У 2019–2021 роки декілька залізничних рейсів було запроваджено суто для розвитку туристично привабливих регіонів України у сезони масових подорожей – «Лижний експрес», «Буковельський експрес», «Прикарпатський експрес» тощо. Також було здійснено кілька подорожей оригінальним туристичним поїздом «ГогольTrain». Артпотяг – поєднання фестивалю та подорожі був спільним проєктом команди GOGOLFEST та АТ «Укрзалізниця» за підтримки Міністерства інфраструктури і Міністерства культури та інформаційної політики.

Також необхідно згадати ще один окремий перспективний напрям розвитку туризму з використанням історичної рейкової інфраструктури – вузькоколійні залізниці. Сьогодні на балансі АТ «Укрзалізниця» перебувають три гілки таких рейкових ліній загальною довжиною близько 400 км. На Рівненщині: Антонівка – Зарічне (Поліський трамвай); на Закарпатті: Виноградів/Берегове – Іршава (Боржавська залізниця); на Кіровоградщині та Вінничині: Рудниця – Гайворон – Голованівськ (Гайворонська вузькоколійка).

Ці залізниці, прокладені мальовничими землями України (Полісся, Поділля, Карпати), мають значний туристичний потенціал. Не дивлячись досить зношену інфраструктуру й рухомий склад зазначені вузькоколійки

приваблювали значну кількість любителів екзотичних залізничних подорожей як з нашої держави так і з інших країн. Крім того дані дороги несуть значне соціальне навантаження, так як розташовані у районах де майже відсутній інший вид транспорту крім цих шляхів. Тож органи місцевої влади разом із Укрзалізницею зацікавлені у збереженні вузькоколійок та загалом готові до їх співфінансування і розвитку, зокрема як історико-туристичних об'єктів.

Нажаль після початку бойових дій у 2022 році Поліська вузькоколійка припинила свою діяльність, через безпосередню близькість до потенційно небезпечного українсько-білоруського кордону. Її рухомий склад було переміщено до інших більш безпечних місць, зокрема на Гайворонську вузькоколійку. І саме ця функціонуюча залізнична гілка розташована у центральній Україні стала прикладом для подальшого розвитку відповідного історико-туристичного напрямку діяльності. Незважаючи на триваючу війну група працівників Укрзалізниці, ентузіастів-аматорів та представників місцевої громади проводять велику роботу для популяризації збереження залізничної спадщини. Починаючи з листопада 2021 року вже проведено 23 ретротури цим мальовничим рейковим шляхом, до яких долучилось понад 12 тисяч поціновувачів вітчизняної історії [2].

Нажаль, це локальні позитивні приклади на фоні загального незадовільного стану збереження історичної пам'яті залізниць України. Такий стан є загалом зрозумілим і в самій національній залізничній компанії, тому у червні 2024 року наказом АТ «Укрзалізниця» утворено «Робочу групу для проведення комплексного аналізу питання історичної та музейної спадщини галузі», але крім одного засідання цієї групи, більше чим за рік далі справа не пішла. Однак на цій єдиній нараді було констатовано важливі факти: «За результатами вивчення питання функціонування галузевих музеїв з урахуванням чинних законодавчих актів та облікової політики АТ «Укрзалізниця» необхідне проведення фондово-облікової процедури, інвентаризація експонатів можлива тільки по кількісному, але не по вартісному показнику, зазначені музеї не можуть бути зареєстровані в установленому порядку, оскільки вони не можуть бути балансоутворювачами».

Виходячи з викладеного вище цілком логічно зробити висновок щодо потреби створення у структурі залізничної компанії окремого підрозділу (філії) відповідального за збереження історичної спадщини залізниць

України, що стане єдиним відповідальним балансоутримувачем значного музейного фонду. Таким підрозділом міг би стати Мережевий корпоративний музей АТ «Укрзалізниця».

Поняття мережевого музею передбачає єдину структуру пов'язаних між собою музейних об'єктів, розташованих у різних регіонах, які мають спільну тематичну і функціональну платформу. Такий організаційний підхід дозволить охопити широку географію об'єктів залізничної спадщини, зберігаючи при цьому цілісність експозиційного та інформаційного простору. Цей музей поєднає регіональні ініціативи, збереження історичної пам'яті та туристичну привабливість у єдину платформу.

Створення такого типу музею можливе на основі вже наявних локацій, поєднуючи їх через:

- єдину цифрову платформу (сайт, база даних, віртуальні тури);
- єдиний бренд, візуальний стиль і систему промоції;
- координаційний центр (на базі центрального музею);
- спільну туристичну логістику (залучення «ретро-поїздів», маршрутів, екскурсійних продуктів).

У зв'язку з вищезазначеним пропонується наступна структура Музею:

- центральний музей: головний офіс (координаційний центр) із постійною експозицією, розташований у Києві;
- регіональні філії: великі музеї у центрах залізниць (Львів, Одеса, Дніпро, Харків), які розповідатимуть про регіональні особливості (наприклад, гірські залізниці у Львові, чорноморські припортові залізниці в Одесі, промислові залізниці у Дніпрі);
- у кожному із центрів колишніх залізничних дирекцій (що зазвичай розташовані у обласних центрах) також свій музей із місцевою специфікою;
- музеї, виставки на великих вузлових станціях, депо та вокзалах (особливо у будівлях, які мають офіційний статус пам'яток архітектури України);
- виставкові експозиції у цікавих (знакових для історії) місцях до яких належать наприклад, вузькоколіїні залізниці, карпатські тунелі та віадуки, порти, різноманітна історична залізнична інфраструктура та архітектура (наприклад, дуже цікаві та численні водонапірні башти) тощо.

- туристичні поїзди-музеї, що курсують між локаціями залізничних музеїв та виставок.

На темі запровадження туристичних поїздів-музеїв хотілось би зупинитись більш

детально, а саме – у створенні рухомого музею необхідно зосередити увагу саме на його пізнавальному та естетичному аспектах. Осмислено організований простір у самому поїзді (поєднання вагонів-експозицій з вагонами для пасажирів, охочих долучитись до подорожі-екскурсії) та ретельно продуманий маршрут із оглядом знакових історико-культурних місць країни могли б привернути увагу широкого загалу поціновувачів історії та мистецтв як з України так і закордонних гостей. У даний проєкт необхідно залучити найсучасніші музейні технології (віртуальна реальність (VR), доповнена реальність (AR), інтерактивні 3D-моделі тощо). Наприклад, буде цікавим використовувати у вагонах-експозиціях інтерактивні екрани-вікна із відображенням на них документальної хроніки відзнятої із поїздів для забезпечення під час руху ефекту присутності пасажирів-екскурсантів у певній історичній епосі. Крім того, так можна демонструвати мистецькі роботи, присвячені залізниці або певній місцевості.

Під час зупинок для екскурсій у цікавих для туристів місцях, цей поїзд-музей повинен використовуватись для ознайомлення з його експозицією місцевих мешканців, з метою донесення до них найсучаснішими музейними засобами, зокрема національних цінностей та ідей. Показовим є те що перший крок до створення таких рухомих експозицій вже зроблено – 13 червня 2025 року розпочато проєкт АТ «Укрзалізниця», за підтримки відомого американського мецената Говарда Баффетта, атр-потяг з фотовиставкою «Відвага нації» [7]. Для цього унікального поїзду заплановано 4-х місячний маршрут із відвідування 63 великих та малих залізничних станцій, що стало безумовно значною культурною подією для всієї України.

Отже окрім туристичної та культурної функції, мережевий залізничний музей буде сприяти соціальній та освітній діяльності. Також він зможе стати простором діалогу поколінь, збереження національної пам'яті, просвітництва та громадянського виховання. Залізниця – це галузь із глибокими трудовими традиціями. Через історії машиністів, диспетчерів, колійників, провідників можна передати людське обличчя технічного прогресу, навчити поваги до праці, відповідальності, дисципліни. Музей у такому випадку виконує роль соціального дзеркала, що зберігає не лише об'єкти, а й цінності. Отже, мережевий залізничний музей виступає не тільки як інфраструктурний, але й людський, виховний простір, де техніка та емоції утворюють нову якість наративу.

Повертаючись до використання сучасних цифрових технологій можна також зазначити, що для функціонування мережевого залізничного музею їх можливо використовувати для формування єдиного цифрового каталогу експонатів (доступного онлайн із можливістю пошуку, віртуального перегляду), отримань відповідних історичних довідок. Також поціновувачів могли б зацікавити віртуальні тури по музейних локаціях за допомогою 3D-фото, відео та анімацій, аудіо гідів, цифрова реставрація – моделювання втрачених об'єктів і споруд, оцифрування колекцій документів, фотографій, креслень (цифрові архіви).

Звичайно основні засоби цифрових технологій на першому етапі розвитку мережевого музею будуть базуватись у центральному офісі – координаційному центрі, розташованому в Києві, але завдяки мобільним поїздам-музеям вони зможуть за необхідності оперативно переміщені для виконання відповідних ІТ-функцій на певні музейні локації. Разом із обладнанням, мережу музеїв будуть обслуговувати фахові співробітники, крім ІТ-спеціалістів, це можуть бути екскурсоводи-знавці певних галузевих напрямів, краєзнавці, мистецтвознавці, лектори та інші.

Однак на початковому етапі створення мережевого музею, як зазначалось вище, передусім необхідно сформулювати повноцінний музейний фонд, для цього потрібно залучити професіоналів, зокрема сертифікованих оцінювачів культурних цінностей та історичної спадщини. В подальшому такі фахівці повинні працювати у штаті мережевого музею на постійній основі.

Найважливішим аспектом втілення будь-якої ідеї є її фінансова складова. Для реалізації такого амбітного проекту як мережевий залізничний музей необхідно залучити досить значні кошти. Як вже було сказано, на першому етапі музей діятиме на правах структурного підрозділу АТ «Укрзалізниця» з відповідним фінансуванням. Однак у подальшому після його виходу на самоокупність та прибутковості, планується створення окремої юридичної особи – мистецько-туристичної компанії, за участі АТ «Укрзалізниця», та (або) інших інвесторів і меценатів (таких як наприклад Г. Баффетт). З огляду на велике культурне, соціальне та освітнє значення можна також розраховувати і на державну підтримку проекту

Наукова новизна визначається у запровадженні та обґрунтуванні нового теоретичного поняття – мережевий музей

(залізничний), а також висвітленні його впливу на розвиток туристичного простору України.

Висновки. Отже, створення мережевого залізничного музею як важливої складової національного туристичного простору – це амбітний проєкт, який здатен об'єднати культурну спадщину, технології, освіту та економіку. Цінність запропонованої ідеї полягає у тому, що у випадку її реалізації новітня інституція поєднає регіональні ідентичності з національним масштабом, минуле з майбутнім, традиції з інноваціями. У подальшому мережевий залізничний музей може стати не лише прикладом сучасного підходу до музейної справи, а й дієвим механізмом галузевого вдосконалення, національної консолідації, культурної дипломатії та розвитку сталого туризму в Україні.

Література

1. Бараш Ю. Розвиток залізничного туризму в Україні. *Проблеми економіки транспорту* : збірник наукових праць Дніпропетровського національного університету залізничного транспорту імені В. Лазаряна. 2014. Вип. 8. С. 7–11.
2. Гайворонська вузькоколіяка. URL: <https://www.facebook.com/groups/166174169046513/> (дата звернення: 27.06.2025).
3. Голова ДАРТ взяла участь у презентації розкладу та нових маршрутів Укрзалізниці: Офіційний веб-сайт Державного агентства розвитку туризму України. URL: <https://www.tourism.gov.ua/blog/golova-dart-vzyala-uchast-u-prezentaciyi-rozkladu-ta-novih-marshrutiv-ukrzhelznici/> (дата звернення 25.05.2025).
4. Гріффен Л. Музей як соціокультурний феномен. *Ніжинська старовина* : науково-історико-культурологічний збірник. 2012. Вип. 14. С. 5–11.
5. Гріффен Л. Український технічний музей: монографія / Центр пам'яткознавства НАН України та Укр. т-ва охорони пам'яток історії і культури. Ніжин: Аспект-Поліграф, 2008. 172 с.
6. Марценюк Л. Організація залізничного туризму в Україні / Дніпропетровський національний університет залізничного транспорту ім. В. Лазаряна. Дніпро, 2017. 351 с.
7. Мистецький поїзд. Офіційний веб-сайт АТ «Укрзалізниця». URL: <https://arttrain.uz.gov.ua/> (дата звернення 30.06.2025).
8. Ретро сектор. Інтерактивна карта об'єктів залізничної історії. Офіційний веб-сайт АТ «Укрзалізниця». URL: https://uz.gov.ua/about/technica_l_and_social_policy/retro_sector/ (дата звернення: 30.06.2025).
9. Станкович Я. Рейковий туризм. *Пульт управління*. 2017. №4. URL: <http://www.pult.gudok.ua/archive/detail.php?ID=1395206/> (дата звернення: 25.05.2025).
10. Тямін М. Наукові засади організації парків-музеїв індустриальної культури (скансенів).

Праці Центру пам'яткознавства. 2012. Вип. 21. С. 17–31.

11. Укрзалізниця має намір перевозити поїздами не менше 50 % внутрішніх туристів: Офіційний : веб-сайт АТ «Укрзалізниця». URL: https://www.uz.gov.ua/press_center/up_to_date_topic/529731/ (дата звернення: 25.05.2025).

12. Харченко О. Використання інноваційних Інтернет-технологій, мультимедійних і технічних засобів у культурно-освітній роботі художніх музеїв на початку ХХІ ст. *Праці Центру пам'яткознавства*. 2015. Вип. 27. С. 117–126.

13. Юхновська Ю. Розвиток туристичних залізничних перевезень в Україні. *Економіка і суспільство* : збірник наукових праць Мукачівського державного університету. 2017. Вип. № 13. С. 328–332.

14. Adams S., Grant R., Humphreys A. Journey. An Illustrated History of Travel / Simon Adams – DK (Dorling Kindersley), New York, 2017. 440 p.

15. Cooper B., Riding the transcontinental rails: Overland travel on the Pacific Railroad 1865–1881. Polyglot Press, Philadelphia. 2005. 446 p.

16. Liffen J. Patent Office Museum and beginnings of railway locomotive preservation. *Early Railways 2*. London: Newcomen Society, 2003. P. 202–220.

17. Railway museums in Europe. URL: <https://whichmuseum.com/place/europe-18287/t-railway> (дата звернення: 30.06.2025).

18. UK & Ireland Heritage Railways. URL: <http://www.heritage-railways.com/railways-a.php> (дата звернення: 30.06.2025).

19. Willhaus W. 100 Jahre Verkehrsmuseum Nürnberg. Eine Legende feiert Geburtstag. In: Eisenbahn-Kurier. Nr. 322., 1999. P. 54–58.

References

1. Barash, Yu. (2014). Development of railway tourism in Ukraine. Collection of scientific works of the V. Lazarian Dnipro National University of Railway Transport. Problems of Transport Economy, 8, 7–11 [in Ukrainian].

2. Haivoron narrow-gauge railway. (n.d.). Retrieved from: <https://www.facebook.com/groups/166174169046513/> [in Ukrainian]

3. The Head of SATD took part in the presentation of the schedule and new routes of Ukrzaliznytsia. (n.d.). Official website of the State Agency for Tourism Development of Ukraine. Retrieved from: <https://www.tourism.gov.ua/blog/golova-dart-vzyala-uchast-u-prezentaciyi-rozkladu-ta-novih-marshrutiv-ukrzaliznici> [in Ukrainian].

4. Hriffen, L. (2012). Museum as a socio-cultural phenomenon. Scientific Historical and Cultural Collection 'Nizhyn Antiquity', 14, 5–11 [in Ukrainian].

5. Hriffen, L. (2008). Ukrainian Technical Museum. Centre for Monument Studies of the NAS of Ukraine and the Ukrainian Society for the Protection of Historical and Cultural Monuments [in Ukrainian].

6. Martseniuk, L. (2017). Organisation of railway tourism in Ukraine. V. Lazarian Dnipro National University of Railway Transport [in Ukrainian].

7. Art Train. (n.d.). Official website of JSC 'Ukrzaliznytsia'. Retrieved from: <https://arttrain.uz.gov.ua/> [in Ukrainian].

8. Retro sector. Interactive map of railway history sites. (n.d.). Official website of JSC 'Ukrzaliznytsia'. Retrieved from: https://uz.gov.ua/about/technical_and_social_policy/retro_sector [in Ukrainian].

9. Stankovych, Y. (2017). Rail tourism. Control panel, 4. Retrieved from: <http://www.pult.gudok.ua/archive/detail.php?ID=1395206> [in Ukrainian].

10. Tiamin, M. (2012). Scientific principles of organising parks-museums of industrial culture (open-air museums). Proceedings of the Centre for Monument Studies, 21, 17–31 [in Ukrainian].

11. Ukrzaliznytsia intends to transport at least 50% of domestic tourists by train. (n.d.). Official website of JSC 'Ukrzaliznytsia'. Retrieved from: https://www.uz.gov.ua/press_center/up_to_date_topic/529731/ [in Ukrainian].

12. Kharchenko, O. (2015). The use of innovative Internet technologies, multimedia and technical means in the cultural and educational work of art museums at the beginning of the 21st century. Proceedings of the Centre for Monument Studies, 27, 117–126 [in Ukrainian].

13. Yukhnovska, Y. (2017). Development of tourist railway transportation in Ukraine. Collection of scientific works of Mukachevo State University. Economy and Society, 13, 328–332 [in Ukrainian].

14. Adams, S., Grant, R., & Humphreys, A. (2017). Journey. An Illustrated History of Travel. Simon Adams DK (Dorling Kindersley) [in English].

15. Cooper, B., (2005). Riding the transcontinental rails: Overland travel on the Pacific Railroad 1865–1881. Polyglot Press [in English].

16. Liffen, J. (2003) Patent Office Museum and beginnings of railway locomotive preservation. Early Railways 2. Newcomen Society, 202–220 [in English].

17. Railway museums in Europe. (n.d.). Retrieved from: <https://whichmuseum.com/place/europe-18287/t-railway> [in English].

18. UK & Ireland Heritage Railways. (n.d.). Retrieved from: <http://www.heritage-railways.com/railways-a.php> [in English].

19. Willhaus, W. (1999). 100 Jahre Verkehrsmuseum Nürnberg. Eine Legende feiert Geburtstag. In: Eisenbahn-Kurier. 322, 54–58 [in German].

Стаття надійшла до редакції 25.07.2025
Отримано після доопрацювання 28.08.2025
Прийнято до друку 05.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Харченко М. В. Режисура як культуротворча практика: формування подієвого досвіду в сучасній музичній культурі України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 120–128.

Харченко Михайло Володимирович, аспірант Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0003-8337-412X>
 mishaxarhenko28@gmail.com

Kharchenko M. (2025). Direction as a Culture-Creative Practice: Forming Event Experience in Modern Musical Culture of Ukraine. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 120–128 [in Ukrainian].

РЕЖИСУРА ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧА ПРАКТИКА: ФОРМУВАННЯ ПОДІЄВОГО ДОСВІДУ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

Мета статті – розкрити культуротворчу функцію режисури та проаналізувати її ключові стратегії у формуванні цілісного художнього досвіду в сучасних українських музичних подієвих проєктах. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні: системного аналізу – для розгляду музичного проєкту як полікодної, гібридної системи, де режисура є ключовим елементом, що забезпечує інтеграцію (синтез) музики, простору та технологій; методу кейс-стаді – для глибокого, детального вивчення окремих, репрезентативних прикладів з метою виявлення типових та унікальних режисерських стратегій, застосованих, зокрема, в умовах воєнного часу; культурологічний та семіотичний аналіз – для тлумачення режисури як процесу творення культурних смислів (семіозису). **Наукова новизна** полягає у розгляді режисури як ключової культуротворчої практики, яка формує подієвий досвід у сучасній музичній культурі України в умовах суспільних трансформацій, демонструючи її перехід до організації емоційного досвіду, що функціонує як механізм творення колективної пам'яті. Уточнено класифікацію режисерських стратегій на прикладі трьох гібридних форматів: фестиваль (режисура як перетворення простору на смисл), музична вистава (режисура як створення емоційної насиченої драми) та Livestream-концерт (режисура як медіакомунікація та персоналізація досвіду). **Висновки.** Режисура в сучасних подієвих проєктах функціонує як ключова культуротворча практика та засіб організації емоційного досвіду, здатні інтегрувати музику, візуальний ряд і технології в єдиний художній твір, що зберігається в колективній пам'яті. Кожен із типових проєктів має своє конкретне режисерське завдання: для фестивалів це перетворення простору на смисл (через багатосценовість), що впливає на соціальну взаємодію; для вистав – створення емоційної насиченої драми для культурної рефлексії; для Livestream-концертів – персоналізація досвіду та режисура медіакомунікації. Технологічна режисура є чинником трансформації ролі глядача на учасника або свідка, забезпечуючи подовження досвіду поза його часові межі. В умовах війни це критично важлива соціокультурна функція, що забезпечує стійкість української культури та її міжнародну комунікацію.

Ключові слова: режисура, режисерські стратегії, подієві музичні проєкти, культуротворча практика, культурний текст.

Kharchenko Mykhailo, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Direction as a Culture-Creative Practice: Forming Event Experience in Modern Musical Culture of Ukraine

The purpose of the article is to reveal the culture-creating function of direction and analyse its key strategies in the formation of a holistic artistic experience in modern Ukrainian musical event projects. **The research methodology** is based on the application of: system analysis – to consider a musical project as a polycode, hybrid system, where direction is a key element that ensures the integration (synthesis) of music, space and technologies; case study method – for a deep, detailed study of individual, representative examples in order to identify typical and unique directing strategies used in wartime conditions; culturological and semiotic analysis – to interpret direction as a process of creating cultural meanings (semiosis). **The scientific novelty** lies in considering directing as a key cultural practice that shapes event experience in modern musical culture of Ukraine in the context of social transformations, demonstrating its transition to the organisation of emotional experience, which functions as a mechanism for creating collective memory. The classification of directorial strategies is specified using the example of three hybrid formats: festival (directing as the transformation of space into meaning), musical performance (directing as the creation of emotionally rich drama) and Livestream concert (directing as media communication and personalisation of experience). **Conclusions.** Directing in modern event projects functions as a key cultural practice and a means of organising emotional experience, capable of integrating music, visual series and technologies into a single artistic work stored in

collective memory. Each of the typical projects has its own specific directorial task: for festivals, this is the transformation of space into meaning (through multi-scenery), which affects social interaction; for performances – creating emotionally rich drama for cultural reflection; for Livestream concerts – personalisation of experience and direction of media communication. Technological direction is a factor in transforming the role of the viewer into a participant or witness, ensuring the extension of the experience beyond its temporal boundaries. In conditions of war, this is a critically important socio-cultural function that ensures the stability of Ukrainian culture and its international communication.

Keywords: direction, directing strategies, event-based music projects, cultural creative practice, cultural text.

Актуальність теми дослідження. Стрімкий розвиток цифрових технологій та соціально-політичні трансформації останнього десятиліття суттєво змінили ландшафт музичної культури України. Сучасне мистецтво дедалі частіше постає у форматі гібридних, технологічно насичених проєктів подієвого формату, які вимагають від митців не лише художньої майстерності, а й нових засобів комунікації з аудиторією. Подієвий формат перестав бути лише способом споживання контенту: він перетворився на ключовий механізм творення колективного досвіду, соціальної взаємодії та формування культурної ідентичності. Доказ тому – музичні заходи, в яких музичний контент поєднується з високотехнологічними складовими й потребує спеціальної режисури. Такі заходи – це повноцінні режисерські проєкти, що поєднують проєктність (обмежений цикл реалізації), подієвість («жива» подія для аудиторії) та режисерську концепцію (організація музики, візуалу, простору, часу в цілісний художній досвід). Режисура у таких проєктах є ключовою культуротворчою практикою, здатною інтегрувати музику, візуальний ряд і сучасні технології в єдиний художній твір. Долаючи межі традиційного сценарного планування, вона постає не лише інструментом драматургії простору й часу, а й засобом трансляції сенсів, що зберігаються у колективній пам'яті, та організації емоційного досвіду.

Попри зростаючий інтерес до нових форм музичної культури, опосередкованих цифровими технологіями, специфіка режисерських стратегій у формуванні подієвого досвіду досі залишається недостатньо осмисленою в українській культурології.

Аналіз досліджень і публікацій. Режисуру як культуротворчу практику досліджують представники різних наукових напрямів. Зокрема, С. Садовенко та Л. Порядченко [23] з культурологічної точки зору аналізують творчу взаємодію режисера і актора в галузі сценічного мистецтва. Н. Даць [7] висвітлює культурологічні виміри режисерської практики ХХ ст. в Україні. Утім, ці та інші праці присвячені лише проблематиці режисури у галузі театрального мистецтва, не торкаючись

музичних проєктів. Окремі питання режисури музичних проєктів досліджує С. Олейников у праці «Взаємодія творчості та менеджменту: мистецтво режисури музичних проєктів» [19]. Автор зазначає: «Режисура та постановка музичних проєктів передбачає втілення творчих концепцій так, аби результат викликав у аудиторії незабутнє та захоплююче враження. <...>. Режисер перебирає на себе функцію не лише творця, а й менеджера, який обирає саунд-дизайнерів, художників по сцені, костюмам та освітленню, композиторів, хореографів, керуючись власним баченням фінального результату» [19, 94]. С. Шутько [28], аналізуючи сучасну музичну режисуру, задається запитанням: режисура – це новаторство чи авантюризм? Автором зосереджено увагу на проблемі художньої цілісності оперної вистави в умовах пошуку шляхів оновлення музичного театру України.

Окремі праці присвячено аналізу подієвих музичних проєктів: музичних фестивалів, концертів тощо. Так, характеризуючи класифікацію проєктів у сфері культури, Л. Обух виокремлює й музичний проєкт [17]. Музичні проєкти як чинник розвитку культури розглядає А. Бондаренко [4]. Низку статей присвячено проблематиці українських музичних фестивалів, почасти ідентифікованих в якості проєктів. Зокрема, це праці І. Бермес [3], С. Виткалова [5], С. Зуєва [10], В. Романчишина [22], Ю. Ометюх [20] та ін. Зокрема, С. Виткалов на прикладі регіональних фестивалів досліджує фестивальний рух як культурний феномен сучасності, складову культурно-мистецького простору, розглядаючи й фестивалі пісенно-музичного мистецтва [5]. В. Романчишин досліджує особливості функціонування музичних фестивалів в умовах повномасштабної російсько-української війни [22]. Виставкові та концертні проєкти аналізують Е. Триколенко та Ф.-Й. Стронько [26]; творчі здобутки українських музичних гуртів – С. Бережник [2]. Трансформацію оперного жанру на прикладі опери «Енеїда» М. Лисенка та С. Бедусенка досліджує О. Семенюк [24].

Однак, комплексний аналіз саме режисури сучасних музичних проєктів у наукових дослідженнях або відсутній, або висвітлюється

фрагментарно, що і спонукало до обрання теми дослідження.

Мета статті – розкрити культуротворчу функцію режисури та проаналізувати її ключові стратегії у формуванні цілісного художнього досвіду в сучасних українських музичних подієвих проєктах.

Виклад основного матеріалу. Музичний проєкт подієвого формату – культурний продукт, де режисура є ключовим інструментом створення, – функціонує як складний культурний текст, що підлягає режисерській інтерпретації. Для аналізу такої багатовимірної події доцільно застосувати підхід, що ґрунтується на семіотиці культури, згідно з якою культура є сукупністю знаків і текстів, які суспільство спільно створює, використовує та інтерпретує. У вітчизняній науковій традиції ці ідеї розроблені в працях, що вивчають комунікацію та культурний простір, наприклад, у дослідженнях В. Шейка (функціонування культури) [27], С. Кримського (філософія та знаковість) [12; 13], а також у наукових розвідках, присвячених семіотиці мистецтва та масовій культурі [14; 25]. Вони підкреслюють, що текст у культурі – це механізм інтенсифікації спілкування та творення спільних смислів.

Концепцію «культурного тексту» посилюють ідеї західної семіотики. Дослідники, як-от У. Еко, аналізували, як масова культура використовує знаки для конструювання повідомлень [30; 31]. В аналізі видовищних мистецтв (що є близьким до подієвого формату) вагомий внесок зробили Е. Фішер-Ліхте з її теорією перформативності [32] та Р. Шехнер із теорією перформансу [36], які розглядають подію як «живий», динамічний процес, що створює знаки *тут і зараз* у взаємодії з аудиторією. Ця концепція дає змогу аналізувати подію не лише за її фізичною структурою, а й за системою знаків, які вона генерує і транслює. Відтак, подієвий музичний проєкт – це гібридна знакова система або полікодний текст

(багатокодовий/мультимодальний текст). Статусу тексту подієвий музичний проєкт набуває через те, що йому властиві такі ознаки, як-от: а) когерентність (зв'язність): усі елементи (світло, музика, відеоряд, хореографія) узгоджені між собою і підпорядковані одній режисерській концепції (надзавданню), а режисура є тим метатекстом, що забезпечує цю зв'язність; б) багатшаровість (полікодність): текст складається з аудіальних (музика), візуальних (сценографія, проєкції) та просторових кодів (організація сцени та глядацького залу); 3) здатність до інтерпретації (рецепції): глядач не лише споживає контент, але й активно інтерпретує отримані знаки, що й зумовлює колективне «проживання» досвіду.

Режисура у цьому контексті є інструментом семіозису (процесу творення знаків), а режисер – інтерпретатором, який «переписує» первинний музичний матеріал на мову подієвого, візуального та просторового комунікування, вкладаючи в нього нові культурні сенси, актуальні для сучасності. Завдяки режисурі подієвий музичний проєкт стає гібридною системою, яка поєднує вербальні, невербальні, аудіальні та візуальні коди. Музика – це основа, але режисура інтегрує її в просторово-часову структуру, де світло, сценографія, відеоконтент і навіть організація глядацьких потоків стають окремими знаковими одиницями.

Увесь спектр взаємодії між режисурою, музикою, подією та технологіями може бути представлений у таких типах музичних проєктах подієвого формату, як-от: музичні фестивалі; музичні вистави; Livestream-концерти. Ці проєкти-події з режисурою «живого» досвіду вирізняються рівнем складності інтеграції музичного контенту, технологій та простору. Але ключовою їхньою ознакою є характер, або домінуюча стратегія режисерської роботи з простором, часом та медіакомунікацією, що визначає й ключовий об'єкт режисерського синтезу (Таблиця 1).

Таблиця 1

Систематизація режисерських стратегій та об'єктів режисерського синтезу в музичних проєктах подієвого формату

Тип проєкту	Домінуюча стратегія режисури	Ключовий об'єкт режисерського синтезу
Фестивалі	Режисура простору та динаміки	Поєднання реального та віртуального простору (фізичні сцени + livestream)
Вистави	Режисура наративу та театралізації	Інтеграція музики та драматичного / сценографічного елемента
Livestream-концерти	Режисура медіакомунікації	Створення художнього досвіду виключно за допомогою цифрових (екранних) засобів

Кожен із типів проєктів подієвого формату вимагає унікального режисерського підходу, оскільки кожен із них створює специфічний тип культурного тексту. Розглянемо їх докладніше.

Одним із показових прикладів режисури як культуротворчої практики, що формує подієвий досвід, є музичні фестивалі, які розглядаються як багатопланові «тексти простору». Зокрема, Atlas Festival (перейменованний з Atlas Weekend, заснований 2015 року) демонструє значну трансформацію режисерських стратегій в умовах соціально-політичних змін в Україні. У зв'язку з повномасштабним вторгненням фестиваль, який традиційно проходив у Національному експоцентрі, відновив свою діяльність у липні 2025 року, змінивши локацію на ТРЦ Blockbuster Mall. Цей перехід є ключовим режисерським рішенням, спрямованим на забезпечення безпеки відвідувачів шляхом надання доступу до найбільшого в Україні сертифікованого укриття [11]. Цьогоріч фестиваль відбувся під гаслом «Надихає. Об'єднує. Допомогає» і мав чітку благодійну місію – збір коштів на потреби ЗСУ разом з фондом «Повернись живим», сума якого сягнула понад 107 мільйонів гривень [8]. Така концепція підкреслює зміщення режисерського акценту із суто розваги на творення колективного досвіду стійкості та соціальної взаємодії, що є вирішальним механізмом формування культурної ідентичності. Режисура простору в цьому кейсі постає як перетворення фізичної локації на смисл, роблячи її місцем пам'яті про стійкість та єдність представників української культури в умовах війни. Організація фестивалю на території ТРЦ, із залученням шести сцен, понад ста артистів та 60 годин музики, демонструє поліцентричність фестивального тексту. Як режисерська стратегія поліцентричність руйнує модель пасивного споглядання, властиву традиційному концерту: відвідувач стає активним учасником, який самостійно вибудовує власну траєкторію руху між локаціями, створюючи індивідуалізований, але водночас колективний досвід. Кожна сцена та зона активностей функціонує як автономний текст, але їхня синхронна взаємодія формує поліфонічний наратив фестивалю, де музика, благодійність та соціальна комунікація інтегровані в єдиний культуротворчий процес.

Серед конкретних режисерських рішень, що вплинули на соціальну взаємодію, варто відзначити створення понад 30-ти зон активностей від громадських організацій та фондів, понад 20 спонсорських і розважальних зон, зокрема розважальну дитячу зону Galaxy,

а також ініціативу «Автограф за донат» [29]. Ці зони не лише пропонують контент, а й режисують спільну дію, де спілкування між фанами та артистами стає актом благодійності, посилюючи відчуття спільноти та причетності до спільної мети. Особливо значущою була Алея соціальних ініціатив поруч зі сценою Shelter, що функціонувала як простір боротьби з російським культурним впливом і платформа для популяризації української ідентичності [8].

Така подієва режисура також слугує формуванню місця пам'яті. Виступи хедлайнерів (зокрема, фінський The Rasmus), знакові події (як-от: спільна композиція The Rasmus і Kalush Orchestra, возз'єднання гурту «Вхід у змінному взутті», або повернення YARMAK'a на сцену після повномасштабного вторгнення) режисують емоційно насичену драму, фіксуючи моменти національної єдності та культурної рефлексії у колективній пам'яті. Цьогоріч музиканти проводили благодійні аукціони зі сцени, що інтегрувало фінансову підтримку ЗСУ безпосередньо в художній процес. Крім того, такі анонси, як документальний фільм «Спостереження Шторму» від гурту «Океан Ельзи», та оголошення Monokate про сольний концерт у клубі Atlas 1 листопада, слугують режисурою «продовженого досвіду», подовжуючи вплив фестивалю поза його часовими межами.

Технологічна режисура втілювалася через Livestream-трансляцію заходу на офіційних цифрових платформах Atlas Festival: вебсайті (atlasfestival.com), у мобільному додатку (<https://apps.apple.com/ua/app/atlas-festival-2025/id1249845678>) та на сторінках у соціальних мережах (Facebook (facebook.com/atlas.festival.ua), YouTube (youtube.com/c/AtlasFestival), Instagram (instagram.com/atlasweekend/)). Це рішення забезпечило доступність та поширення української культури за межі фізичної локації (понад 110 тис. відвідувачів [8]), перетворюючи глядача на свідка та синхронного учасника події. Отже, режисура у цьому подієвому проєкті виходить за межі традиційного сценарного планування, постаючи як драматургія емоцій (свідоме конструювання емоційно-сислової структури події, що формує цілісний досвід учасників), де музика, простір, безпека та технології інтегровані в єдиний культуротворчий акт.

Іншим показовим прикладом режисури подієвого досвіду в сучасній музичній культурі України є Strichka Festival, присвячений електронній музиці. Цей фестиваль, що виріс із камерної вечірки 2014 року на території колишньої Стрічкоткацької фабрики [15] (артпростір Closer), еволюціонував у один із найвпливовіших

європейських майданчиків. Strichka–2025, що відбувся 17–18 травня, пройшов у розширеному форматі з новими лайнапами, оновленим дизайном простору та особливим соціальним меседжем [21]. Режисерські стратегії Strichka зосереджені на переусвідомленні автентичності та створенні цілісної спільноти, що єднає людей і історії [6]. На відміну від Atlas Festival, де акцент був зроблений на зовнішній трансформації та безпеці, режисура Strichka Festival фокусується на глибокій інтервенції та деталізованій драматургії внутрішнього простору. Фестиваль, на якому протягом двох днів виступило понад 50 артистів з України та з-за кордону (включно з 8 іноземними гостями [15]), був розгорнутий на семи тематичних сценах. Простір проведення фестивалю стартував у Дворіку та саду (Garden), а далі – сцени Closer, Mezzanine, 3rd Floor, Otel' та «Лісний Причал». Це рішення режисує полісенсорний досвід, де кожен рух відвідувача між сценами є частиною загальної драматургії, пропонуючи перехід між різними жанрами (від дарк-хаусу до експериментального техно [21]) та настроями.

Важливим режисерським рішенням є особливе ставлення до локальних артистів – вони отримують ключові слоти в лайнапі поруч із міжнародними хедлайнерами. Для багатьох локалів це був перший великий вихід на сцену [15]. Цей підхід режисує рівноправну взаємодію та слугує культуротворчою практикою підтримки й просування української ідентичності. Якість художнього контенту підкреслюється тим, що майже половина всіх виступів на фестивалі – це лайви та спеціально підготовлені сеті [15], що свідчить про високий рівень художньої майстерності та режисерського планування.

Режисура візуального ряду та інсталяцій має критичне значення для створення необхідної атмосфери. Візуальне оформлення, створене Masiks Production, BlckBox і Kyiv Academy of Media Arts, забезпечило глибоке занурення та емоційну насиченість. Інсталяції та дизайн підкреслили унікальність кожної сцени, режисуючи її характер. Технологічна режисура була залучена для персоналізації досвіду. Особливим прикладом є AI-оракул, створений у співпраці з Jägermeister як цифрова версія стародавнього Таро, доступна на кораблі [21]. AI-оракул режисує трансформацію глядача зі споживача контенту на учасника езотеричного перформансу, де технологія виконує функцію сучасного медіатора між особистістю та трансцендентним досвідом. Розміщення інсталяції на кораблі посилює драматургію простору: ізольована локація створює ефект

«відокремленого світу», де звичні правила раціональності тимчасово призупиняються, а цифровий оракул стає елементом новітньої ритуальності, що поєднує архаїчну символіку з технологічною сучасністю. Отже, Strichka Festival ілюструє, як режисура, використовуючи автентичні локації та сучасні технології, створює глибоко інтегрований, полісенсорний досвід, що стає місцем пам'яті та платформою міжнародної культурної солідарності.

Музичні вистави (мюзикли, рок-опери, концертні шоу), на відміну від поліцентричних фестивалів, створюють лінійний, гомогенний культурний текст, де режисерська інтерпретація підпорядкована чіткому наративу (сюжету чи ідеї). Показовим прикладом таких вистав, що мають значний культуротворчий вплив та глобальне поширення, є концертні шоу на конкурсі «Євробачення». Так, концертне шоу українського гурту Go_A з піснею «SHUM» на «Євробаченні–2021» ілюструє, як режисура перетворює фольклорний текст на високотехнологічний міф. Пісня, заснована на українському фольклорі, була вперше виконана представником України українською мовою на цьому конкурсі, що стало потужним режисерським актом культурної рефлексії та самоствердження. Режисерське рішення полягало у створенні штучного світу – штучного лісу з білих дерев, що слугував тлом для драматургії простору та перформансу. Солістка Катерина Павленко виступала в чорній сукні з великими зеленими рукавами зі штучного хутра, тоді як інші учасники та танцівники були в білих плащах. Цей візуальний код (контраст чорного/білого/зеленого) підсилював ідею «духу лісу» (SHUM – «noise», дух лісу [16]). Світлова режисура постійно змінювала картинку на екрані (чорна, червона, яскраво-біла), створюючи емоційно насичену драму та кульмінацію перформансу, синхронізовану з бітом. Це є прикладом режисури як засобу комунікації сенсів, де технологічна складова (відеоінсталяції) використовується для драматургії простору і часу.

Концертна шоу-вистава гурту Kalush Orchestra з піснею «Stefania» на «Євробаченні–2022» – це режисерське поєднання етнічної музики, танцювального хіп-хопу та україномовного репу [35]. Режисерська стратегія тут полягала у створенні символічного тексту в умовах війни. Пісня, присвячена матері, швидко набула статусу символу боротьби України. Кульмінацією виступу стало звернення соліста Олега Псюка до глядачів про допомогу Маріуполі та захисникам «Азовсталі» [33]. Цей заклик, як

режисерське рішення, набув статусу символу боротьби і політичного маніфесту, перетворивши музичну виставу на потужний акт міжнародної комунікації.

Подальші концерти гурту, зокрема виступ просто неба у культурному просторі «В'ЯВА» влітку 2025 року [34], також режисуються як «ритуал сили, гідності й культурного коду» [34]. Організацію виступів можна порівняти з театральним перформансом чи цирковою виставою, де «кожна секунда, кожен рух і кожен крок продумані до деталей» [35]. Це підкреслює, що режисура тут є засобом організації емоційного досвіду, де фольклорні елементи (сопілка, дрімба) органічно інтегровані в сучасний хіп-хоп, перетворюючи пісні на «нашу зброю» і формуючи унікальний колективний досвід.

Отже, обидва приклади ілюструють, що музичні вистави, хоча і є лінійними, використовують режисуру, хореографію, світло та технологічну складову для створення емоційно насиченої драми, де музика стає засобом культурної рефлексії і формування національного наративу на світовій арені.

Нарешті, Livestream-концерти (як тексти медіакомунікації) є дигітальним, опосередкованим культурним текстом, де режисура фокусується на організації медіакомунікації та створенні симуляції присутності для віддаленої аудиторії. Ця практика набула поширення під час пандемії COVID-19, коли українські артисти (Джамала, «Океан Ельзи», ONUKA) активно переходили на формат трансляцій в Instagram та Facebook, створюючи так звані «карантинні» онлайн-концерти. У цьому форматі режисура – це передусім медіакомунікація. Вона полягає у виборі платформи, часового слоту та інтерактивних механізмів. Наприклад, онлайн-концерт Джамали на її Instagram-сторінці (24 березня 2020 року) був режисований на основі зворотного зв'язку з аудиторією: артистка виконувала композиції, про які найбільше просили фани [1]. Цей підхід забезпечує персоналізацію досвіду та симуляцію безпосереднього діалогу, що створює відчуття присутності та ексклюзивності для глядача, який перебуває вдома. Схожі події (онлайн-караоке KAZKA, вечірка Радіо Аристократи) також використовували соціальні мережі для організації колективного досвіду в обмежених умовах [9].

В умовах Livestream-трансляції режисура отримує можливість концентрації уваги на деталях, недоступних наживо. Це досягається завдяки монтажу, крупним планам, операторській роботі та інтерактиву. Камера може вихопити емоції артиста, гру пальців на інструменті або особливості оформлення

студії, створюючи рівень інтимності та деталізації, недосяжний у концертному залі. Використання Livestream, відеоінсталяцій та проєкцій змінює традиційну роль глядача на учасника або свідка. Глядач не є пасивним споживачем, а стає свідком події, а через інтерактивні функції (коментарі, реакції) – її учасником.

Особливої актуальності формат набув в умовах повномасштабної російсько-української війни, виконуючи функцію підтримки культурного зв'язку та поширення національного наративу. Онлайн-концерт гурту «Океан Ельзи» 01 грудня 2024 року, присвячений 30-річчю гурту, транслювався наживо у соцмережах та на YouTube [18]. Режисерська стратегія тут була спрямована на поєднання ювілейного святкування зі соціальною місією, використовуючи Livestream як канал для трансляції стійкості української культури. Водночас, режисура Livestream-концертів зіштовхується з технологічними обмеженнями, зокрема, щодо збереження контенту (трансляції в Instagram Live можуть автоматично видалятися через 24 години), що вимагає додаткових режисерських рішень для створення архіву події. Це підкреслює, що режисура дигітального культурного тексту є динамічним процесом, що постійно адаптується до технічних можливостей платформ.

Отже, увесь спектр взаємодії між режисурою, музикою, подією та технологіями, розглянутий на прикладах музичних фестивалів, музичних вистав та Livestream-концертів, підтверджує, що режисура є ключовою культуротворчою практикою. У кожному типі проєктів вона постає інструментом семіозису (процесу творення знаків). Режисер перетворює первинний музичний матеріал на мову подієвого, візуального та просторового комунікування, вкладаючи в нього нові культурні сенси, актуальні для сучасності. Завдяки режисурі, музичний проєкт стає полікодом текстом, який поєднує вербальні, невербальні, аудіальні та візуальні коди.

Наукова новизна полягає у розгляді режисури як ключової культуротворчої практики, яка формує подієвий досвід у сучасній музичній культурі України в умовах суспільних трансформацій, демонструючи її перехід до організації емоційного досвіду, що функціонує як механізм творення колективної пам'яті. Уточнено класифікацію режисерських стратегій на прикладі трьох гібридних форматів: фестиваль (режисура як перетворення простору на смисл), музична вистава (режисура як створення емоційної насиченої драми) та Livestream-концерт

(режисура як медіакомунікація та персоналізація досвіду).

Висновки. Режисура у сучасних подієвих проєктах – ключова культуротворча практика, здатна інтегрувати музику, візуальний ряд і сучасні технології в єдиний художній твір. Режисура – це засіб комунікації сенсів, інструмент драматургії простору й часу, а головне – емоційного досвіду, переживань, що зберігаються у колективній пам'яті.

Режисерські стратегії у подієвих проєктах визначають, що саме буде підкреслено, як будуть розставлені акценти у просторі та часі, і який саме колективний або індивідуальний досвід буде запропонований аудиторії. Кожен із розглянутих типів проєктів має своє конкретне режисерське завдання: для фестивалів – це перетворення простору на смисл, що досягається через організацію багатосценовості та зон взаємодії, які безпосередньо впливають на соціальну взаємодію та відчуття спільноти. Для музичних вистав режисерське завдання полягає у створенні емоційної насиченої драми, де музика, хореографія та світло слугують засобом культурної рефлексії та формування національного нарративу. Нарешті, для Livestream-концертів домінуючим завданням є персоналізація досвіду та режисура медіакомунікації.

Чинником трансформації практики споживання музики та традиційної ролі глядача є технологічна режисура, яка забезпечує подовження досвіду поза його часові межі. Це є життєво необхідним для збереження культурного зв'язку та поширення національного нарративу, перетворюючи цифровий контент на довготривалий елемент колективної пам'яті. Використання Livestream, відеоінсталяцій та проєкцій є режисерським рішенням, що змінює традиційну роль глядача на учасника або свідка. Це спричиняє трансформацію практики споживання музики, пропонуючи новий рівень інтимності та деталізації, недоступний наживо. Водночас, вплив технологічної режисури на доступність та поширення української культури є критично важливим, особливо в умовах війни, забезпечуючи її стійкість та міжнародну комунікацію. Зрештою, режисура у цих подієвих проєктах виконує важливу соціокультурну функцію, постаючи як механізм формування місця пам'яті у сучасній культурі.

Подальше дослідження означеної проблематики потребує проведення порівняльного аналізу режисерських стратегій українських музичних проєктів із практиками європейських країн, що також переживають суспільні кризи, для виявлення універсальних

та національно-специфічних тенденцій у використанні мистецтва як форми опору та культурної стійкості.

Література

1. Астахова Л. Дзамала зіграє онлайн-концерт під час карантину. *24 канал*. 2020, 24 берез. URL: https://showbiz.24tv.ua/dzhamala_zigraye_onlayn_kontsert_pid_chas_karantinu_n1303212 (дата звернення: 25.04.2025).
2. Бережник С. І. Творчі здобутки провідних музичних гуртів України. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2017. Вип. 18. С. 25–46.
3. Бермес І. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. *Культурологічна думка*. 2015. Т. 8. № 1. С. 150–155.
4. Бондаренко А. Підтримані Українським культурним фондом музичні проєкти як чинник розвитку національної культури. *Питання культурології*. 2024. Вип. 44. С. 54–65.
5. Виткалов С. В. Фестивальний рух як культурний феномен сучасності: аналіз регіонального вектору. *Культура України. Культурологія*. 2016. Вип. 52. С. 182–190.
6. Головань Д. Фестиваль Strichka 2025: відомі дати й локація. *Відедж*. 2025, 13 берез. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/360745-festival-strichka-2025-nbsp-vidomi-dati-y-lokatsiya-nbsp> (дата звернення: 10.05.2025).
7. Даць І. В. Культурологічні виміри режисерської практики XX ст. в Україні (на прикладі методології Володимира Скляренка). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 69–73.
8. Денисяк О. Atlas Festival 2025 відвідали 110 тисяч людей: чого чекати від Atlas 2026. *Hromadske*. 2025, 24 лип. URL: <https://hromadske.ua/lifestyle/248597-atlas-festival-2025-vidvidaly-110-tysiach-liudey-choho-chekaty-vid-atlas-2026> (дата звернення: 30.07.2025).
9. Дзамала, Kazka і Сергій Жадан. Безкоштовні онлайн спектаклі, літературні читання та концерти – афіша на карантин. *Lifestyle. NV*. 2020, 21 берез. URL: <https://life.nv.ua/ukr/lifestyle/shcho-robiti-koli-nudno-pid-chas-karantinu-2020-roku-afisha-podiy-onlayn-50076711.html> (дата звернення: 17.03.2025).
10. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис. ... канд. мистецтвознавства / ХДАК. Харків, 2007. 207 с.
11. Комфорт і безпека відвідувачів Blockbuster Mall завжди в пріоритеті. *Blockbuster Mall: сторінка у Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/blockbuster-mall-завжди-в-пріоритеті-у-мегамолі-о/1122448506580192/> (дата звернення: 15.06.2025).
12. Кримський С. Архетипи української культури. *Вісник НАН України*. 1998. № 7–8. С. 74–87.
13. Кримський С. Б. Деякі універсали української культури. *Українська культура*. 2003. № 1. С. 6–7.

14. Лютий Т. В. Масова і популярна культура: проблема демаркації. *Наукові записки НАУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2019. Т. 3. С. 85–99.

15. Макаєва О. Стрічка 2025: Гід подіями фестивалю. *БЖ*. 2025, 14 трав. URL: <https://bzh.life/ua/plany/1746980844-strichka-2025-gid-podiyami-festivalyu/> (дата звернення: 20.05.2025).

16. Мамонова Г. Євробачення – 2021: Go_A показав шоу, яке привіз на конкурс та розказав про свою музику. *Суспільне. Культура*. 2021, 10 трав. URL: <https://suspilne.media/culture/129193-evrobacenna-2021-go-a-pokazav-sou-ake-priviz-na-konkurs-ta-rozkazav-pro-svou-muziku/> (дата звернення: 22.06.2025).

17. Обух Л. В. Концептуалізація поняття «Музичний проєкт академічного мистецтва». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 125. С. 89–103.

18. «Океан Ельзи» – 30 років. Великий концерт наживо. *Youtube*. 2024, 01 груд. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4jDSdGUHXjU> (дата звернення: 30.05.2025).

19. Олейніков С. Взаємодія творчості та менеджменту: мистецтво режисури музичних проєктів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 69. Т. 2. С. 91–95.

20. Ометюх Ю. Музично-мистецькі фестивалі Львова початку ХХІ століття: структурно-системний аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 43. Т. 2. С. 74–80.

21. Остапеч О. Фестиваль Strichka-2025: два дні музики, свободи й міжнародної солідарності у Києві. *Kyiv.news*. 2025, 16 трав. URL: <https://kyiv.news/bezpeka-kriminal/strichka-2025-festyval-kyiv/> (дата звернення: 25.05.2025).

22. Романчишин В. Г. Особливості функціонування музичних фестивалів в умовах війни. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. Вип. 34. С. 242–252.

23. Садовенко С. М., Порядченко Л. А. Культурологічна рефлексія творчої взаємодії режисера та актора: нейролінгвістичні технології як культуротворча парадигма в галузі сценічного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 4. С. 15–20.

24. Семенюк О. М. Трансформація оперного жанру на прикладі опери «Енеїда» М. Лисенка та С. Бедусенка: історичний контекст та музичні впливи. *Світ наукових досліджень*. Вип. 19 : матер. Міжнар. мультидисц. наук. інтернет-конф., 2023, 23 трав. Тернопіль, 2023. С. 156–161.

25. Собуцький М. А. Знаки у культурі. *Культурологія: Могилянська школа* : колект. монографія. Київ : Олег Філюк, 2018. С. 261–290.

26. Триколенко Е., Стронько Ф.-Й. Виставкові та концертні проєкти як важлива складова патріотичного виховання суспільства під час війни. *Молодий вчений*. 2024. Вип. 6 (130). С. 32–36.

27. Шейко В. Культура та глобалізація: компаративістський аналіз. *Культурологічна думка*. 2009. № 1. С. 73–79.

28. Шутько С. Сучасна музична режисура – новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 3–4 (52–53). С. 203–216.

29. Atlas Festival-2025. URL: <https://atlasfestival.com/> (дата звернення: 25.07.2025).

30. Eco U. Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa. 3 ed. Milano : Bompiani, 1964. 387 p.

31. Eco U. La struttura assente: introduzione alla ricerca semiologica. 7 ed. Milano : Bompiani, 1973. 431 p.

32. Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. Routledge, 2008. 240 p.

33. Kalush Orchestra – Stefania (Official Video Eurovision 2022). *Youtube*. 2022, 15 трав. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8Z51no1TD0> (дата звернення: 26.01.2025).

34. Kalush Orchestra з концертом просто неба у «В'ЯВА». *Kontramarka*. 2025, 15 серп. URL: <https://kontramarka.ua/uk/kalush-orchestra-z-koncertom-prosto-neba-u-vava-107821.html> (дата звернення: 17.07.2025).

35. Kalush Orchestra. *Vinil.agency*. 2025, 30 бер. URL: <https://vinil.agency/events/kalush-orchestra-started-on-03-30-2025> (дата звернення: 25.04.2025).

36. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. 4 ed. Routledge, 2020. 396 p.

References

1. Astakhova, L. (2020, 24 March). Jamala to play online concert during quarantine. Channel 24. Retrieved from: https://showbiz.24tv.ua/dzhamala_zigraye_onlayn_kontsert_pid_chas_karantinu_n1303212 [in Ukrainian].
2. Berezhnyk, S. I. (2017). Creative achievements of leading Ukrainian music groups. *Culture and Art in the Modern World*, 18, 25–46 [in Ukrainian].
3. Bermes, I. (2015). Organisational Foundations of the Music Festival Movement in Ukraine. *Cultural Thought*, 8(1), 150–155 [in Ukrainian].
4. Bondarenko, A. (2024). Music projects supported by the Ukrainian Cultural Foundation as a factor in the development of national culture. *Issues of Cultural Studies*, 44, 54–65 [in Ukrainian].
5. Vytalov, S. V. (2016). The festival movement as a cultural phenomenon of our time: analysis of the regional vector. *Culture of Ukraine. Series: Cultural Studies*, 52, 182–190 [in Ukrainian].
6. Holovan, D. (2025, 13 March). Strichka Festival 2025: dates and location announced. Village. Retrieved from: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/360745-festival-strichka-2025-nbsp-vidomi-dati-y-lokatsiya-nbsp> [in Ukrainian].
7. Dats, I. V. (2022). Cultural dimensions of 20th-century directing practice in Ukraine (based on the methodology of Volodymyr Sklyarenko). *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 69–73 [in Ukrainian].

8. Denysiaka, O. (2025, 24 July). Atlas Festival 2025 was attended by 110,000 people: what to expect from Atlas 2026. Hromadske. Retrieved from: <https://hromadske.ua/lifestyle/248597-atlas-festival-2025-vidvidaly-110-tysiach-liudey-choho-chekaty-vid-atlas-2026> [in Ukrainian].
9. Jamala, Kazka and Serhiy Zhadan. Free online performances, literary readings and concerts – a programme for quarantine (2020, 21 March). Lifestyle. NV. Retrieved from: <https://life.nv.ua/ukr/lifestyle/shcho-robiti-koli-nudno-pid-chas-karantynu-2020-roku-afisha-podiy-onlayn-50076711.html> [in Ukrainian].
10. Zuiev, S. P. (2007). Contemporary cultural space and semiotics of a music festival (based on materials from Kharkiv). Candidate of Arts thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
11. The comfort and safety of Blockbuster Mall visitors is always a priority (n.d.). Blockbuster Mall: Facebook page. Retrieved from: <https://www.facebook.com/blockbustermall.ua/photos/komfort-i-bezpeka-vidviduvachiv-blockbuster-mall-zavzhdy-v-prioriteti-u-mehamoli-o/1122448506580192/> [in Ukrainian].
12. Krymskyi, S. (1998). Archetypes of Ukrainian Culture. Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine, 7–8, 74–87 [in Ukrainian].
13. Krymskyi, S. B. (2003). Some Universals of Ukrainian Culture. Ukrainian Culture, 1, 6–7 [in Ukrainian].
14. Liutyi, T. V. (2019). Mass and popular culture: the problem of demarcation. Scientific Notes of the National University of Kyiv-Mohyla Academy. Philosophy and Religious Studies, 3, 85–99 [in Ukrainian].
15. Makaieva, O. (2025, 14 May). Strichka 2025: Guide to the festival events. BZh. Retrieved from: <https://bzh.life.ua/plany/1746980844-strichka-2025-gid-podiyami-festivalyu/> [in Ukrainian].
16. Mamonova, H. (2021, 10 May). Eurovision 2021: Go_A presented their show for the contest and discussed their music. Suspilne. Culture. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/129193-evrobacenna-2021-go-a-pokazav-sou-ake-priviz-na-konkurs-ta-rozkazav-pro-svou-muziku/> [in Ukrainian].
17. Obukh, L. V. (2019). Conceptualisation of the notion of ‘Academic Art Music Project’. Scientific Bulletin of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 125, 89–103 [in Ukrainian].
18. ‘Okean Elzy’ – 30 years. Big live concert (2024, 01 December). YouTube. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=4jDSdGUHXjU> [in Ukrainian].
19. Oleinikov, S. (2023). Interaction between creativity and management: the art of directing musical projects. Current Issues in the Humanities, 69(2), 91–95 [in Ukrainian].
20. Ometiukh, Yu. (2021). Music and art festivals in Lviv at the beginning of the 21st century: structural and systemic analysis. Current Issues in the Humanities, 43(2), 74–80 [in Ukrainian].
21. Ostapets, O. (2025, 16 May). Strichka-2025 Festival: Two Days of Music, Freedom, and International Solidarity in Kyiv. Kyiv.news. Retrieved from: <https://kyiv.news/bezpeka-kriminal/strichka-2025-festyval-kyiv/> [in Ukrainian].
22. Romanchyshyn, V. H. (2024). Features of music festivals during wartime. Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, 34, 242–252 [in Ukrainian].
23. Sadovenko, S. M., & Poriadchenko, L. A. (2022). Cultural reflection on the creative interaction between director and actor: neurolinguistic technologies as a culture-creating paradigm in the field of performing arts. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 4, 15–20 [in Ukrainian].
24. Semeniuk, O. M. (2023, 23 May). Transformation of the opera genre on the example of the opera ‘Aeneid’ by M. Lysenko and S. Bedusenko: historical context and musical influences. World of Scientific Research. Issue 19: Proceedings of the International Multidisciplinary Scientific Internet Conference (Ternopil, 2023, 23 May), 156–161 [in Ukrainian].
25. Sobutskyi, M. A. (2018). Signs in Culture. In Cultural Studies: Mohyla School. Oleh Filiuk, 261–290 [in Ukrainian].
26. Trykolenko, E., & Stronko, F.-Y. (2024). Exhibition and concert projects as an important component of patriotic education of society during the war. Young Scientist, 6(130), 32–36 [in Ukrainian].
27. Sheiko, V. (2009). Culture and Globalisation: A Comparative Analysis. Cultural Studies Thought, 1, 73–79 [in Ukrainian].
28. Shutko, S. (2021). Contemporary musical direction – innovation or adventurism? Bulletin of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 3–4(52–53), 203–216 [in Ukrainian].
29. Atlas Festival-2025. (n.d.). Retrieved from: <https://atlasfestival.com/> [in Ukrainian].
30. Eco, U. (1964). Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa. 3 ed. Bompiani [in Italian].
31. Eco, U. (1973). La struttura assente: introduzione alla ricerca semiologica. 7 ed. Bompiani [in Italian].
32. Fischer-Lichte, E. (2008). The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. Routledge [in English].
33. Kalush Orchestra – Stefania (Official Video Eurovision 2022) (2022, 15 May). YouTube. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8Z51nolTD0> [in Ukrainian].
34. Kalush Orchestra with an open-air concert at VYAVA (2025, 15 September). Kontramarka. Retrieved from: <https://kontramarka.ua/uk/kalush-orchestra-z-koncertom-prosto-neba-u-vava-107821.html> [in Ukrainian].
35. Kalush Orchestra. (2025, 30 March). Vinyl.agency. Retrieved from: <https://vinyl.agency/events/kalush-orchestra-started-on-03-30-2025> [in Ukrainian].
36. Schechner, R. (2020). Performance Studies: An Introduction. 4 ed. Routledge [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.08.2025
Отримано після доопрацювання 10.09.2025
Прийнято до друку 17.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

УДК 316.33

DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344239

Цитування:

Шмандровський А. С. Мистецькі ініціативи громадських організацій як інструмент формування національно-культурної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 129–135.

Шмандровський Андрій Степанович, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
<http://orcid.org/0009-0005-9447-6062>
dkr3123.ashmandrovskiy@dakkkim.edu.ua

Shmandrovskiy A. (2025) Artistic Initiatives of Public Organisations as a Tool for Forming National and Cultural Identity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 129–135 [in Ukrainian].

МИСТЕЦЬКІ ІНІЦІАТИВИ ГРОМАДСЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Метою статті є аналіз мистецьких ініціатив громадських організацій в Україні як дієвого інструменту формування національно-культурної ідентичності, визначення їх ролі у консолідації суспільства, збереженні культурної спадщини та популяризації українських цінностей у глобальному контексті. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному підході, який поєднує культурологічний та мистецтвознавчий аналіз. Використано також порівняльно-історичний і системний підходи. Емпіричну базу становлять проекти українських громадських організацій, що реалізують мистецькі програми, спрямовані на відновлення національної ідентичності, інтеграцію культурного досвіду регіонів та посилення громадянської солідарності. **Наукова новизна.** У роботі вперше обґрунтовано роль мистецьких ініціатив громадських організацій як каталізатора сучасних процесів культурної самоідентифікації в умовах суспільних трансформацій і війни. Доведено, що такі ініціативи виступають не лише формою культурного активізму, а й засобом стратегічної комунікації, спрямованої на формування образу України як європейської культурної держави. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що громадські мистецькі ініціативи відіграють провідну роль у сучасному культуротворчому процесі, оскільки забезпечують зв'язок між мистецтвом, громадянським суспільством і національною ідентичністю. Їхня діяльність сприяє оновленню культурної пам'яті, розвитку креативних спільнот, формуванню почуття належності до українського культурного простору. Такі ініціативи інтегрують традиційні та сучасні художні практики, створюючи нові моделі репрезентації української ідентичності у світі.

Ключові слова: мистецькі ініціативи, громадські організації, національно-культурна ідентичність, культурна політика, громадянське суспільство, творчі спільноти.

Shmandrovskiy Andriy, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Artistic Initiatives of Public Organisations as a Tool for Forming National and Cultural Identity

The purpose of the article is to analyse artistic initiatives of public organisations in Ukraine as an effective tool for forming national and cultural identity, to determine their role in consolidating society, preserving cultural heritage, and popularising Ukrainian values in a global context. **The research methodology** is based on a comprehensive approach that combines cultural and art historical analysis. Comparative historical and systemic approaches were also used. The empirical basis is the projects of Ukrainian public organisations that implement artistic programmes aimed at restoring national identity, integrating the cultural experience of regions and strengthening civic solidarity. **Scientific novelty.** The work first substantiates the role of artistic initiatives of public organisations as a catalyst for modern processes of cultural self-identification in the context of social transformations and war. It is proven that such initiatives are not only a form of cultural activism, but also a means of strategic communication aimed at shaping the image of Ukraine as a European cultural state. **Conclusions.** As a result of the study, it was established that public art initiatives play a leading role in the modern cultural creative process, as they provide a connection between art, civil society and national identity. Their activities contribute to the renewal of cultural memory, the development of creative communities, and the formation of a sense of belonging to the Ukrainian cultural space. Such initiatives integrate traditional and modern artistic practices, creating new models of representation of Ukrainian identity in the world.

Keywords: art initiatives, public organisations, national and cultural identity, cultural policy, civil society, creative communities.

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах суспільно-політичних трансформацій, спричинених російською збройною агресією проти України, питання збереження, відновлення та утвердження національно-культурної ідентичності набуває виняткової ваги. Українське суспільство переживає період активної переоцінки культурних цінностей, осмислення історичної пам'яті та формування нових моделей самоідентифікації, у яких мистецтво виступає потужним засобом комунікації, солідарності та опору. В цьому контексті особливої уваги потребує аналіз діяльності громадських організацій, які через мистецькі ініціативи сприяють культурному єднанню, розвитку спільнот і популяризації української культури у світі.

Актуальність теми зумовлена необхідністю осмислення ролі громадянського суспільства як рушія культурних процесів у постіндустріальну епоху, коли культурна політика держави дедалі частіше реалізується через партнерство з неурядовими інституціями. Саме громадські ініціативи здатні оперативно реагувати на соціокультурні виклики, підтримувати мистецькі практики, що формують нову національну ідентичність, засновану на цінностях свободи, гідності, пам'яті та творчої самореалізації.

Водночас мистецькі проекти, що ініціюються громадськими об'єднаннями, стають важливими чинниками формування позитивного іміджу України в світі, оскільки вони інтегрують національний культурний досвід у глобальний контекст, сприяють зміцненню соціальної згуртованості та переосмисленню культурних набутків у світлі сучасних викликів.

Аналіз досліджень і публікацій. У наукових працях питання ролі мистецтва й громадських ініціатив у формуванні національно-культурної ідентичності розглядається в межах різних напрямів: культурної політики, досліджень громадянського суспільства, сучасних мистецьких проектів і практик, креативних індустрій та ін. Також слід відзначити, що дослідження останніх років зосереджуються на трансформації української культури та мистецтва в умовах збройної агресії та посиленої ролі національної ідентичності. Зокрема, головний акцент робиться на тому, як громадські ініціативи переформатовують підходи до збереження культурної спадщини, промоції національних наративів та багато іншого. Ці дослідження фіксують значне

зростання ролі місцевих ініціатив і волонтерських мистецьких проєктів у консолідації українського суспільства. Ця проблематика знайшла відгук у роботах таких вчених, як: П. Авраменко [1], Т. Божко [3], Н. Булавина [4], Т. Грачевська [5], І. Гудима [6], Я. Дегтярьова [7], О. Заведія [1], М. Левенець [10], А. Мороз [3], Р. Мохнюк [11], С. Наумкіна [12], Н. Неровна [6], І. Нерубашенко [12; 13], І. Новіцька [14], І. Пилипів [15], І. Письменний [16], Х. Плещан [17], Я. Погребнюк [18] та ін.

Помітну роль відіграють дослідження та стратегічні документи українських інституцій, зокрема у Стратегії Українського культурного фонду окреслено посилену увагу щодо підтримки ініціатив громадянського сектору, міжнародної інтернаціоналізації культури та зміцнення ролі культури у суспільному розвитку, що підтверджує важливість співпраці державних і недержавних акторів у формуванні культурних практик та ідентичностей [19]; аналітичний огляд від Британської Ради присвячений питанням впливу культури на суспільно-політичні зміни в Україні [22].

Зарубіжні дослідження в розрізі цієї проблематики також торкаються питань культурної ідентичності [24], суспільної партисипації в мистецтві [25], громадянської мистецької активності [27].

Мета статті - аналіз мистецьких ініціатив громадських організацій в Україні як дієвого інструменту формування національно-культурної ідентичності, визначення їх ролі у консолідації суспільства, збереженні культурної спадщини та популяризації українських цінностей у глобальному контексті.

Виклад основного матеріалу. Мистецькі ініціативи громадських організацій в Україні стали однією з найдинамічніших форм культурного активізму початку ХХІ століття, що формують нові платформи для творчої самореалізації, діалогу між громадянами та інших суспільних потреб. У процесі становлення громадянського суспільства такі ініціативи також відіграють роль своєрідної «м'якої сили» в контексті здійснюваної культурної політики, що реалізуються поза межами державних інституцій, але мають стратегічний вплив на формування національно-культурної ідентичності. На думку І. Новіцької, «громадянське суспільство є суб'єктом формування гуманітарного простору. Відповідно, громадські організації відіграють важливу роль у формуванні

гуманітарного простору через реалізацію культурних, освітніх та інформаційних проєктів. Вони забезпечують громадський контроль за державною політикою, сприяють розвитку громадської ініціативи та самоорганізації. Неформальні об'єднання та спільноти, включаючи професійні асоціації, творчі спілки, волонтерські організації, створюють горизонтальні зв'язки в суспільстві та сприяють формуванню соціального капіталу» [14, 561].

Через залучення громади до спільного творення культурного продукту такі ініціативи сприяють відновленню соціальної комунікації, налагодженню горизонтальних зв'язків і консолідації суспільства навколо спільних цінностей.

Важливою тенденцією сучасного культурного процесу є демократизація мистецького простору, у межах якої саме громадські організації виступають ініціаторами змін, створюючи при цьому умови для появи нових суб'єктів культурної діяльності - певних спільнот, незалежних митців, волонтерських об'єднань тощо. Дослідники відзначають що «під час гарячої фази війни проти російської агресії є те, що в суспільстві на рівні масової свідомості склався певний консенсус щодо позитивного ставлення до української культури та культурних інституцій» [7, 71–72].

Завдяки таким ініціативам, як, наприклад, «Ізоляція. Платформа культурних ініціатив», «Garage Gang», «Код Міста», «Метамісто», «Відкрита культура», формується інфраструктура для розвитку сучасного мистецтва, підтримки молодих митців, проведення міждисциплінарних проєктів, що інтегрують художні, освітні та соціальні практики. Соціокультурний вимір цих ініціатив проявляється у тому, що мистецтво стає інструментом переосмислення історичної пам'яті та утвердження національної ідентичності. У проєктах, присвячених темам війни, втрат, переселення, збереження культурних традицій - наприклад, «Мапа пам'яті», «Культура спротиву», «Війна і міф», «Живі голоси» реалізуються художні практики документального театру, медіаарту, фотографії, що фіксують і транслюють колективний досвід, через яких формується не лише естетичне, а й моральне осмислення української історії та ідентичності. Вчені І. Гудима та Н. Неровна зазначають, що, наприклад, «мистецькі та культурні ініціативи перетворюються на місця соціальної стійкості. Дніпровський Центр Сучасної Культури

(ДЦСК), заснований у 2018 році, з 2022 року є місцем зустрічі, культурно-освітнім місцем для біженців та жителів міста. Завдяки пожертвам і фінансуванню соціальний центр зміг розширитися і стати місцем інтеграції для мінливого міського суспільства. Окрім соціальної роботи, активісти як ніколи бачать мистецтво як засіб підтримки соціальної стійкості в Україні» [6, 61]. «У процес посилення української культурної присутності у світі, окрім організацій діаспори, залучені також й громадські організації, що були створені та функціонують на території України. Серед них доцільно відзначити Фонд культурної дипломатії «UART», Міжнародний інститут культурної дипломатії, цент культурних ініціатив «Відповідальне майбутнє» як такі, що мають досвід реалізації успішних проєктів покращення іміджу та зростання пізнаваності України за кордоном» [5, 127].

За твердженням М. Левенець, «мистецтво в умовах постійної загрози виконує передусім терапевтичну роль. Участь у благодійних концертах, виставках і перформансах дарує відчуття «активної присутності» в захисті спільноти. <...> Колективні наративи, створені через музику й перформативні акції, допомагають учасникам і глядачам зменшити внутрішній тиск тривоги і відчутти силу єдності. <...> Узагальнення кейсів благодійних концертів, перформансів, театральних марафонів і краудфандингових платформ показало, що культурні практики в умовах війни функціонують як мультиплікатор соціальної солідарності: одночасно мобілізують ресурси, зміцнюють психологічний стан учасників і консолідують громаду навколо спільних цінностей» [10, 192].

Важливим аспектом є освітня функція громадських мистецьких ініціатив, оскільки завдяки проєктам відбувається культурна децентралізація, розширення доступу до мистецтва, розвиток локальних культурних осередків. Такі програми сприяють підвищенню культурної компетентності населення, зміцненню зв'язків між регіонами, вихованню поваги до культурного різноманіття.

Одним із ключових напрямів діяльності громадських організацій є створення мистецьких проєктів, спрямованих на збереження культурної спадщини та осмислення історичної пам'яті. Так, організації, як Інститут культурної політики [8], артцентр Дзига [2], Ізоляція [23].

Платформи культурних ініціатив реалізували десятки програм, які поєднують мистецтво з громадською освітою та соціальними практиками, а їхня діяльність демонструє, що мистецтво може бути не лише сферою естетичного самовираження, а й інструментом соціальної взаємодії та ідентифікації.

Особливе значення мають проекти, що працюють у контексті війни, наприклад, культурний проєкт «Артспротив» (ВГО «Союз українок») [9] підтриманий Українським культурним фондом, поєднує документальне мистецтво, інсталяції, театральні та аудіовізуальні практики, що фіксують досвід війни й транслиують національні цінності через художні образи. Такі ініціативи сприяють формуванню спільної культурної пам'яті, підтримують моральну стійкість суспільства, утверджують нові наративи української ідентичності.

Не менш вагомою є роль громадських ініціатив у розбудові міжнародного культурного діалогу. Програми «Ukraine Everywhere» [28], «House of Europe», «Culture Bridges» та численні артрезиденції створюють можливості для презентації української культури за кордоном, формування образу України як сучасної, відкритої, креативної держави. Через мистецькі колаборації, обміни, фестивалі та виставкові проєкти розвивається культурна дипломатія нового типу — не як державна політика «згори», а як «народна дипломатія», що ґрунтується на взаємодії творчих спільнот.

Особливої уваги заслуговує цифровий вимір мистецьких ініціатив, який розширює інструментарій формування ідентичності. У часи повномасштабної війни соціальні мережі, онлайн-музеї, віртуальні виставки та стрімінгові платформи стали простором для створення і поширення культурного продукту. Такі цифрові практики не лише документують культурні події, а й створюють нові формати колективної пам'яті: від цифрових архівів воєнного мистецтва — до інтерактивних карт культурної спадщини, як-от це представлено у Mercury Art Center [26], що був відкритий у Львові 2024 р.

З позиції культурологічного виміру мистецькі ініціативи громадських організацій можна розуміти не лише як сукупність проєктів чи практик, а й як ціннісно-сміслові поле сучасної української культури, в якому формуються нові типи ідентичності, соціальної взаємодії, культурної пам'яті та багато іншого. Саме у цій площині мистецькі ініціативи постають феноменом

культуротворення, що поєднує естетичне, соціальне та духовне начала. Вони виконують функції соціальної комунікації, репрезентації й емансипації, актуалізуючи локальні культурні ресурси. Наприклад, фестивалі «ГогольFest», «Respublica», «Porto Franko» чи ініціатива «Дикий театр» є платформами, де поєднуються креативні практики, громадянські позиції та осмислення української культури та ідентичності у глобальному контексті.

Насамперед, на нашу думку, громадські мистецькі ініціативи виступають медіаторами між культурною традицією та сучасністю, створюючи умови для осмислення культурної спадщини у нових формах через візуальні, перформативні, цифрові й інтерактивні практики. У межах таких ініціатив традиційна культура стає джерелом натхнення для сучасних художників і платформою для формування нових культурних сенсів. Як слушно відзначає Х. Плецан, «культурно-мистецькі практики в регіонах України є важливим ресурсом для розвитку креативних індустрій, зберігаючи та популяризуючи історичне і культурне розмаїття нашої країни, розвиваючи креативний потенціал місцевих митців, талантів і креаторів. При цьому потрібно зацентрувати увагу на тому, що культурно-мистецькі практики кожного регіону особливі, унікальні, важливі адже формують основи культури та національної ідентичності» [17, 175]. Такі громадські ініціативи реалізують нову модель культурного лідерства, засновану на принципах відкритості, співтворчості та мережевої взаємодії, вони функціонують у полі сучасної культури, де ключовими категоріями стають креативність, інклюзія, міжкультурний діалог.

Отже, мистецькі ініціативи громадських організацій є важливим соціокультурним феноменом, що поєднує креативність, громадянську активність і культурну пам'ять. Вони сприяють розбудові культури, оновленню ідентифікаційних моделей, інтеграції національної культури у світовий культурний простір. Їхній потенціал полягає у здатності формувати нову парадигму культурної спільності, де мистецтво стає простором взаєморозуміння, солідарності та духовної єдності українського народу.

Наукова новизна. У роботі вперше обґрунтовано роль мистецьких ініціатив громадських організацій як каталізатора сучасних процесів культурної самоідентифікації в умовах суспільних трансформацій і війни. Доведено, що такі

ініціативи виступають не лише формою культурного активізму, а й засобом стратегічної комунікації, спрямованої на формування образу України як європейської культурної держави.

Висновки. Мистецькі ініціативи громадських організацій посідають особливе місце у процесах формування сучасної української національно-культурної ідентичності. Вони постають не лише як форма культурного активізму, а як багатовимірний соціокультурний феномен, у якому поєднуються творчість, громадянська відповідальність і культурна місія.

На основі короткого аналізу діяльності громадських ініціатив можемо стверджувати, що саме мистецька сфера стає одним із найефективніших інструментів суспільної консолідації. Через художні проєкти відбувається відновлення історичної пам'яті, осмислення травматичного досвіду, утвердження цінностей свободи, гідності й людяності. Такі практики сприяють формуванню спільного культурного коду, у якому закладено сенси державності, солідарності та духовного відродження.

Мистецькі проєкти громадських організацій виступають своєрідними «каталізаторами» культурних змін, поєднуючи традиції і сучасність, вони створюють простір для діалогу між регіонами та соціальними групами, відкриваючи культуру для міждисциплінарних і міжнародних контактів. У цьому контексті важливим є перехід від ідеї «культури споживання» до «культури участі», коли кожен громадянин може стати співтворцем культурного процесу.

З огляду на воєнні та поствоєнні трансформації українського суспільства, мистецькі ініціативи набувають особливого значення як інструмент культурного опору й відновлення, вони не лише підтримують морально-психологічну стійкість нації, а й забезпечують механізми культурної саморефлексії, що необхідна для осмислення майбутнього.

Отже, можна зробити висновок, що мистецькі ініціативи громадських організацій є потужним чинником формування національно-культурної ідентичності, при цьому вони відображають нову модель культурного розвитку України, у якій культура розглядається не лише як сфера творчості, а як основоположний ресурс суспільної стійкості, ідентичності та гуманістичних цінностей.

Література

1. Авраменко П., Заведія О. Організація театральних мистецьких проєктів в Україні: сучасні тенденції та виклики. *Синтез мистецтв як відображення змін соціокультурного простору сьогодення* : зб. матер. II Всеукр. наук.-прак. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених, 23–24 квіт. 2025 р. / за ред. А. М. Чернишової. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2025. С. 91–92.
2. Артцентр «Дзига». URL: <https://dzyga.com/> (дата звернення: серпень 2025).
3. Божко Т., Мороз А. Чинники, що впливають на регенерацію культурно-мистецьких осередків України. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : VII Міжнародна науково-практична конференція (Київ, 04 квітня 2025 р.). Київ : КНУТД, 2025. С. 94–95.
4. Булавина Н. Самоорганізація як альтернативний напрямок інституалізації мистецтва. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2016. Вип. 12. С. 24–32.
5. Грачевська Т. О. Роль неурядових організацій у посиленні культурної присутності України у світі. *Філософія та політологія в контексті сучасної культури*. 2021. Т. 13. № 1. С. 120–129.
6. Гудима І. П., Неровна Н. Ю. Особливості розвитку громадянського суспільства в Україні після початку повномасштабного російського вторгнення. *Вісник Маріупольського державного університету. Філософія, культурологія, соціологія*. 2023. Вип. 26. С. 57–63.
7. Дегтярьова Я. О. Культурно-мистецькі інституції в соціокультурному просторі України на початку XXI століття: квал. робота ... «магістр» / НАКККиМ. Київ, 2023. 85 с.
8. Інститут культурної політики. URL: <https://iculture.com.ua/> (дата звернення: серпень 2025).
9. Культурний проєкт «Артспротив». URL: <https://su.in.ua/ua/projects/kulturnii-projekt-art-sprotiv> (дата звернення: серпень 2025).
10. Левенець М. Культура та мистецтво України під час російсько-української війни. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 88. Том 1. С. 188–194. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-1-27>.
11. Мохнюк Р. С. Культурні практики творчих спілок у розбудові громадянського суспільства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 2. С. 42–48.
12. Наумкіна С. М., Нерубашенко І. А. Громадський активізм як форма протестного руху сучасності. *Політологія, філософія, соціологія: контури міждисциплінарного перетину* : матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції (Одеса, 15–16 жовтня 2015 р.) / за заг. ред. Д. В. Яковлева. Одеса : Національний університет «Одеська юридична академія», 2015. С. 174–177.
13. Нерубашенко І. А. Глобальне громадянське суспільство: шляхи формування та

перспективи розвитку : дис. ... канд. політ наук / ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2015. 195 с.

14. Новіцька І. Єдиний гуманітарний простір як фактор інтеграції громадянського суспільства. *Збірник тез доповідей наукової конференції викладачів та молодих науковців Житомирського державного університету імені Івана Франка з нагоди Днів науки* (Житомир, 16–17 травня 2025 р.). Житомир : Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2025. С. 558–563.

15. Пилипів І. В. Соціально мистецькі проекти в структурі PR діяльності громадських організацій : диплом. робота / Український католицький університет. Львів, 2023. 60 с.

16. Письменний В. Інноваційні інструменти фінансування гуманітарних проєктів в умовах війни: досвід України. *Галицький економічний вісник*. 2023. № 5 (84). С. 81–91.

17. Плецан Х. В. Креативний вимір регіональних культурно-мистецьких практик в історичному контексті. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 18 травня 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. С. 173–176.

18. Погребнюк Я. В. Культурно-мистецькі проєкти міжнародного фонду «Відродження». *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2021. № 4. С. 90–98.

19. Стратегія УКФ 2024-2027. URL: https://ucf.in.ua/storage/docs/07122023/%20%D0%A3%D0%9A%D0%A4_147db92453a8dd71be4b694e7dba5a55adde5de4.pdf (дата звернення: серпень 2025).

20. Чмелик І. В. Доступне мистецтво: інклюзивні творчі ініціативи у м. івано-франківську. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. Вип.6. С. 115–121. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.14>.

21. Шалінський І., Забужко А. Сучасне мистецтво та ініціативи артменеджменту в контексті локальних суспільних трансформацій України (на прикладі платформи «Гепле місто»). *Мистецтвознавство України*. 2023. № (23). С. 129–136. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.299212>.

22. Baily A. Embracing change: how culture is helping drive Ukraine's transition. URL: <https://www.britishcouncil.org/research-insight/culture-ukraine-transition> (дата звернення: серпень 2025).

23. Izolyatsia. Platrom for cultural initiatives. URL: <https://izolyatsia.org/ua/> (дата звернення: серпень 2025).

24. Hall S. Cultural Identity and Diaspora. URL: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/asiandiaspora/hallculturalidentityanddiaspora.pdf> (дата звернення: серпень 2025).

25. Matarasso F. Use or Ornament? The social impact of participation in the arts. Comedia. 1997.

112 p. <https://arestlessart.com/wp-content/uploads/2015/09/1997-use-or-ornament.pdf> (дата звернення: серпень 2025).

26. Mercury Art Center. URL: <https://mercuryartcenter.com/about-us/> (дата звернення: серпень 2025).

27. Peters L. A., Gomersall T., Booth A., Lucock M. Community arts, identity and recovery: A realist review of how community-based arts activities enables the identity change recovery process from serious mental illness. *Journal of Community & Applied Social Psychology*. 2024/ Vol.34:e2751. DOI: <https://doi.org/10.1002/casp.2751>

28. Ukraine Everywhere. URL: <https://ui.org.ua/ukraine-everywhere/> (дата звернення: серпень 2025).

References

1. Avramenko, P., & Zavedia, O. (2025). Organisation of theatrical art projects in Ukraine: modern trends and challenges. Synthesis of arts as a reflection of changes in the socio-cultural space of today. Proceedings of the II All-Ukrainian scientific-practical conference of higher education students and young scientists (Zhytomyr, April 23–24, 2025), 91–92 [in Ukrainian].

2. Art centre 'Dzyha'. (n.d.). <https://dzyga.com/> [in Ukrainian].

3. Bozhko, T., & Moroz, A. (2025). Factors influencing the regeneration of cultural and artistic centres of Ukraine. Proceedings of VII International Scientific and Practical Conference 'Actual Problems of Modern Design' (Kyiv, April 04, 2025), 94–95 [in Ukrainian].

4. Bulavina, N. (2016). Self-organisation as an alternative direction of institutionalization of art. Artistic Culture. Actual Problems, 12, 24–32 [in Ukrainian].

5. Hrachevska, T. O. (2021). The role of non-governmental organisations in strengthening the cultural presence of Ukraine in the world. Philosophy and Political Science in the Context of Modern Culture, 13 (1), 120–129 [in Ukrainian].

6. Hudyma, I. P., & Nerovna, N. Yu. (2023). Peculiarities of the development of civil society in Ukraine after the start of the full-scale Russian invasion. Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, cultural studies, sociology, 26, 57–63 [in Ukrainian].

7. Dehtiaiova, Ya. O. (2023). Cultural and artistic institutions in the socio-cultural space of Ukraine at the beginning of the 21st century. Master's Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

8. Institute of Cultural Policy. (n.d.). <https://iculture.com.ua/> [in Ukrainian].

9. Cultural project 'Art-Resistance'. (n.d.). Retrieved from: <https://su.in.ua/ua/projects/kulturnii-projekt-art-sprotiv> [in Ukrainian].

10. Levenets, M. (2025). Culture and art of Ukraine during the Russian-Ukrainian war. Current Issues of Humanities, 88 (1), 188–194. DOI:

<https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-1-27> [in Ukrainian].

11. Mokhniuk, R. S. (2021). Cultural practices of creative unions in the development of civil society. Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management, 2, 42–48 [in Ukrainian].

12. Naumkina, S. M., & Nerubashchenko, I. A. (2015). Public activism as a form of protest movement of modernity. Political science, philosophy, sociology: contours of interdisciplinary intersection. Proceedings of the III International Scientific and Practical Conference (Odesa, October 15–16, 2015), 174–177 [in Ukrainian].

13. Nerubashchenko, I. A. (2015). Global civil society: ways of formation and prospects for development. Candidate of Sciences' Thesis. Odesa [in Ukrainian].

14. Novitska, I. (2025). A single humanitarian space as a factor of integration of civil society. Collection of abstracts of reports of the scientific conference of teachers and young scientists of Ivan Franko Zhytomyr State University on the occasion of Science Days (Zhytomyr, May 16–17, 2025), 558–563 [in Ukrainian].

15. Pylypiv, I. V. (2023). Social and artistic projects in the structure of PR activities of public organisations. Master's Thesis. Lviv [in Ukrainian].

16. Pysmennyi, V. (2023). Innovative tools for financing humanitarian projects in wartime: experience of Ukraine. Galician Economic Bulletin, 5 (84), 81–91 [in Ukrainian].

17. Pletsan, Kh. V. (2023). Creative dimension of regional cultural and artistic practices in a historical context. Latest research on culture and art: searches, problems, prospects. Proceedings of the All-Ukrainian scientific and practical conference (Kyiv, May 18, 2023), 173–176 [in Ukrainian].

18. Pohrebniuk, Ya. V. (2021). Cultural and artistic projects of the international Renaissance Fund. Library science. Document science. Informatology, 4, 90–98 [in Ukrainian].

19. UCF Strategy 2024–2027. (2023). Retrieved from: https://ucf.in.ua/storage/docs/07122023/%20%D0%A3%D0%9A%D0%A4_147db92453a8dd71be4b694e7dba5a55addc5de4.pdf [in Ukrainian].

20. Chmelyk, I. V. (2023). Accessible art: inclusive creative initiatives in the city of Ivano-Frankivsk. Ukrainian Art Discourse, 6, 115–121. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.14> [in Ukrainian].

21. Shalinskyi, I., & Zabuzhko, A. (2023). Contemporary Art and Art Management Initiatives in the Context of Local Social Transformations in Ukraine (on the Example of the 'Warm City' Platform). Art Studies of Ukraine, (23), 129–136. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.299212> [in Ukrainian].

22. Baily, A. (2021). Embracing change: how culture is helping drive Ukraine's transition. Retrieved from: <https://www.britishcouncil.org/research-insight/culture-ukraine-transition> [in English].

23. Izoliatsia. (n.d.). Platform for cultural initiatives. <https://izolyatsia.org/ua/> [in Ukrainian].

24. Hall, S. (n.d.). Cultural Identity and Diaspora. Retrieved from: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/asiandiaspora/hallculturalidentityanddiaspora.pdf> [in English].

25. Matarasso, F. (1997). Use or Ornament? The social impact of participation in the arts. Comedy. Retrieved from: <https://arestlessart.com/wp-content/uploads/2015/09/1997-use-or-ornament.pdf> [in English].

26. Mercury Art Center. (n.d.). <https://mercuryartcenter.com/about-us/> [in Ukrainian].

27. Peters, L. A., Gomersall, T., Booth, A., & Lucock, M. (2024). Community arts, identity and recovery: A realist review of how community-based arts activities enable the identity change recovery process from serious mental illness. Journal of Community & Applied Social Psychology, 34, e2751. <https://doi.org/10.1002/casp.2751> [in English].

28. Ukraine Everywhere. (n.d.). Retrieved from: <https://ui.org.ua/ukraine-everywhere/> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 08.09.2025
Прийнято до друку 15.09.2025
Опубліковано 30.09.2025*

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.075

DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344367

Цитування:

Акімов Д. І. Застосування інструментів соціальної інженерії при реалізації естетичної та гедоністичної функцій мистецтва в маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 136–141.

Akimov D. (2025). Application of Social Engineering Tools in the Implementation of Aesthetic and Hedonistic Functions in Fine Arts Marketing. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 136–141 [in Ukrainian].

*Акімов Дмитро Ігорович,
доктор соціологічних наук,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
голова генеральної дирекції Міжнародної
академії рейтингових технологій і соціології
«Золота Фортуна»
<https://orcid.org/0000-0003-0732-7287>
akimov@fortuna.org.ua*

ЗАСТОСУВАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ СОЦІАЛЬНОЇ ІНЖЕНЕРІЇ ПРИ РЕАЛІЗАЦІЇ ЕСТЕТИЧНОЇ ТА ГЕДОНІСТИЧНОЇ ФУНКЦІЙ МИСТЕЦТВА В МАРКЕТИНГУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи – дослідити методологію застосування інструментів соціальної інженерії при реалізації таких функцій мистецтва, як: естетична, гедоністична, заспокійливо-компенсаторна, передбачення, прогностична, навіювальна функція в соціокультурних проєктах у сфері артмаркетингу, а також дослідження впливу зазначених функцій на споживачів мистецького продукту. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, емпіричного й теоретичного методів. Такий ґносеологічний методологічний підхід дозволяє дослідити спроможність основних функцій мистецтва впливати на формування світосприйняття споживачів мистецького продукту при використанні інструментів соціальної інженерії в соціокультурних проєктах маркетингу мистецтва. **Наукова новизна** полягає в розкритті можливостей застосування інструментів соціальної інженерії у сфері артмаркетингу як площині соціокультурних проєктів при реалізації таких основних функцій образотворчого мистецтва, як естетичної функції та гедоністичної функції в процесі позиціонування творів мистецтва на артринку. **Висновки.** Соціальна інженерія є ефективним маркетинговим інструментарієм при реалізації естетичної та гедоністичної функції образотворчого мистецтва. Ці мистецькі функції активно використовують у маркетингу на артринку, вони частково схожі між собою, адже споживачі цих мистецьких функцій прагнуть до отримання насолоди від краси, що втілена митцями в продуктах власної творчості. Однак можуть бути й суттєві відмінності між творами, у яких реалізовані зазначені функції. Так, естетична функція мистецтва може спонукати споживача до певних дій через такі інструменти соціальної інженерії, як привабливість та вплив сюжетів та персонажів, через емпатію споживачів до отримання естетичної насолоди не тільки від краси навколишнього світу, а й від краси патріотичних, громадських, суспільно корисних вчинків персонажів мистецьких творів, їхніх моральних душевних, духовних проявів, людяності тощо. На відміну від естетичної функції, гедоністична функція мистецтва через знов-таки привабливість сюжетів та персонажів, емпатію споживачів, авторитет впливових споживачів (що є потужним маркетинговим інструментарієм соціальної інженерії) закликає споживачів мистецького продукту (живопису, скульптури, фотографії, різноманітної рекламної продукції) до гедоністичного споживання мистецьких продуктів з метою визнання споживчої насолоди як однією з найвищих цінностей у житті. Саме на гедонізмі вибудовуються маркетингові стратегії виробників товарів та послуг. Отже, естетична функція образотворчого мистецтва здебільшого реалізується в соціальному маркетингу, а гедоністична функція образотворчого мистецтва – у комерційному маркетингу в різноманітних сферах продажу товарів і послуг.

Ключові слова: функції мистецтва, маркетинг образотворчого мистецтва, експертна діяльність у мистецтві, позиціонування творів мистецтва, соціальна інженерія в мистецтві, артринок.

Akimov Dmytro, Doctor of Sociology, Professor, Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Art Management, Chairman of the General Directorate of the International Academy of Rating Technologies and Sociology 'Golden Fortune'

Application of Social Engineering Tools in the Implementation of Aesthetic and Hedonistic Functions in Fine Arts Marketing

The purpose of the article is to research the methodology of applying social engineering tools in the implementation of such functions of art as: aesthetic function, hedonic function, calming-compensatory function, precognition function, prognostic function, suggestive function in socio-cultural projects in the field of art marketing, and to research the impact of these functions on consumers of the art product. **The research methodology** consists of the application of comparative, empirical and theoretical methods. Such an epistemological methodological approach allows us to investigate the ability of the main functions of art to influence the formation of consumer perceptions of an art product when using social engineering tools in socio-cultural art marketing projects. **The scientific novelty** consists in the disclosure of the possibilities of applying social engineering tools in the field of art marketing as a plane of socio-cultural projects in the implementation of such basic functions of fine art as the aesthetic function and the hedonistic function in the process of positioning of works of art. **Conclusions.** Social engineering is an effective marketing tool in the implementation of the aesthetic and hedonistic functions of fine art. These artistic functions are actively used in marketing on the art market, they are partly similar to each other, since consumers of these art functions seek to enjoy the beauty embodied by artists in the products of their own creativity. However, there may be significant differences between the works in which these functions are implemented. Thus, the aesthetic function of art can encourage the consumer to take certain actions through such social engineering tools as the attractiveness and influence of plots and characters, through the empathy of consumers to receive aesthetic pleasure not only from the beauty of the surrounding world, but also from the beauty of patriotic, public, socially useful actions of the characters of art works, their moral, emotional, spiritual manifestations, humanity. Unlike the aesthetic function, the hedonistic function of art, again through the attractiveness and characters, the empathy of consumers, the authority of influential consumers (which is a powerful marketing tool for social engineering), calls on consumers of an artistic product (painting, sculpture, photography, various advertising products) to hedonistic consumption of the art products with the recognition of consumer pleasure as one of the highest values in life. It is on hedonism that the marketing strategies of producers of products and services are built. So, comparing these observations, we come to the conclusion that the aesthetic function of fine art is more realised in social marketing, and the hedonistic function of fine art is more realised in commercial marketing in various areas of products and services.

Keywords: functions of art, marketing of fine arts, expert activity in art, positioning of works of art, social engineering in art, art market.

Актуальність теми дослідження. В одній з попередніх наших публікацій [5] ми розпочали досліджувати проблемні питання щодо використання методів соціальної інженерії разом з маркетинговими технологіями в соціокультурному проектуванні на артринку. Сьогодні продовжуємо розглядати проблемні питання, які виникають при застосуванні маркетингових технологій на артринку в умовах реалізації основних функцій мистецтва, а саме:

1. Чи можливе використання інструментів соціальної інженерії при застосуванні основних функцій мистецтва в роботі із сегментами споживацьких аудиторій на артринку?

2. Яким чином може бути використана соціальна інженерія в соціокультурному проектуванні в мистецтві?

3. Як застосувати маркетинговий ресурс соціальної інженерії в соціокультурних проєктах розбудови сучасного суспільства, зокрема з метою морального та естетичного виховання широких верств споживацької аудиторії?

Аналіз досліджень і публікацій. Означеній у статті проблематиці присвятили свої дослідження: Д. Акімов [1–5], Ю. Вакуленко [6, 7], Ж. Денисюк [8]. Р. Чалдіні [9] є всесвітньо визнаним класиком досліджень сфери використання соціальної інженерії. Окремо слід звернути увагу на глибину наукових досліджень української науковиці Жанни Денисюк, яка розкрила у своїх публікаціях сутність мемів, які широко

використовують у маркетингових проєктах як складові соціальної інженерії. Варто також звернути увагу на статті академіка Юрія Вакуленка, який, маючи багаторічний досвід роботи на посаді генерального директора одного з провідних мистецьких музеїв України, розкриває зі свого боку досліджувані нами проблеми. Ця публікація є продовженням серії статей, яку ми започаткували. Зазначимо, що більш детального опрацювання потребує дослідження естетичної та гедоністичної функції мистецтва в артмаркетингу, що й зумовлює мету написання статті.

Мета роботи – дослідити методологію застосування інструментів соціальної інженерії при реалізації таких функцій мистецтва, як: естетична, гедоністична, заспокійливо-компенсаторна, передбачення, прогностична, навіювальна функція в соціокультурних проєктах у сфері артмаркетингу, а також дослідження впливу зазначених функцій на споживачів мистецького продукту.

Виклад основного матеріалу. У попередній публікації [5, 174–177] ми дослідили використання методів соціальної інженерії при реалізації таких функцій образотворчого мистецтва: 1) пізнавально-евристична; 2) суспільно-перетворювальна та компенсаторна; 3) інформативна та комунікативна; 4) художньо-концептуальна; 5) сугестивна; 6) виховна.

Продовжуючи дослідження шляхів використання методів соціальної інженерії при реалізації основних функцій образотворчого

мистецтва, у цій статті ми продовжуємо аналізувати основні функції мистецтва та їхню роль в житті сучасного суспільства при застосуванні інструментів соціальної інженерії, що дає можливість реалізації потужних соціокультурних проєктів, які у свою чергу впливають на сегменти споживацької аудиторії при реалізації на артринку завдань маркетингу мистецтва. Отже, у попередній публікації [5, 174–177] було охоплено перших шість основних функцій мистецтва при застосуванні інструментів соціальної інженерії та дослідженні впливу на певні сегменти споживачів. Що стосується дослідження безпосередньо сегментів споживацької аудиторії, то їх ми теж детально розглядали в публікаціях [1–4]. Також цю тему розглянуто в статтях віцепрезидента Національної академії мистецтв України академіка Ю. Вакуленка [6; 7].

Тож розглянемо такі функції образотворчого мистецтва в соціокультурних маркетингових проєктах при застосуванні інструментів соціальної інженерії: 1) естетична; 2) гедоністична.

1. Естетична функція образотворчого мистецтва реалізується шляхом створення мистецької продукції, яка дає можливість споживачам отримувати естетичну насолоду при споживанні певного продукту. У маркетингу образотворчого мистецтва при реалізації естетичної функції мистецтва широко використовують такі інструменти соціальної інженерії: 1) привабливість сюжетів та персонажів, 2) емпатія споживачів до персонажів твору мистецтва чи до особистості митця, а саме – здатність аудиторії уявляти та розуміти емоційний стан, думки, переживання героїв художнього твору й автора, ставлячи себе на їх місце, 3) вплив сюжету мистецького твору, естетично привабливого персонажа на подальші дії споживача, адже емоційна реакція персонажа може активувати схожі почуття та спогади в глядача, створюючи глибший емоційний зв'язок із твором мистецтва. Естетична привабливість творів мистецтва не залишає байдужими аудиторії всіх сегментів споживання мистецьких продуктів, адже покликана задовольняти естетичні смаки та потреби кожної людини. Слід зазначити, що з часів Давньої Греції ця функція образотворчого мистецтва була основною у сфері споживання мистецького продукту та формувала смак кожного споживача. Тому традиційно слід вважати, що естетична функція формує ціннісні орієнтири, естетичний смак споживачів, навіть стандарти та еталони краси, а також пробуджує в людині прагнення до власної творчості. Людина як творча особистість сприймає навколишній світ

як безкінечну кількість естетично привабливих, близьких до ідеалу чи, навпаки, зовні неприємно відштовхувальних елементів цього світу, зокрема: людей, рослин, тварин, ландшафтів, споруд тощо. Реалізуючи естетичну функцію мистецтва, художник у своїх творах фіксує взірці досконалості навколишнього світу. І на цьому етапі виникає можливість для застосування технологій соціальної інженерії. Використовуючи авторитет авторів творів мистецтва та супроводжувальні тексти, аудіо- та відеокоментарі, споживачу мистецького продукту можна нав'язати ідеали краси, пріоритети тих чи інших соціальних норм, політичні й релігійні переконання, технічні, транспортні, побутові пріоритети тощо. Саме естетична функція мистецтва створює в споживача відчуття естетичної вагомості навколишнього світу, а все, що є загальноновизнаним красивим, споживачеві здається позитивним за внутрішнім (духовним, соціальним, релігійним, моральним, громадським та громадянським) наповненням. Наведемо простий приклад: коли перехожі на вулицях бачать на рекламному лайтбоксі відому красиву актрису, яка рекламує парфуми, то в перехожих, як у потенційних споживачів, формується підсвідоме відчуття, що після придбання таких парфумів споживачі парфумів будуть мати не гірший вигляд, ніж актриса з естетично привабливої реклами. Високопрофесійно виконані живописні, графічні, фотографічні твори спроможні створювати ілюзію довіри, авторитетності та надійності щодо інформації, яку транслують такі твори. Так навіть створюють певні мему, які допомагають маркетологам маніпулювати масовою свідомістю, спонукаючи людей до споживання будь-яких товарів, послуг, ідей, переконань завдяки ефектному естетичному оформленню. Відома українська дослідниця меметичних комунікативних практик, доктор культурології Ж. Денисюк зазначає: «Мемом може стати, що завгодно: картинка, фото, персонаж / особа чи й навіть фраза, які викликають певні емоції» [8, 16].

Аналізуючи естетичну функцію образотворчого мистецтва з погляду можливості застосування інструментів соціальної інженерії, пам'ятаймо, що естетична функція образотворчого мистецтва покликана допомагати споживачеві формувати естетичні ціннісні орієнтири, проявляти власну творчу активність, сприймати кращі прояви навколишнього світу як естетичні цінності, а тому все, що робить людина, має бути красивим і досконалим.

У маркетингу образотворчого мистецтва естетична функція широко реалізується при застосуванні технологій соціальної інженерії з метою утримання особливо цінних клієнтів-споживачів мистецького продукту, що належать до пріоритетної категорії LTV (Lifetime Value), тобто це стосується тих клієнтів-споживачів, які з певною регулярністю впродовж тривалого часу приносять прибуток продавцеві мистецького продукту. Ідеться про задоволення мистецьких смаків клієнтів-споживачів категорії LTV, коли, наприклад, митець створює твори живопису, маючи на меті передати на полотні красу квітів, фруктових натюрмортів, мальовничих пейзажів, зображення красивих людей, тварин, архітектурних споруд, вітрильних кораблів тощо, знаючи наперед, що клієнт-споживач категорії LTV в подальшому придбає цей твір мистецтва для власного споживання з метою отримання естетичної насолоди.

Естетичну функцію образотворчого мистецтва маркетологи та рекламисти художніх галерей, ярмарків, аукціонів, музеїв образотворчого мистецтва постійно використовують при оформленні сайтів, зовнішньої реклами на фасадах будинків, друкованої та відеопродукції. Для успіху реалізації естетичної функції мистецтва важливо, щоб маркетологи та рекламисти діяли вільно, не під тиском впливових учасників виставки, ярмарки, аукціону, які у свою чергу зацікавлені в просуванні власних творів образотворчого мистецтва. Ідеться про вірогідний конфлікт інтересів між маркетологами та рекламистами великого мистецького форуму, з одного боку (коли для рекламного просування такої події треба відібрати найбільш естетично ефектні твори з метою привернення уваги перспективних споживачів мистецького продукту), а з іншого боку, у конфлікті інтересів виступають окремі митці – учасники цього форуму, які шукають шляхи для просування власних творів на рекламних та іміджевих майданчиках цього мистецького проєкту.

2. Гедоністична функція мистецтва певною мірою схожа на естетичну функцію та полягає в здатності тих чи інших творів живопису, скульптури, кінематографу, театру, музики, літератури приносити задоволення та насолоду тим чи іншим сегментам споживачів мистецького продукту безвідносно до утилітарного змісту цього твору. Тут маркетингові завдання реалізуються через спроможність мистецьких творів приносити емоційну насолоду споживачам, за умови уникнення страждань. Саме тут гедоністична функція мистецтва відрізняється від естетичної

функції, адже високоестетичні твори можуть мати героїчний, драматичний, військово-патріотичний зміст, проте гедонізм (від грецького «задоволення») позиціонує власним ціннісним критерієм насолоду за умови уникнення страждань. У маркетингу мистецтва гедоністична функція є доволі привабливою, адже дає можливість отримати стабільно обґрунтовані тривалі прибутки. Гедоністична функція втілюється в таких мистецьких жанрах, як: 1) живопис, скульптура, графіка, фотографія із зображенням квітучої природи, яскравих натюрмортів, красивих, щасливих людей під час різноманітних свят, у наповнених позитивними емоціями еротичних сценах; 2) популярна, танцювальна, розважальна музика, зокрема музика для медитацій, для відпочинку; 3) художні, мультиплікаційні, документальні фільми та театральні постанови розважального, релаксаційного, комедійного змісту; 4) вироби ювелірного мистецтва, 5) книжкова, журнальна, періодична та інша друкована продукція так само розважального, релаксаційного, комедійного змісту; 6) багатожанрове циркове мистецтво тощо. Загальновідомо, що гедоністичну функцію мистецтва прийнято вважати однією із найдавніших функцій образотворчого мистецтва, адже гедонізм як одна з найдавніших філософських теорій має свої корені близько 2000 років до н.е., коли учень Сократа – Арістіпп Кіренський – описав гедоністичний егоїзм та назвав особисті чуттєві насолоди найвищим благом, заради яких варто жити та до яких варто прагнути. Далі гедонізму приділяли увагу Платон, Аристотель, Епікур тощо. Тепер, через тисячоліття, сучасні мистецтвознавці продовжують досліджувати гедоністичну функцію мистецтва, а сучасні маркетологи використовують спроможності гедоністичної функції мистецтва в бізнес-проєктах XXI століття.

Розглядаючи інструментарій соціальної інженерії, який можна використовувати при реалізації гедоністичної функції мистецтва, зупинимо увагу на таких інструментах, як: 1) привабливість сюжетів та персонажів, 2) емпатія споживачів мистецького продукту, що існує в душі споживача, який ототожнює себе з персонажами цього твору, 3) авторитет впливових споживачів цього мистецького продукту, 4) вплив автора мистецького твору, маркетолога й безпосередньо самого твору образотворчого мистецтва (зокрема рекламного мистецького продукту) на споживача.

Тепер розглянемо ці інструменти більш детально. Привабливість сюжетів та

персонажів у творах живопису, скульптури, графіки, фотографії (зокрема йдеться про рекламу та брендинг при просуванні товарів і послуг на традиційних ринках) може включати в себе не тільки зовнішню красу персонажів та навколишнього світу, адже гедоністична насолода життям може включати в себе відчуття безпеки, турботу оточення, самореалізацію на улюбленій роботі тощо. Маркетологи використовують привабливість сюжетів і персонажів в образотворчому мистецтві та рекламі (яка може бути одним з напрямів образотворчого мистецтва), підвищуючи цінність товарів і послуг через спонукання споживача мистецького продукту до гедоністичного споживання матеріальних благ. Можна констатувати, що гедоністична функція мистецтва сьогодні потужно використовується як рушійна сила брендингу. Маркетолог має на меті довести споживачеві, що той чи інший продукт образотворчого мистецтва зробить життя споживача кращим. Так само маркетолог працює над створенням мистецького образотворчого рекламного продукту, через споживання якого набувач товарів і послуг прагнучиме отримати додаткову насолоду від життя. Отже, зазначимо, що гедоністичну функцію образотворчого мистецтва протягом тисячоліть митці реалізовували для створення мистецького продукту з метою гедоністичного споживання та, відповідно, отримання насолоди. Митці часів Давньої Греції та Давнього Риму створили блискучі скульптури, мозаїки, фрески, втілюючи в мармурі та інших мистецьких матеріалах своїх епох ідеали краси людського тіла, зображень тварин, рослин, прекрасних архітектурних споруд тощо. Маркетингові проекти XX–XXI століть використовують графічні, фотографічні та інші образотворчі зображення з метою вибудови брендингу товарів і послуг. Ще раз зазначимо, що гедоністична функція мистецтва, на відміну від естетичної, передбачає відсутність у сюжетах болю та страждань. Запрошення до участі в рекламі зовні красивих людей у привабливих романтичних обставинах підштовхує споживачів рекламованих товарів і послуг до емпатії та ототожнення себе з героями відповідних рекламних сюжетів. Схоже сприйняття творів живопису, графіки та скульптури протягом століть спонукало споживачів замовляти та купувати мистецькі продукти гедоністичного змісту. Для гедоністичного споживання творів мистецтва істотно відчувається перевага чуттєвого та емоційного сприйняття над іншими функціональними спроможностями цього продукту. Так само й під впливом гедоністичного образотворчого рекламного

зображення першочергова функціональна, утилітарна складова покупки може сприйматись як другорядна. Наприклад, насолода від факту володіння високобюджетним предметом одягу модного бренду часто превалює над не менш якісним небрендовим одягом, а тому платоспроможний покупець часто віддає перевагу не тому товару, який принесе більше користі, а тому, який принесе більше насолоди. Творам скульптури та живопису тут варто приділити особливу увагу, адже для гедоністичного споживання характерним є пріоритет емоційної складової з метою отримання споживчої насолоди.

Тут можна констатувати, що сегмент гедоністично налаштованих колекціонерів найбільш дорогих та престижних творів образотворчого мистецтва допомагає маркетологам реалізувати на престижних ярмарках й аукціонах гедоністичну мистецьку функцію. Колекціонер-гедоніст живе заради відчуття насолоди через споживання шляхом володіння престижними високобюджетними творами мистецтва.

Наближаючись до висновків цього наукового дослідження, зазначимо, що при дослідженні можливостей використання інструментів соціальної інженерії в маркетингу на артринку можна констатувати, що естетична функція образотворчого мистецтва реалізується здебільшого у сфері соціального маркетингу, а гедоністична – у сфері комерційного маркетингу.

Соціальний маркетинг в образотворчому мистецтві використовує інструменти соціальної інженерії з метою виховання споживачів як гідних членів суспільства, прагне у своїй діяльності до суспільної користі через просування етичних, суспільних, громадських та культурних цінностей, привертає увагу до екологічних проблем, виховує споживачів у дусі патріотизму. Комерційний маркетинг має на меті отримання фінансового прибутку від продажу мистецьких товарів і послуг, зростання продажів, збільшення доходів, формування комерційного іміджу та пізнаваності брендів митців, галерей, аукціонів, розширення споживчих сегментів, укріплення ринкових позицій. Соціальний маркетинг фінансується за рахунок державних коштів, грантів, пожертв, власних доходів некомерційних установ та організацій. Комерційний маркетинг фінансується з бюджету виробників мистецьких продуктів, за рахунок доходів від продажу мистецьких товарів і послуг.

Висновки. Соціальна інженерія є ефективним маркетинговим інструментарієм при реалізації естетичної та гедоністичної

функції образотворчого мистецтва. Ці мистецькі функції активно використовують у маркетингу на артринку, вони частково схожі між собою, адже споживачі цих мистецьких функцій прагнуть до отримання насолоди від краси, що втілена митцями в продуктах власної творчості. Однак можуть бути й суттєві відмінності між творами, у яких реалізовані зазначені функції. Так, естетична функція мистецтва може спонукати споживача до певних дій через такі інструменти соціальної інженерії, як привабливість та вплив сюжетів та персонажів, через емпатію споживачів до отримання естетичної насолоди не тільки від краси навколишнього світу, а й від краси патріотичних, громадських, суспільно корисних вчинків персонажів мистецьких творів, їхніх моральних душевних, духовних проявів, людяності тощо. На відміну від естетичної функції, гедоністична функція мистецтва через знов-таки привабливість сюжетів та персонажів, емпатію споживачів, авторитет впливових споживачів (що є потужним маркетинговим інструментарієм соціальної інженерії) закликає споживачів мистецького продукту (живопису, скульптури, фотографії, різноманітної рекламної продукції) до гедоністичного споживання мистецьких продуктів з метою визнання споживчої насолоди однією з найвищих цінностей у житті. Саме на гедонізмі вибудовуються маркетингові стратегії виробників товарів та послуг. Отже, порівнюючи ці спостереження, доходимо висновку, що естетична функція образотворчого мистецтва здебільшого реалізується в соціальному маркетингу, а гедоністична – у комерційному маркетингу в різноманітних сферах продажу товарів і послуг.

Література

1. Акімов Д. І. Колекціонери як споживачі творів образотворчого мистецтва на артринку та їхні мотивації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. №4. С. 81–85. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250257>.
2. Акімов Д. І. Набувачі творів образотворчого мистецтва та їхні мотивації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. №3. С. 102–107. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2021.244410>.
3. Акімов Д. І. Символічні споживачі творів образотворчого мистецтва та їхні мотивації. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. №2. С. 146–150. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249249>.
4. Акімов Д. І. «Домашнє» споживання мистецьких проєктів та мотивації «домашніх» споживачів. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. 2021. № 40. С. 40–45. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250330>.

5. Акімов Д. І. Соціокультурне проектування та складові методології соціальної інженерії в маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 172–178. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327944>.

6. Вакуленко Ю. Є. Реалізація зберігаючої функції як основної в діяльності європейських музеїв образотворчого мистецтва під час Другої Світової війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 126–132. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313289>.

7. Вакуленко Ю. Є. Реалізація основних функцій музеїв та мистецькі проєкти окупаційних адміністрацій у 1941–1943 роках на території України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 231–236. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322883>.

8. Денисюк Ж. З. Меметичність комунікативних практик в умовах розвитку цифрового інформаційного простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 1. С. 13–19. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229534>.

9. Чалдіні Р. Вплив: Психологія переконання. Видавництво : Harper Business. 2006. 320 с.

References

1. Akimov, D. (2021). Collectors as consumers of works of fine art on the art marketing and their motivations. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 81–85 [in Ukrainian].
2. Akimov, D. (2021). Purchasers of artworks on the art marketing and their motivations. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 102–107 [in Ukrainian].
3. Akimov, D. (2021). Symbolic consumers of fine art in the art market and their motivations. *Culture and Contemporaneity*, 2, 146–150 [in Ukrainian].
4. Akimov, D. (2021). 'Local' consumption of art projects and motivation of the "local" consumers. *Art History Notes*, 40, 40–45 [in Ukrainian].
5. Akimov, D. (2025). Socio-Cultural Projecting and Component Methodologies of Social Engineering in Fine Arts Marketing. *National Academy of Culture and Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 172–178 [in Ukrainian].
6. Vakulenko, Yu. (2024). Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during WWII. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 126–132 [in Ukrainian].
7. Vakulenko, Yu. (2024). Implementation of the Main Museums' Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 231–236 [in Ukrainian].
8. Denysyuk, Zh. (2021). Memeticity of communicative practices in the conditions of development digital information space. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 13–19 [in Ukrainian].
9. Cialdini, R. (2006). *Influence: The Psychology of Persuasion*. Harper Business [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.08.2025
Отримано після доопрацювання 05.09.2025
Прийнято до друку 12.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Денисюк Ж. З. Урбаністичний акварельний пленер як форма осмислення міського простору в сучасному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 142–147.

Denysiuk Zh. (2025). Urban Watercolour Plein Air as a Form of Understanding Urban Space in Contemporary Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 142–147 [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

УРБАНІСТИЧНИЙ АКВАРЕЛЬНИЙ ПЛЕНЕР ЯК ФОРМА ОСМИСЛЕННЯ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою статті є дослідження феномену урбаністичного акварельного пленеру як сучасної художньої практики, що формує нові підходи до осмислення міського простору, його візуальної ідентичності та емоційно-естетичної репрезентації в мистецтві ХХІ століття. Увагу зосереджено на виявленні взаємозв'язку між художнім сприйняттям урбаністичного середовища та культурними трансформаціями міського ландшафту. **Методологічну основу** дослідження становить поєднання мистецтвознавчого, культурологічного та феноменологічного підходів. Використано методи порівняльного аналізу, спостереження, мистецької інтерпретації і візуального аналізу творів учасників сучасних українських та європейських акварельних пленерів. Застосовано також контекстуальний метод для осмислення урбаністичного акварельного живопису у взаємозв'язку з тенденціями екологічного та соціального мистецтва. **Наукова новизна.** Уперше урбаністичний акварельний пленер розглянуто як інструмент візуальної рефлексії міського простору, що поєднує документальність та художню інтерпретацію середовища. Обґрунтовано поняття «плерний урбанізм» як форму мистецького діалогу з міською тканиною, у межах якого акварель постає не лише технікою, а й засобом комунікації між художником і простором. Виявлено роль акварелі у формуванні м'якої естетики урбаністичного досвіду. **Висновки.** Урбаністичний акварельний пленер у сучасному мистецтві функціонує як форма культурного самовираження та медіації між людиною і міським простором. Його художня природа поєднує емпіричне спостереження, емоційну фіксацію і соціокультурну рефлексію. Через акварельні практики формується новий тип візуального мислення – поетика міста, що відображає екологічну чутливість, історичну пам'ять та естетику урбаністичної гармонії.

Ключові слова: урбаністичний пленер, акварель, міський простір, сучасне мистецтво, візуальна культура, художня рефлексія, міська ідентичність.

Denysiuk Zhanna, D.Sc. in Cultural Studies, D.Sc. in Cultural Studies, Vice-Rector for Scientific and Educational Work of the National Academy of Culture and Arts Management

Urban Watercolour Plein Air as a Form of Understanding Urban Space in Contemporary Art

The purpose of the article is to study the phenomenon of urban watercolour plein air as a contemporary artistic practice that forms new approaches to understanding urban space, its visual identity and emotional and aesthetic representation in the art of the 21st century. Attention is focused on identifying the relationship between the artistic perception of the urban environment and cultural transformations of the urban landscape. **Research methodology.** The methodological basis of the study is a combination of art history, culturology and phenomenology approaches. The methods of comparative analysis, observation, artistic interpretation and visual analysis of the works of participants in contemporary Ukrainian and European watercolour plein airs were used. The contextual method was also applied to understand urban watercolour painting in relation to the trends of ecological and social art. **Scientific novelty.** For the first time, urban watercolour plein air is considered as a tool for visual reflection of urban space, combining documentary and artistic interpretation of the environment. The concept of 'plein air urbanism' is substantiated as a form of artistic dialogue with the urban fabric, within which watercolour appears not only as a technique, but also as a means of communication between the artist and the space. The role of watercolour in the formation of the soft aesthetics of urban experience is revealed. **Conclusions.** Urban watercolour plein air in contemporary art functions as a form of cultural self-expression and mediation between man and urban space. Its artistic nature combines empirical observation, emotional fixation and socio-cultural reflection. Through watercolour practices, a new type of visual thinking is formed – the poetics of the city, reflecting ecological sensitivity, historical memory, and the aesthetics of urban harmony.

Keywords: urban plein air, watercolour, urban space, contemporary art, visual culture, artistic reflection, urban identity.

Актуальність теми дослідження. У контексті розвитку сучасного мистецтва спостерігається зростання інтересу до теми міського простору як живого культурного організму, що відображає динаміку соціокультурних процесів, опосередковану трансформацією середовища існування людини загалом в умовах мінливого світу. Відтак такий жанр образотворчого мистецтва, як міський пейзаж перетворюється на об'єкт художнього аналізу, у якому поєднуються елементи документальності, емоційного сприйняття та символічного змісту. У цьому аспекті урбаністичний акварельний плерер набуває особливого значення як форма творчого діалогу митця з міською реальністю, що дозволяє безпосередньо фіксувати враження від простору, світла, атмосфери та архітектурного ритму сучасного міста.

У зв'язку з цим постає також необхідність осмислення нових художніх стратегій, у межах яких акварель, що традиційно пов'язували із камерністю та ліризмом, трансформується у своєрідного репрезентанта урбаністичного світовідчуття, що своєю чергою відкриває можливості для переосмислення ролі художника як дослідника міського середовища, який через власну чуттєвість і художню виразність створює образ міста як соціокультурного феномену.

Загалом такі плерери, що активно розвиваються в Україні та Європі, стають не лише мистецькими практиками, а й простором діалогу між архітектурою, екологією, урбаністикою і мистецтвом, інструментом осмислення міського простору, що сприяє глибшому розумінню візуальних форм репрезентації міста в сучасній культурі.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика дослідження плерерів, урбаністичного мистецтва загалом і в розрізі акварельного живопису зокрема знайшла відображення в низці праць таких авторів, як: В. Бистрякова [3], В. Бойко [1], О. Бражнік [3], В. Виронова-Готье [17], Ж. Гула [3], І. Здановська [4], А. Жук [5–7], А. Ковач [8], Е. Красний [9], О. Лагутенко [13], І. Лашко [10], А. Носенко [11], О. Овчаренко [17], А. Осадча [3], Л. Салтан [13], О. Сова [14], Л. Соколюк [15], Г. Троценко [16], О. Храпачов [17], В. Череватюк [18], О. Чурсін [15; 19] та ін.

Так, зокрема, В. Бойко проаналізував, як мистецькі проекти плерерів впливають на розвиток жанру пейзажу в реалістичному живописі. Зокрема, проекти, такі як «Плерерний живопис» (Львів), «Хортиця крізь віки» (Запоріжжя), «Культурна мозаїка»

(Київ), «Мікіндівські плерери» (Умань) тощо, показують, що участь у плерерах і виїзних виставкових проєктах сприяє розвитку художніх практик та формуванню тенденцій у живописі (реалізмі) в Україні [1].

Дослідник І. Лашко розглядає роль плереру та майстер-класів як методів формування технічних і творчих навичок у студентів, зокрема в контексті акварельного живопису. Плерер тут виступає як освітня практика, яка допомагає розвивати візуальне сприйняття, засвоєння перспективи, композиції та роботи з кольором [11].

Серед зарубіжних авторів варто відзначити праці К. Аврамідіса [20], Л. Кілі [22], С. Левінсон [23], Б. Ліхтенеггер [24], Л. Міллер [25], А. Сіммс [22], А. Суліковська-Дежена [27], Цзень Сяолань [28], Е. Шарле [21], Р. Шок [26] та ін.

Серед зарубіжних джерел варто відзначити працю С. Левінсон, де авторка, зокрема, розглядає плерерний живопис як форму польової роботи та як спосіб взаємодії з простором, екологією місця, соціумом і культурною пам'яттю. Тут плерер стає засобом критичного сприйняття середовища, не просто як засіб естетичної фіксації, а як інструмент політики простору, екологічної справедливості та громадянської участі [23, 154].

У роботі Цзень Сяолань акцентовано на психологічних аспектах акварельного пейзажного етюдів, як художник через перебування на плерері, сприймаючи природу чи урбаністичне середовище, відчуває, емоційно інтерпретує, передає атмосферу: колірні переходи, зміну освітлення, настрій [28, 81].

Мета статті – дослідити феномен урбаністичного акварельного плереру як сучасну художню практику, що формує нові підходи до осмислення міського простору, його візуальної ідентичності та емоційно-естетичної репрезентації в мистецтві XXI століття. Увага зосереджена на виявленні взаємозв'язку між художнім сприйняттям урбаністичного середовища та культурними трансформаціями міського ландшафту.

Виклад основного матеріалу. У сучасному художньому дискурсі плерер як явище і художня практика постає не лише як навчально-творчий процес, а і як форма глибокого осмислення міського середовища, його естетичних, історичних і соціокультурних аспектів. До того ж, плерерна форма роботи для художників має своє підґрунтя, сформоване традицією та історією. Варто нагадати, що ще з «1930-х років Київський

державний художній інститут (тепер НАОМА) щороку проводив пленерні студентські практики в Каневі, а у 1933–1934 рр. відбулась перебудова навчального процесу в Київському державному художньому інституті, й освітній заклад взяв курс на літню пленерну практику» [17, 115].

«Український національний пейзаж як самостійний жанр мистецтва сформувався на початку XIX ст. у творчості видатних художників Т. Шевченка та В. Штернберга. Ці митці у своїх пейзажах першими почали відтворювати реалістично-поетичні картини рідного краю. Розквіт українського національного пленерного живопису відбувся в другій половині XIX – на початку XX ст., коли пейзажі почали вирізнятися образним змістом і живописними пошуками» [14, 232].

Справжнім майстром міського пейзажу першої третини XX ст. був М. Бурачек, який протягом 1910–1920-х рр. працював над формуванням власного неповторного стилю, писав міські пейзажі «Морозний ярмарок. Миргород» (1917); «Міський пейзаж»; Київський Михайлівський собор» (1919); «Зимовий пейзаж з церквою і дзвіницею (1921) та ін., у яких помітні відлуння не лише імпресіонізму, а й постімпресіонізму [15, 86]. Традиції національного пейзажного живопису на пленері продовжували художники XX ст., які виявили все розмаїття цього жанру (Й. Бокшай, М. Глущенко, В. Гурін, О. Новаківський, В. Пузирков, С. Шишко, О. Шовкуненко, Т. Яблонська) [14, 233].

Візуальне дослідження міського простору за допомогою акварелі давало змогу митцеві не просто фіксувати архітектурні форми, а виявляти динаміку взаємодії людини та міста, світла й матеріалу, часу та емоції. Майстерність пленерного акварельного живопису знайшла відображення в роботах О. Кульчицької, яка в багатьох пленерних акварельних аркушах кінця 1920–1930-х рр. відтворювала пам'ятки церковного будівництва, щоразу застосовуючи іншу техніку, залежно від складності етюдів [15, 91].

Акварельна техніка, на відміну від олійного чи цифрового живопису, характеризується особливою прозорістю та варіативністю кольору, що дозволяє передати атмосферність, плинність і рухливість міського середовища. Як зазначає І. Лашко, пленерна практика формує в художників здатність «бачити місто як живий організм», у якому взаємодіють матеріальне й духовне начала. Цей підхід відображає синтез емпіричного спостереження та естетичного переживання простору [10, 202].

На думку фахівців, «досвід пленерної літньої практики є невід'ємною частиною навчального процесу в НАОМА. Він важливий через необхідність зміни обстановки, а також для переосмислення в умовах пленеру знань, набутих упродовж першого і другого семестрів. Канівський пленер протягом багатьох років виховував цінний досвід життєвої і творчої самоорганізації, навчав сприймати плин життя як органічний мистецький процес, де побутові моменти поєднувались із творчими завданнями та пошуками. Головним методичним досягненням канівських пленерів було відчуття певної життєвої і творчої свободи, що поєднувалось із самодисципліною, педагогічно підготовленим усвідомленням мистецької мети, пізнанням природи та культурного середовища в його живих проявах. Пленер виступав як особлива форма творчого формування студента-художника, який, залишаючись у межах навчальної системи, робив важливий крок до цілком самостійної творчості» [17, 119].

В українському контексті урбаністичний пленер розвивається в кількох напрямках. По-перше, це освітні програми мистецьких закладів, у межах яких студенти опановують архітектурний пейзаж і композицію безпосередньо на відкритому повітрі. По-друге, це незалежні художні об'єднання та пленери, які відбуваються в середовищах історичних міст: у Львові, Києві, Одесі, Чернівцях, де акварель виступає не лише медіумом зображення, а й способом фіксації культурної пам'яті. Як пише дослідник А. Жук, під час активізації пленерного руху в 1990-ті рр. відбувалися великі пленери, що ставали подією мистецького життя загальнонаціонального масштабу. Деякі з них набували форми регулярних, традиційних заходів. До таких належать, зокрема, Немирівський пленер (1995), Львівський пленер (1997), Мукачівський пленер (1998), Севастопольський пленер (1998), Болехівський пленер (1999), Міжнародний Репінський пленер у Чугуєві (2000), Міжнародний пленер «Хортиця крізь віки» (2006). Справжня чисельність пленерів набагато більша. Відомості, що зібрав автор, дають змогу згадати більше 80 пленерів, які відбувалися протягом 2000–2019 років [6, 178].

За спостереженням В. Череватюк, «для художника в роботі над пейзажем важливо віднайти зв'язок окремих частин мотиву й звести їх у єдине ціле, аби досягти гармонійного живописного результату. При цьому слід пам'ятати, що простір у живописі

відіграє таку ж роль, як і світло. Єдність простору й атмосферного середовища, світла є головним, об'єднавчим чинником живописного твору» [18, 13]. На думку Е. Красного, «важливим у процесі плерного живопису є врахування особливостей навколишнього середовища. Його фізичні, психофізичні і соціальні фактори впливають на образотворчу діяльність майбутнього митця. Умови роботи на плері суттєво відрізняються від аудиторних, оскільки велика кількість світла, різноманіття вражень, значна віддаленість об'єктів пейзажу від спостерігача, зміна освітлення залежно від стану погоди є тими умовами, які необхідно враховувати у творчому процесі» [9, 153].

Якщо ж говорити про особливості саме міського пейзажу, з превалюванням сучасного урбанізму, то тут, за слушним спостереженням І. Здановської, пейзаж незмінно залишається життєво актуальною і привабливою темою. Робота на плері вирізняється тим, що в умовах обмеженості часу потрібно поєднувати синтез почуттів, думок із засобами виконання, які дають відчуття правдивої передачі природи [4, 210].

Зарубіжний досвід підтверджує універсальність цього феномену, зокрема, Б. Ліхтенгер розглядає міський скетчинг як метод візуальної інтерпретації простору, що поєднує художній експеримент і соціокультурне дослідження [24]. Дослідниця С. Левінсон плерний живопис тлумачить як «контрвізуальну практику», тобто процес, у якому художник не лише відтворює ландшафт, а й пропонує альтернативні способи його сприйняття, протиставляючи безпосередність переживання медіалізованим образам міста [23].

У цьому контексті урбаністичний акварельний плер стає інструментом візуального діалогу між особистістю та середовищем. Його соціокультурна цінність полягає у формуванні нової чутливості до міста, у відновленні зв'язку між простором і досвідом. Акварель як техніка є легкою, імпровізаційною, відкритою до випадковостей, що відображає сучасне розуміння урбанізму як процесу постійної зміни, фрагментарності та перетікання сенсів.

Особливе значення мають колективні плерні практики, які, за спостереженням українських дослідників, стимулюють формування локальних художніх спільнот і сприяють розвитку візуальної культури міст. Через взаємодію учасників, обмін техніками та поглядами формується багатовимірна репрезентація міського простору саме не як

географічного місця, а як культурного простору, тексту із власним семантичним полем. Сучасне плерне мистецтво, на думку О. Чурсіна, стверджуючи в пейзажному живописі ідеї безпосереднього спілкування з природою, її життям, долає вузькість поширених уявлень про те, що є сучасність у пейзажі. На прикладі творчості художників-плеристів початку ХХІ століття розкривається і своєрідність еволюції сучасного пейзажного живопису [19, 144].

Отже, урбаністичний акварельний плер у сучасному мистецтві виступає не лише художньою технікою, а й способом пізнання простору, актом комунікації між митцем і містом, практикою фіксації урбаністичної ідентичності. Його значення виходить за межі естетичного досвіду: воно розкриває потенціал мистецтва як методу осмислення соціокультурної реальності постіндустріального міста.

Наукова новизна. Уперше урбаністичний акварельний плер розглянуто як інструмент візуальної рефлексії міського простору, що поєднує документальність та художню інтерпретацію середовища. Обґрунтовано поняття плерного урбанізму як форми мистецького діалогу з міською тканиною, у межах якого акварель постає не лише технікою, а й засобом комунікації між художником і простором. Виявлено роль акварелі у формуванні м'якої естетики урбаністичного досвіду.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє розглядати урбаністичний акварельний плер як багатовимірний феномен сучасного мистецтва, у якому поєднуються художня практика, педагогічний досвід і культурна рефлексія над міським простором. Його значення виходить за межі традиційного плерного живопису, перетворюючись на метод пізнання, осмислення та репрезентації урбаністичного середовища.

По-перше, акварельний плер засвідчує цінність безпосереднього спостереження і фіксації простору, що набуває особливого значення в умовах зростаючої медіатизації культури. Безпосередність акварелі протистоїть цифровим і віртуальним образам міста, повертаючи глядача до живого досвіду сприйняття, до тілесності й чуттєвості художнього акту.

По-друге, урбаністичний акварельний плер виконує комунікативну функцію: через колективну творчість, плерні обміни та мистецькі резиденції він створює простір діалогу між митцями, архітекторами,

мешканцями міста. У цьому контексті акварельна практика набуває соціального виміру, сприяючи розвитку локальної культурної ідентичності.

По-третє, у методологічному сенсі пленер постає як міждисциплінарна форма художнього дослідження, що поєднує естетику образотворчого мистецтва, урбаністику, візуальні студії та культурологію. Залучення акварелі як інструменту візуального мислення відкриває нові можливості для осмислення динаміки міських процесів – від архітектурної пластики до символічних і соціальних вимірів простору.

Отже, урбаністичний акварельний пленер є ефективним засобом візуалізації культурних смислів міста, практикою збереження історичної пам'яті та художнього осмислення середовища. Його розвиток у сучасній українській мистецькій освіті й творчій практиці відповідає загальноєвропейським тенденціям повернення до живого споглядання, емпатії до простору і формування екології бачення в добу візуального перевантаження.

Література

1. Бойко В. І. Роль пленерних виставкових проєктів у розвитку сучасного пейзажного реалізму В Україні. *Art and Design*. 2024. №2. С. 102–109. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.2.10>.
2. Бражнік О. В. Збереження і розвиток вітчизняних традицій пленеру в освітньому процесі як складової культурно-мистецьких практик. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 18 травня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 168–169.
3. Гула С. П., Бистрякова В. Н., Осадча А. М. Урбанізація в дизайні. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 127–134.
4. Здановська І. М. Роль пленерів у творчості художника. *Компетентнісний вимір сучасної освіти: теорія і практика* : зб. тез V регіон. наук.-практ. конф. (Запоріжжя, 19 травня 2017 р.) / за заг. ред. В. В. Нечипоренко. Запоріжжя : Вид-во Хортицької національної академії, 2017. С. 209–211.
5. Жук А. Мистецькі пленери на межі XX–XXI століть до сьогодення та участь у них львівських художників. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16. Ч. 2. 2020. С. 140–146.
6. Жук А. Стан та особливості розвитку пленерного руху в Україні на сучасному етапі. *Наукові записки. Мистецтвознавство*. 2019. № 2. Вип. 41. С. 175–182.
7. Жук А. Традиція та інновація в українському пленерному русі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 30, том 1. С. 110–115.
8. Ковач А. Пленерний живопис як складова у творчості художників Закарпаття. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2017. Вип. 9. С. 59–63.
9. Красний Е. Синтез роботи на пленері та за фотографією – пошук балансу конкуруючих принципів на власному творчому досвіді. *Українська академія мистецтва*. 2024. Випуск 35. С. 150–156.
10. Лашко І. Пленери та майстер-класи як ефективні методи навчання акварельного живопису. *Народознавчі зошити*. 2025. № 1 (181). С. 199–205. DOI: <https://doi.org/10.15407/>.
11. Носенко А. І. Пленер у живописі Костянтина Ломикіна: трансформація образу від «безпосереднього враження» до «опосередкованого художнього перетворення». *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. Випуск 2 (5). С. 184–193.
12. Програма виробничої практики (урбаністичний пленер): для здобувачів вищої освіти зі спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» освітнього рівня другого (магістерського) освітньої програми 023.00.01 «Образотворче мистецтво» / Київський університет імені Бориса Грінченка, 2023. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/48151/1/H_Kriukova_VPUP.pdf (дата звернення: липень 2025).
13. Салтан Л., Лагутенко О. Пленерний живопис у творчості Андрія Яланського. *Українська академія мистецтва*. 2022. Вип. 31. С. 69–75.
14. Сова О. Історичний огляд зародження художньої роботи на пленері. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*. Умань : ВПЦ «Візаві», 2017. Вип. 2. Ч. 2. С. 227–235.
15. Соколюк Л. Д., Чурсін О. В. Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі (1920–1940-ві рр.). *Вісник ХДАДМ*. 2014. №8. С. 85–96.
16. Троценко Г. Пленерна скульптура як елемент ландшафтного дизайну на Вінниччині кінця XX – початку XXI ст. *Demiurge: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2023. Том 6. № 2. С. 311–326.
17. Храпачов О., Овчаренко О., Виронова-Готьє В. Літня практика в Каневі і традиції українського пленеризму у творчому досвіді КДХІ (1946–1989). *Українська академія мистецтва*. 2024. Вип. 35. С. 113–121.
18. Черватюк В. Виховання художнього бачення на пленерних студіях. *Українська академія мистецтва*. 2011. Випуск 18. С. 9–15.
19. Чурсін О. В. Сучасні мистецькі пленери: особливості та тенденції розвитку. *Вісник ХДАДМ*. 2013. №2. С. 141–144.
20. Avramidis K. Street Art's Politics and Discontents. *Journal of Urban Cultural Studies*. 2020. Vol. 7. Issue 2–3. Pp. 243–262. DOI: https://doi.org/10.1386/jucs_00028_1.
21. Charles E. M. Plein air painting in an anthropocentric era. 2019. URL: <https://scholar.utc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1212&context=honors-theses> (дата звернення: липень 2025).
22. Kealy L., Simms A. The study of urban form in Ireland. *Urban Morphology*. 2008. №12(1). P. 37–45.
23. Lewison S. Plein-Air Painting as Countervailing Performative Fieldwork. *Open Rivers: Rethinking Water, Place & Community*. 2025. Issue 28. P. 149–162 URL: https://openrivers.lib.umn.edu/wp-content/uploads/2025/04/openrivers_issue_28_book-a.pdf (дата звернення: липень 2025).
24. Lichtenegger B. Light Painting: Visualization with and through Light. URL: <https://archive.bridgesmathart.org/2019/bridges2019-497.pdf> (дата звернення: липень 2025).
25. Miller L. Refreshing Poetry: A Modern Approach to Plein Air Painting at the Selu Nature Preserve: A thesis

submitted to the faculty of Radford University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Art. 2019. 26 p. URL: https://wagner.radford.edu/493/6/LMiller_Thesis_FINAL.pdf (дата звернення: липень 2025).

26. Shauck R. B. Sources of artistic inspiration among plein air landscape painters: Dissertation / Boston University. 2017. 386 p.

27. Sulikowska-Dejena A. A. Plein Air Painting Event as a Liminal Experience Building the Artists' Community. *Przegląd Socjologii Jakościowej*. 2024. №3. С. 36–49.

28. Zeng Xiao Lan. The Natural Perception and Emotion Expression of Watercolor Landscape Sketch. *Art and Performance Letters*. 2021. Vol. 2 №. 5. P. 80–83.

References

- Boiko, V. I. (2024). The role of plein air exhibition projects in the development of modern landscape realism in Ukraine. *Art and Design*, 2, 102–109. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.2>. 10 [in Ukrainian].
- Brazhnik, O. V. (2023). Preservation and development of domestic traditions of plein air in the educational process as a component of cultural and artistic practices. Latest research on culture and art: searches, problems, prospects. Proceedings of the All-Ukrainian scientific-practical conference (2023, May 18, Kyiv), 168–169 [in Ukrainian].
- Hula, E. P., Bystriakova, V. N., Osadcha, A. M. (2018). Urbanisation in design. *Art Historical Notes*, 33, 127–134 [in Ukrainian].
- Zdanovska, I. M. (2017). The role of plein airs in the artist's work. Competency dimension of modern education: theory and practice. Proceedings of the V regional. scientific-practical conference (May 19, 2017, Zaporizhzhia), 209–211 [in Ukrainian].
- Zhuk, A. (2020). Artistic plein airs at the turn of the 20th–21st centuries to the present and participation in them of Lviv artists. *Artistic Culture. Current Issues*, 16 (2), 140–146 [in Ukrainian].
- Zhuk, A. (2019). The State and Peculiarities of the Development of the Plein Air Movement in Ukraine at the Present Stage. *Scientific Notes. Series: Art History*, 2 (41), 175–182 [in Ukrainian].
- Zhuk, A. (2020). Tradition and Innovation in the Ukrainian Plein Air Movement. *Current Issues in the Humanities*, 30 (1), 110–115 [in Ukrainian].
- Kovach, A. (2017). Plein Air Painting as a Component in the Creativity of Artists of Transcarpathia. *Bulletin of the Transcarpathian Academy of Arts*, 9, 59–63 [in Ukrainian].
- Krasnyi, E. (2024). Synthesis of work in the open air and from photography – finding a balance of competing principles in one's own creative experience. *Ukrainian Academy of Arts*, 35, 150–156 [in Ukrainian].
- Lashko, I. (2025). Plein air and master classes as effective methods of teaching watercolor painting. *Ethnographic Notebooks*, 1 (181), 199–205. DOI: <https://doi.org/10.15407/> [in Ukrainian].
- Nosenko, A. I. (2024). Plein air in the painting of Konstantin Lomykin: transformation of the image from 'direct impression' to 'mediated artistic transformation'. *South Ukrainian Art Studios*, 2 (5), 184–193 [in Ukrainian].
- Program of industrial practice (urban plein air): for higher education applicants in the specialty 023 "Fine arts, decorative arts, restoration" of the second (master's) educational level of the educational program 023.00.01 "Fine arts" (2023). / Borys Grinchenko Kyiv University,. Retrieved from: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/48151/1/H_Kriukova_VPUP.pdf [in Ukrainian].
- Saltan, L., & Lahutenko, O. (2022). Plein air painting in the work of Andrii Yalanskyi. *Ukrainian Academy of Arts*, 31, 69–75 [in Ukrainian].
- Sova, O. (2017). Historical review of the origin of artistic work in the plein air. *Collection of scientific papers of the Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University*, 2 (2), 227–235 [in Ukrainian].
- Sokoliuk, L. D., & Chursin, O. V. (2014). Plein air tradition and its regional features in the Ukrainian landscape (1920–1940-I RR.). *Bulletin of the KhDADM*, 8, 85–96 [in Ukrainian].
- Trotsenko, H. (2023). Plein air sculpture as an element of landscape design in the Vinnytsia region of the late 20th – early 21st centuries. *Demiurge: Ideas, Technologies, Design Perspectives*, 6 (2), 311–326 [in Ukrainian].
- Khrapachov, O., Ovcharenko, O., & Vyrodova-Hautier V. (2024). Summer practice in Kaniv and traditions of Ukrainian plein air art in the creative experience of the KDHI (1946–1989). *Ukrainian Academy of Arts*, 35, 113–121 [in Ukrainian].
- Chervatiuk, V. (2011). Education of artistic vision in plein air studios. *Ukrainian Academy of Arts*, 18, 9–15 [in Ukrainian].
- Chursin, O. V. (2013). Contemporary art plein airs: features and development trends. *Bulletin of the KhDADM*, 2, 141–144 [in Ukrainian].
- Avramidis, K. (2020). Street Art's Politics and Discontents. *Journal of Urban Cultural Studies*, 7 (2–3), 243–262. DOI: https://doi.org/10.1386/jucs_00028_1 [in English].
- Charles, E. M. (2019). Plein air painting in an anthropocentric era. Retrieved from: <https://scholar.utc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1212&context=honors-theses> [in English].
- Kealy, L., & Simms, A. (2008). The study of urban form in Ireland. *Urban Morphology*, 12 (1), 37–45 [in English].
- Lewison, S. (2025). Plein-Air Painting as Countervisual Performative Fieldwork. *Open Rivers: Rethinking Water, Place & Community*, 28, 149–162 Retrieved from: https://openrivers.lib.umn.edu/wp-content/uploads/2025/04/openrivers_issue_28_book-a.pdf [in English].
- Lichtenegger, B. (2019). Light Painting: Visualization with and through Light. Retrieved from: <https://archive.bridgesmathart.org/2019/bridges2019-497.pdf> [in English].
- Miller, L. (2019). Refreshing Poetry: A Modern Approach to Plein Air Painting at the Selu Nature Preserve: A thesis submitted to the faculty of Radford University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Art. https://wagner.radford.edu/493/6/LMiller_Thesis_FINAL.pdf [in English].
- Shauck, R. B. (2017). Sources of artistic inspiration among plein air landscape painters. Dissertation. Boston University [in English].
- Sulikowska-Dejena, A. A. (2024). Plein Air Painting Event as a Liminal Experience Building the Artists' Community. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 3, 36–49 [in English].
- Zeng Xiao Lan. (2021). The Natural Perception and Emotion Expression of Watercolor Landscape Sketch. *Art and Performance Letters*, 2 (5), 80–83 [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 08.09.2025
Прийнято до друку 15.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

УДК 008:75:75.01:7.036:75.051(477)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344371

Цитування:

Юр М. В. Акварель як художній засіб фіксації пам'яток культурної спадщини України середини XIX – початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 148–152.

Yur M. (2025). Watercolour as an Artistic Means of Fixing Cultural Heritage Monuments of Ukraine in the Middle of the 19th – Early 20th Centuries. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 148–152 [in Ukrainian].

*Юр Марина Володимирівна,
доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
професор кафедри візуальних мистецтв
і дизайну середовища
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3487-1480>
m.yur@dakkkim.edu.ua*

АКВАРЕЛЬ ЯК ХУДОЖНІЙ ЗАСІБ ФІКСАЦІЇ ПАМ'ЯТОК КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ СЕРЕДИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета роботи – з'ясувати роль та особливості розвитку акварельного живопису як засобу художньої фіксації пам'яток культурної спадщини України середини XIX – початку XX століття, виокремити функцію документування, визначити вплив на сучасні практики збереження історико-культурного надбання та реконструкцію втрачених об'єктів, предметів, творів. У фокусі дослідження творчість Василя Тропініна, Тараса Шевченка, Костянтина Трутовського, Сергія Васильківського, Олени Кульчицької та ін. **Методологія дослідження** ґрунтується на культурно-історичному підході в оцінці умов та тенденцій розвитку акварелі, її функції у творчій інтерпретації дійсності та фіксації пам'яток культури, їх документуванні; історико-джерелознавчий аналіз уможливив підбір, систематизацію, огляд та оцінку літературних джерел у визначенні стану розроблення теми; герменевтичний підхід у поєднанні з іконографічним аналізом застосовувано при опрацюванні фактологічного матеріалу, сприяв уточненню часу і місця зображуваних пам'яток, їх стану в момент творчої фіксації загального вигляду, окремих елементів та деталей; порівняльний аналіз творчих манер художників у зображенні пам'яток розкривав їх ціннісні орієнтири та світоглядні засади у формуванні «візуального архіву» України. **Наукова новизна** статті визначається новим підходом до оцінки ролі акварельного живопису в збереженні культурної спадщини. **Висновки.** Акварель як художньо-документальний засіб фіксації об'єктів та пам'яток культури впродовж XIX – початку XX століть сприяла формуванню «візуального архіву», що відіграє багатофункціональну роль у системі збереження та вивчення культурної спадщини. У цьому контексті акварель об'єднує науку, технології, мистецтво, культурні цінності, що репрезентують минуле і сучасність. Її внесок у розвиток міждисциплінарних досліджень, реставрації, музейної справи, цифрової освіти, гуманітаристики є значимим у контексті сучасних викликів охорони культурної спадщини під час російсько-української війни.

Ключові слова: акварель, живопис, художня фіксація та документування пам'яток, реконструкція, «візуальний архів», культурна спадщина України.

Maryna Yur, Doctor of Art History, Senior Researcher, Professor of the Department of Visual Arts and Environmental Design, National Academy of Culture and Arts Management

Watercolour as an Artistic Means of Fixing Cultural Heritage Monuments of Ukraine in the Middle of the 19th – Early 20th Centuries

The purpose of the work is to clarify the role and features of the development of watercolour painting as a means of artistic fixation of cultural heritage monuments of Ukraine in the mid-19th – early 20th centuries, to highlight the function of documentation, to determine the impact on modern practices of preserving historical and cultural heritage and reconstruction of lost objects, subjects, and works. The focus of the study is the work of Vasyl Tropinin, Taras Shevchenko, Konstantin Trutovskyi, Serhii Vasylykivskyi, Olena Kulchytska and others. **The research methodology** is based on a cultural-historical approach in assessing the conditions and trends in the development of watercolour, its function in the creative interpretation of reality and fixation of cultural monuments, their documentation; historical and source analysis made it possible to select, systematise, review and evaluate literary sources in determining the state of development of the topic; a hermeneutic approach in combination with iconographic analysis was used in the processing of factual material, contributing to the clarification of the time and place of the depicted monuments, their condition at the time of creative fixation of the general appearance, individual elements and details; a comparative

analysis of the creative manners of artists in depicting monuments revealed their value orientations and worldview principles in the formation of the 'visual archive' of Ukraine. **The scientific novelty** of the article is determined by a new approach to assessing the role of watercolour painting in the preservation of cultural heritage. **Conclusions.** Watercolour as an artistic and documentary means of recording objects and cultural monuments during the 19th and early 20th centuries contributed to the formation of a 'visual archive', which plays a multifunctional role in the system of preservation and study of cultural heritage. In this context, watercolour combines science, technology, art, cultural values, representing the past and the present. Its contribution to the development of interdisciplinary research, restoration, museum work, digital education, and humanities is significant in the context of modern challenges of protecting cultural heritage during the Russian-Ukrainian war.

Keywords: watercolour, painting, artistic recording and documentation of monuments, reconstruction, 'visual archive', cultural heritage of Ukraine.

Актуальність теми дослідження. У сучасних реаліях гостро стоїть питання збереження культурної спадщини України, що передбачає застосовування як традиційних образотворчих методів, так і сучасних технологій. Надзвичайно важливо переосмислювати традиційні мистецькі засоби (рисунок, живопис), що історично слугували інструментами фіксації та візуалізації національної ідентичності. Серед них – акварельний живопис, який у XIX – на початку XX століття виконував як художню функцію в змалюванні навколишньої дійсності, так і документальну у точному, відповідному оригіналу, зображенні українських краєвидів з сільською архітектурою, побуту та етнографічних сцен, елементів матеріальної культури тощо. В цьому контексті техніка акварелі стала ефективним засобом зарисовування археологічних чи архітектурних пам'яток, предметів матеріальної культури, фіксуючи їх стан. Особливу цінність мають зображення пам'яток, які з плином часу були зруйновані, зазнали трансформацій або втратили автентичний вигляд. У таких випадках роботи художників слугують не лише естетичними об'єктами, а й важливими історичними та документальними джерелами, які уможливлюють реконструкцію втрачених елементів культурної спадщини. Таким чином окреслено проблему, вирішення якої ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує мистецтвознавство, пам'яткознавство, музеєзнавство, архітектуру, історію, культурологію, художні практики, в яких широко використовується техніка акварелі.

Аналіз досліджень і публікацій. У руслі визначеної теми вагомими є численні дослідження як з точки зору розвитку акварелі як техніки [1; 2; 3; 5; 10], так і її роль в збереженні візуального образу об'єктів культурної спадщини в контексті охорони, реставрації об'єктів культурної спадщини України [3; 4; 6; 7; 9; 11]. Формування «візуального архіву» спостерігається ще з

перших зарисовок, малюнків ансамблів та комплексів забудов міст та садибної культури у XVIII–XIX ст. Наполеоном Ордою, О. Кунавіним, Є. Лазаревим, В. Петровим, М. Алфьоровим, В. Тропіним, В. Штернбергом, Т. Шевченком та іншими митцями [11, 706].

Мета дослідження -- з'ясувати роль та особливості розвитку акварельного живопису як засобу художньої фіксації пам'яток культурної спадщини України середини XIX – початку XX століття, виокремити функцію документування, визначити вплив на сучасні практики збереження історико-культурного надбання та реконструкцію втрачених об'єктів, предметів, творів.

Виклад основного матеріалу. Акварель як техніка еволюціонувала в художніх практиках митців від давніх часів, зокрема, як вказує Н. Велігура, «чиста акварель (без домішки білил) стала застосовуватись на початку XV ст.» [3, 105] і поширена в європейській художній традиції та в Україні, де набула особливого розвитку впродовж XIX – початку XX століття. В цей період художники використовували акварель як допоміжний засіб у роботі над картинами. Разом з тим, робота на пленері, різних жанрах мистецтва сприяла набутті нею статусу самостійної техніки живопису та графіки, здатної передавати емоційність та психологізм образів у портреті, стан природи у пейзажі, фіксувати в археологічні чи архітектурні пам'ятки, що означило її функцію документування об'єктів, предметів матеріальної культури тощо. Унікальна властивість акварелі — передавати стан природи, краєвидів з пам'ятками архітектури завдяки світло-повітряній перспективі, зробила її ефективним інструментом для збереження візуального образу епохи [4; 6]. У XIX – на початку XX століття в Україні активізація художнього життя, насамперед в Києві, Харкові, Одесі, Львові, як мистецьких центрів, вплинула на створення приватних рисувальних шкіл, курсів при університетах, згодом художніх училищ, в

яких викладали їх випускники, зокрема й із фаховою підготовкою в академіях Кракова, Мюнхена, Петербургу тощо. Важливою у підготовці митців було опанування техніки акварелі. У цей час акварель активно використовується як в творчому процесі, так і в архітектурній графіці, археологічних описах, етнографічних дослідженнях та альбомах подорожей, що зумовило її ширше впровадження в практику візуальної фіксації культурних об'єктів, адже ця техніка дозволяла швидко змальовувати об'єкти «на місці», відтак документувати їх стан.

Вагомий внесок у розвиток акварелі в національному контексті зробив Тарас Шевченко, який залишив по собі значну кількість акварелей, майстерність виконання яких здобув під керівництвом учителя Карла Брюллова та його заохоченням до студій об'єктів довкілля. Увага до натури зумовлювала осмислення та мистецьке розв'язання задач. Тому твори Т. Шевченка часто містять елементи документального зображення пам'яток, краєвидів, культової архітектури, археологічних артефактів, сільської місцевості, українських хат, побут селян та ін., що робить їх важливими в історико-культурному контексті [12]. Шевченко в Україні малював здебільшого аквареллю, подеколи поєднував з сепією, що показово у роботах «В Густині. Церква Петра і Павла», «Михайлівська церква в Переяславі», «Богданова церква в Суботові», «Будинок І.П.Котляревського в Полтаві», «Костел у Києві», «У Василівці» та ін. [13, 74-80].

Слідували цій практиці художники XIX століття – В. Штернберг, І. Сошенко, М. Сажин, К. Трутовський, В. Орловський, І. Айвазовський, Г. Ладиженський, І. Репін, М. Пимоненко, І. Похітонов, С. Васильківський, П. Левченко, які продовжували працювати і на початку XX століття. В цей час плідно працювали в акварельному живописі О. Сластін, В. Фельдман, М. Волошин, О. Кульчицька та ін. Розглянемо окремі твори митців, які створили документальний архів України, її культури визначеного часу. Важливою темою для митців став Київ та його види, які фіксували у акварелях Т. Шевченко та М. Сажин у 1845–1846 роки [10; 12]. Як зазначає Л. Прибєга, зачарований красою Древнього Києва, Т. Шевченко змальовує його краєвиди в альбомі («Костел святого Олександра у Києві», «Дальні печери Києво-Печерської лаври» та ін.) [10, 75], В. Фельдман зобразив «Пам'ятник Хрещення Русі (1913) та

«На околиці міста» (1922). У XIX столітті акварельні малюнки активно використовувались у рамках археологічних та етнографічних експедицій, що підтверджують твори Т. Шевченка, який з 1845 р. працював з Київською археографічною комісією на посаді художника та співробітника до 1847 р. Комісія вважала за необхідне насамперед виявити всі пам'ятки давнини як історичні (храми, палаци тощо), так і первісні (вали, кургани, городища), щоб скласти повну і систематизовану програму археологічних розкопок у краї [12, 71]. Було визначено, зокрема і для художника Т. Шевченка, виявити пам'ятки та змалювати (зарисувати) їх у Києві, Полтавській, Чернігівській, Подільській, Волинській губерніях. За аквареллю митця «Будинок І. П. Котляревського у Полтаві» (1845), для якого він вибрав такий ракурс, щоб цілісно показати історичне і важливе для родини письменника місце, було реконструйовано будинок українського письменника І. Котляревського. Відтворення комплексу здійснювали за аквареллю Т. Шевченка, де хату зображено від Ворскли на тлі Успенського собору, літографії художника Р. Мелліна, де будинок показано від воріт, за спогадами сучасників та за планом садиби 1837 р., реконструкцію здійснив архітектор В. Тертичний. Цей приклад показує яку роль відіграли акварель Т. Шевченка та літографія Р. Мелліна в збереженні виду та реконструкції садиби, як пам'ятки культури.

Особливою емоційною тональністю вирізняються акварелі К. Трутовського, який у 1860–1880-х роках подорожував Україною, виконуючи натурні замальовки, в яких фіксував традиції українців в контексті календарно-обрядового циклу та побуту – «Бадурист» (кін. XIX ст.), «Гріх» (1860-ті), «Чумак», «Прання», «Жнива» (1863), «Покинена» (1881), «Весільний викуп» (1881) та ін. Митець вважав, що українська національна культура давала досить багато нерозроблених матеріалів, що сплинуло на його пріоритету у живописі.

Історичні місця та пам'ятки зображував Сергій Васильківський, чия творчість увиразнювала ліризм українського пейзажу, з увагою до національних архітектурних форм, зокрема козацьких церков, фортець та хат («Церква св. Іллі в Суботові», кін. XIX ст., «Біля села», «Вітряки», «Млин», «Церква Спаса в Полтаві» та ін.). У його роботах акварель виступає як засіб збереження культурних кодів української культури.

В цьому руслі творила Олена Кульчицька, відтак в акварелі втілювала традиційний український стрій, орнаменти, інтер'єри, архітектуру, що слугували унікальним візуальним архівом матеріальної культури Галичини. Як відзначає О. Кузьменко, весь життєвий шлях мисткині просякнутий любов'ю до України її культури, землі, народу, в її творах присутній символіко-алегоричний сенс [8, 32]. До її акварельної серії, присвяченій архітектурним пам'яткам увійшли «Мурована церква Пресвятої Трійці з дерев'яною прибудовою. XVI ст.» (с. Нижанковичі, 1920-ті), «Мури Василянського монастиря святого Онуфрія» (місто Добромиль, 1920–1930), «Брама до церкви» (руїни, село Тур'є, 1928), «Дзвіниця» (село Терло Старосамбірського району, 1931), «Собор св. Юра», «Каплиця трьох святих» (обидві 1939 р., Львів), «Дерев'яна церква Покрови Пресвятої Богородиці» (м. Моршин, 1943) та ін., українські краєвиди з сільською архітектурою відображені в творах «Карпатське село. Гребенів» (1931), «Селянська хата» (1932) та ін. Фіксація стану культової архітектури, садиб, хат і т. д. є важливим підходом до збереження візуального образу і передачі цієї інформації наступним поколінням для дослідження їх у контексті часу. Як відмічає В. Вечерський обставини, за яких відбувається руйнування пам'яток різні [4, 14], але їх опис та змалювання уможливають реставрацію чи реконструкцію.

Чисельний за кількістю творів доробок акварелі присвячений Криму, зокрема кримських художників У. Боданівського, А. Абієва, Яр-Мухамедова («Татарська вуличка», 1907) [2, 111], також М. Волошина («Чорномор'є. Коктебель», «Морський берег. Крим» – обидві 1926), В. Богаєвського, В. Фельдмана, який у своєрідній авторській манері уявляв не лише красу краєвидів, а й фіксував його історичні місця, пам'ятки, побут мешканців півострова, що демонструють такі твори як «Вхід в ханську мечеть (Бахчисарай)» (1900), «Виноградники в Гурзуфі» (1920-ті), «Балаклава», «Сімеїз» (обидві – 1925), Крим» (1926). Краєвиди Криму надихали багатьох художників, зокрема В. Кричевського («Алушта», 1901), К. Богаєвського («Стародавня фортеця», 1902), Е. Штейнберга («Бахчисарай», 1920-ті), М. Волошина («Чорномор'є. Коктебель», 1926) та ін. З огляду творів художників можна сказати, що у XIX – на початку XX століття в Україні акварель використовували в широкому діапазоні – від допоміжної техніки у

підготовчих рисунках, етюдах до повноцінного художнього засобу, здатного фіксувати важливі елементи культурної спадщини.

Наукова новизна. Розглянуто музейні, приватні та репродуковані в науковій літературі зразки акварельного живопису як важливі джерела для дослідження, реставрації культурної спадщини, її презентації в концептуальних виставкових і цифрових проєктах та освітніх ініціативах. Актуалізовано роль акварелі, що виступала основним засобом візуального запису пам'яток у XIX – початку XX ст. й дозволяла зафіксувати деталі архітектурного оздоблення, інтер'єрів тощо, адже замальовки слугували наочними посібниками для реставраторів, істориків, мистецтвознавців, культурологів, забезпечуючи наукову точність і художню цінність одночасно. Підкреслено значущість акварель в контексті фіксації пам'яток, які згодом були втрачені або суттєво змінені, оскільки завдяки їм збереглися достовірні образи архітектурних споруд, які внаслідок історичних катастроф, руйнівних перебудов або природних умов зникли з культурного ландшафту. Визначено, що акварельні твори вказаного періоду стали «візуальним архівом», що відображає культурну спадщину, водночас вони відіграли значну роль у формуванні музейних і архівних колекцій. Ці твори є цінним джерелом для наукових досліджень, допомагають розширити розуміння історико-культурного контексту регіонів України.

Висновки. Акварельний живопис в Україні XIX – початку XX століття посідає унікальне місце на перетині мистецької творчості та документального фіксування реальності. У добу, коли процеси індустріалізації, урбанізації та політичних трансформацій призводили до стрімких змін у культурному ландшафті, акварель ставала засобом збереження візуальної пам'яті про архітектуру, етнографічне середовище, краєвиди та культурні практики. Отже, акварель як засіб фіксації пам'яток культурної спадщини виконує багатогранну роль — від оперативного документування і передачі історичного вигляду пам'яток до формування художньо-наукового контексту, що сприяє їх збереженню, дослідженню і популяризації. Акварельні твори зберігають актуальність і сьогодні, виступаючи надійними джерелами інформації в цифровому форматі, що особливо важливо для пам'яткоохоронної діяльності, музейних проєктів, сучасних реставраційних робіт, наукових досліджень.

Література

References

1. Афанасьєв В. Майстри пензля: нариси про одеських художників К. К. Костанді, П. О. Нілуса, Б. В. Едуардса, Г. О. Ладиженського, М. О. Кузнецова. Одеса : Кн. вид-во, 1960. 103с.
2. Бондарчук Н. О. Становлення принципів реалістичного живопису у творчості кримсько-татарських митців I пол. XX ст. (на матеріалі пейзажного жанру). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 7. С. 110–115.
3. Велігура Н. М. Проблеми дослідження акварельного живопису в контексті сучасної художньої культури України. *Культура і сучасність*. 2017. № 1. С. 104–109.
4. Вечерський В. В. Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України. Київ : НДІТІАМ, 2002. 592 с.
5. Вінтаєв Д. Ю., Вінтаєва Н. С. Акварель як мобільна техніка дослідження предметно-просторового середовища. *Містобудування, архітектура і проблеми розвитку сучасного міста Комунальне господарство міст*. 2018. Вип. 142. С. 213–216.
6. Гаврилів К.-Т. Замки України у творах художників XIX століття. *Сучасні проблеми дослідження, збереження та реставрації історичних фортифікацій*. 2021. Вип. 15. С. 22–27.
7. Ковпаненко Н. Г. Мистецька спадщина України: питання дослідження і збереження. *Культурна спадщина в контексті «Зводу пам'яток історії та культури України»*. Київ : Інститут історії України НАН України, 2015. С. 208–278.
8. Кузьменко О. Символіко-алегоричне трактування образів у графічних творах Олени Кульчицької. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. Вип. 4. С. 28–32.
9. Міщенко М. Охорона об'єктів культурної спадщини в нових суспільних реаліях: зміна концептів та пошук перспектив. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2023. 278 с.; 14 іл.
10. Прибега Л. Архітектурні старожитності України очима Тараса Шевченка. *Українська академія мистецтва*. 2013. Вип. 21. С. 74–87.
11. Тимофієнко В. Архітектура. *Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ; ред. т.: Д. Степовик. К., 2011. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI – XVIII століття. С. 694–742.*
12. Юр М. В. Живопис Т. Шевченка: художньо-стилістичний аналіз. *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр.* Київ: Муз. Україна, 2012. Вип. 12. С. 25–31.
13. Юр М. В. Художня спадщина Т. Г. Шевченка за час роботи у Київській археографічній комісії. *Київська археографічна комісія в історії українського національного відродження : матер. Всеукр. наук.-практ. конф., присв. 200-річчю від дня народження Т. Шевченка (Київ, 09 жовтня 2014 р.) / Київ, 2015. С. 70–88.*

1. Afanasiev, V. (1960). Masters of the Brush: Essays on Odesa Artists K. K. Kostandi, P. O. Nilus, B. V. Edwards, H. O. Ladyzhenskyi, M. O. Kuznetsov. Book Publishing House [in Ukrainian].
2. Bondarchuk, N. O. (2011). The formation of the principles of realistic painting in the work of Crimean Tatar artists. First half of the 20th century (based on landscape genre). *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 7, 110–115 [in Ukrainian].
3. Velihura, N. M. (2017). Problems of researching watercolour painting in the context of contemporary Ukrainian art culture. *Culture and Modernity*, 1, 104–109 [in Ukrainian].
4. Vecherksyi, V. V. (2002). Lost Objects of Ukraine's Architectural Heritage. NDITIAM [in Ukrainian].
5. Vintaiev, D. Yu., & Vintaieva, N. S. (2018). Watercolour as a mobile technique for studying the spatial environment. *Urban Planning, Architecture and Problems of Modern City Development. Municipal Economy of Cities*, 142, 213–216 [in Ukrainian].
6. Havryliv, K.-T. (2021). Castles of Ukraine in the works of 19th-century artists. *Contemporary Problems of Research, Preservation and Restoration of Historical Fortifications*, 15, 22–27 [in Ukrainian].
7. Kovpanenko, N. H. (2015). Artistic heritage of Ukraine: issues of research and preservation. *Cultural Heritage in the Context of the 'Compendium of Historical and Cultural Monuments of Ukraine'*. Institute of History of Ukraine, National Academy of Sciences of Ukraine, 208–278 [in Ukrainian].
8. Kuzmenko, O. (2024). Symbolic and allegorical interpretation of images in the graphic works of Olena Kulchytska. *Ukrainian Art Discourse*, 4, 28–32 [in Ukrainian].
9. Mishchenko, M. (2023). Protection of cultural heritage sites in the new social realities: changing concepts and searching for perspectives. *Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine* [in Ukrainian].
10. Prybieha, L. (2013). Architectural antiquities of Ukraine through the eyes of Taras Shevchenko. *Ukrainian Academy of Arts*, 21, 74–87 [in Ukrainian].
11. Tymofienko, V. (2011). History of Ukrainian Art: in 5 volumes. Vol. 3: Art of the Second Half of the 16th–18th Centuries, 694–742 [in Ukrainian].
12. Yur, M. V. (2012). The painting of T. Shevchenko: artistic and stylistic analysis. *Art Studies of Ukraine*, 12, 25–31 [in Ukrainian].
13. Yur, M. V. (2015). The artistic legacy of T. H. Shevchenko during his work at the Kyiv Archaeographic Commission. *The Kyiv Archaeographic Commission in the History of Ukrainian National Revival. Proceedings based on materials from the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference dedicated to the 200th anniversary of Taras Shevchenko's birth (Kyiv, 9 October 2014)*, 70–88 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 08.09.2025
Прийнято до друку 15.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

УДК 7.038.53:327.8(477)

DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344372

Цитування:

Дяченко А. В. Інтернаціональне позиціонування декоративно-прикладного мистецтва України через культурно-дипломатичні артпроекти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 153–160.

Diachenko A. (2025). International Positioning of Ukrainian Decorative and Applied Arts through Cultural and Diplomatic Art Projects. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 153–160 [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 Спільноти дизайнерів України, членкиня Національної спілки художників України
<https://orcid.org/0000-0003-4496-5931>
pani.alla0107@gmail.com

ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНЕ ПОЗИЦІОНУВАННЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ЧЕРЕЗ КУЛЬТУРНО-ДИПЛОМАТИЧНІ АРТПРОЄКТИ

Мета дослідження – виявити роль декоративно-прикладного мистецтва України як інструмента культурної дипломатії в процесі формування міжнародного іміджу держави. **Методологія роботи.** У роботі застосовано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів, зокрема: аналітичний – для вивчення теоретичних концепцій культурної дипломатії та мистецької комунікації; порівняльно-історичний – для простеження еволюції українського декоративно-прикладного мистецтва; структурно-функціональний – для визначення його ролі у формуванні культурного іміджу держави; а також метод кейс-аналізу – для дослідження конкретних міжнародних артпроектів як інструментів культурної дипломатії. Також використано міждисциплінарний підхід, що поєднав принципи культурологічного, мистецтвознавчого та комунікативного аналізу. **Наукова новизна** статті полягає в доведенні тези, що декоративно-прикладне мистецтво продовжує виконувати функцію збереження етнокультурних кодів, водночас адаптуючись до глобального контексту через інтеграцію цифрових технологій, нових матеріалів та дизайнерських рішень. **Висновок.** У теоретичному вимірі культурна дипломатія через мистецтво ґрунтується на концепціях soft power, public diplomacy та nation branding, формуючи платформу для позиціонування України як суб'єкта європейського культурного простору. Показано, що саме декоративно-прикладне мистецтво стає ефективним інструментом культурної комунікації, оскільки здатне репрезентувати національні цінності через універсальні символи. Проаналізовано приклади міжнародних виставкових проєктів *Amidst Cries from the Rubble*, *Beyond Tradition*, *Rushnyky: Sacred Ukrainian Textiles*, *Maria Prymachenko: Paintings on Show in London*, які підтверджують значний потенціал українського народного мистецтва у створенні позитивного культурного іміджу держави. Зроблено висновок, що через символіку рушника, соняшника та писанкового орнаменту Україна транслює світу меседжі гуманізму, стійкості та духовного відродження, утверджуючи власну ідентичність навіть в умовах війни. Результати дослідження показують, що сучасний стан декоративно-прикладного мистецтва України характеризується гармонійним поєднанням традиційності й інноваційності, що відображається в синтезі народних технік з новітніми художніми пошуками.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, культурна дипломатія, міжнародний імідж, традиція, інновація.

Diachenko Alla, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Industrial Design and Computer Technologies, Dean of the Faculty of Decorative Applied Arts, Member of the Union of Designers of Ukraine, Member of the National Union of Artists Mykhailo Boychuk State Academy of Decorative and Applied Arts and Design of Kyiv

International Positioning of Ukrainian Decorative and Applied Arts through Cultural and Diplomatic Art Projects

The purpose of the study is to identify the role of decorative and applied arts of Ukraine as a tool of cultural diplomacy in the process of forming the international image of the state. **Research methodology.** In the course of the scientific study, general scientific methods of cognition were used, in particular, analysis, synthesis, generalisation, comparison, systemic and culturological approaches. **The scientific novelty** lies in proving the thesis that decorative and applied arts continue to perform the function of preserving ethno-cultural codes, while adapting to the global context through the integration of digital technologies, new materials and design solutions. It has been studied that in

the theoretical dimension, cultural diplomacy through art is based on the concepts of soft power, public diplomacy and nation branding, forming a platform for positioning Ukraine as a subject of the European cultural space. It has been shown that decorative and applied arts themselves become an effective tool of cultural communication, since they are able to represent national values through universal symbols. The examples of international exhibition projects 'Amidst Cries from the Rubble', 'Beyond Tradition', 'Rushnyky: Sacred Ukrainian Textiles', 'Mariia Prymachenko: Paintings on Show in London' are analysed, which confirm the significant potential of Ukrainian folk art in creating a positive cultural image of the state. **Conclusions.** It is concluded that through the symbolism of the towel, sunflower and Easter egg ornament, Ukraine broadcasts messages of humanism, resilience and spiritual revival to the world, affirming its own identity even in conditions of war. The results of the study show that the current state of decorative and applied arts in Ukraine is characterised by a harmonious combination of tradition and innovation, which is reflected in the synthesis of folk techniques with the latest artistic searches.

Keywords: decorative and applied arts, cultural diplomacy, international image, tradition, innovation.

Актуальність теми дослідження. У сучасних геополітичних реаліях Україна переживає період посиленої боротьби не лише за територіальну цілісність, а й за культурну суб'єктність та історичну правду. В умовах гібридної війни, де інформаційні, символічні та ідеологічні інструменти стають не менш важливими, ніж військові, особливого значення набуває дипломатія – як класична, так і культурна. Саме через культурно-дипломатичні механізми держава здатна утверджувати свій образ у світовому просторі, формувати міжнародну довіру та пояснювати свою ідентичність мовою універсальних цінностей. Культурна дипломатія у цьому контексті постає не лише як засіб міждержавної комунікації, а як інтелектуальна й духовна зброя, спрямована на захист права на власний голос, історію й культурну пам'ять.

Сьогодні, коли окремі сили намагаються знівелювати українську самобутність, представити її як периферійну частину «російського світу», мистецтво стає простором спротиву і водночас діалогу. Культурна дипломатія України покликана протидіяти цим маніпуляціям через демонстрацію глибини, оригінальності та тяглості української культури, її відкритості до світу й водночас незнищенної внутрішньої сили. Саме вона забезпечує видимість України як модерної європейської нації, що не лише обороняє себе, а й активно формує гуманістичний порядок денний сучасності – через красу, творчість і духовність.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання інтернаціонального позиціонування декоративно-прикладного мистецтва України через культурно-дипломатичні артпроекти є досить активно висвітленим у вітчизняній та зарубіжній науковій літературі. У межах публічної дипломатії особливе значення мають концептуальні праці, які визначають теоретико-методологічні засади культурного представлення держави у світі. Дж. Най [9] заклав основи теорії «м'якої сили»,

підкресливши, що культура є одним з найефективніших інструментів впливу у міжнародних відносинах. Його ідеї розвиває К. Сілва [12], яка аналізує методологічні моделі застосування культурної дипломатії та наголошує на важливості мистецтва як комунікативного посередника. Л. Джора [6], у свою чергу, окреслює сучасні тенденції та практики культурної дипломатії, звертаючи увагу на те, що мистецькі проекти є дієвим інструментом створення позитивного образу країни. Концепцію національного брендингу через культурну політику детально розробив Г. Сзонді [14], що має безпосередній стосунок до процесів просування українського мистецтва за кордоном.

Щодо сучасного стану декоративно-прикладного мистецтва України значний внесок зробила О. Клименко [1], яка досліджує поєднання утилітарної та декоративної функцій гончарства як прояв гармонії традиції та сучасності. І. Несен [2] звертає увагу на важливість наукової атрибуції творів народного мистецтва, що є основою для їх автентичного представлення на міжнародному рівні. А. Гоцалюк [5] розглядає декоративно-прикладне мистецтво як духовну спадщину етносу, яка забезпечує сталість культурного коду нації. Вагомим є і внесок А. Сліпича, О. Ковача та І. Лисенко-Ткачук [13], котрі аналізують інтеграцію традиційної української витинанки в сучасний дизайн, демонструючи, як народні техніки набувають нових форм у глобальному мистецькому контексті.

Окремий пласт становить практика виставкових артпроектів, які реалізують ідеї культурної дипломатії на практиці. І. Менсфілд [7] описує лондонську виставку творів Марії Примаченко, що стала символом культурної стійкості України під час війни. Подібну місію виконує експозиція *Amidst Cries from the Rubble* [8], представлена Музеєм міжнародного народного мистецтва, де українські митці демонструють мистецтво втрат і відродження. Виставкові ініціативи

Rushnyky: Sacred Ukrainian Textiles [11] і Threads of Tradition: The Art of Ukrainian Vyshyvanka [15] акцентують на сакральному та символічному значенні текстилю і вишивки як носіїв національної пам'яті, що одночасно функціонують як інструменти культурного діалогу.

Попри значну кількість досліджень, наявна потреба в систематизації матеріалу, який би узагальнив досвід поєднання публічної дипломатії, розвитку прикладного мистецтва та реалізації артпроектів.

Метою дослідження є виявлення ролі декоративно-прикладного мистецтва України як інструмента культурної дипломатії в процесі формування міжнародного іміджу держави. Для досягнення мети в ході дослідження будуть розв'язані такі завдання: проаналізовано сучасний стан і тенденції розвитку українського декоративно-прикладного мистецтва; розкрито теоретичні засади культурної дипломатії та її зв'язок із мистецькими практиками; узагальнено досвід реалізації сучасних міжнародних артпроектів України та їхній культурно-комунікативний потенціал.

Виклад основного матеріалу. Декоративно-прикладне мистецтво України посідає особливе місце в системі духовних і матеріальних цінностей нації, адже воно є водночас свідченням етнічної пам'яті й відображенням еволюції художнього мислення. Сучасні дослідження [1; 2; 5 та ін.] засвідчують, що українське декоративно-прикладне мистецтво розвивається у двох взаємопов'язаних напрямках:

- як форма художньо-трудової діяльності, спрямованої на створення естетично значущих побутових речей,
- як результат творчої праці, втілений у завершеному художньому образі [5].

У його розвитку поєднано утилітарні та естетичні функції, що виявляється в здатності речі водночас слугувати практичним потребам і бути носієм естетичного змісту. Саме через поєднання краси й функціональності декоративно-прикладне мистецтво виступає репрезентантом духовного світу народу, втіленням його цінностей і міфопоетичних уявлень.

У новітній культурній ситуації українське декоративно-прикладне мистецтво переживає складний процес оновлення. Глобалізаційні виклики не лише змінюють соціокультурне середовище, а й стимулюють митців до переосмислення власної ідентичності, звернення до джерел національної культури.

За спостереженнями А. Гоцалюк, сучасні митці, інтегруючи нові технології та матеріали, відтворюють традиційні міфологічні мотиви, символіку природи й космосу, властиву давнім слов'янам. Ця синтетичність виражається в одночасному використанні традиційних технік і сучасних художніх підходів, що дозволяє зберегти глибинні культурні коди, надаючи їм нового звучання. Декоративно-прикладне мистецтво стає дієвим засобом духовної комунікації, у якому поєднано архетипи, історичну пам'ять і сучасну образність. Показовим прикладом цього є робота Сергія Полуботка «Слава соняху» (Glory to the Sunflower, 2023), виконана з гільз, сталі та дерева (рис. 1).



Рис. 1. Робота Сергія Полуботка «Слава соняху» (Glory to the Sunflower, 2023) [8]

Символ соняшника – традиційного українського образу, що уособлює сонце, життя й незнищенність – у цій скульптурі набуває нової інтерпретації: він створений із матеріалів війни, які трансформовано в знак відродження. Така метаморфоза – перетворення знарядь руйнування на твір мистецтва – уособлює здатність культури долати смерть, творити світло з темряви.

У контексті війни ця робота є особливо значущою, адже вона демонструє, що навіть із уламків війни українське мистецтво формує образ духовної сили, гідності та національної пам'яті [8].

Значущим аспектом є і наукове осмислення народного мистецтва як підґрунтя декоративно-прикладної творчості. І. Несен розглядає народне мистецтво як основу для формування професійного декоративного напрямку, вказуючи на важливість структурно-функціонального підходу до атрибуції його зразків. Науковиця підкреслює, що твори народних майстрів є виразом колективної

пам'яті та регіональної специфіки, а отже, їхня цінність полягає не лише в матеріальній, а й у культурно-символічній складовій. Завдяки глибоким історико-порівняльним дослідженням атрибуція народних виробів дозволяє простежити еволюцію локальних шкіл: гончарства Опішні, ткацтва Полтавщини, різьблення Гуцульщини – і тим самим окреслити тяглість традицій у сучасному мистецтві [2]

Візуальним підтвердженням цієї тяглості є експозиція Rushnyky: Sacred Ukrainian Textiles («Рушники: сакральні українські текстилі»), представлена в Glencairn Museum [11] (рис. 2).



Рис. 2. Наукова співробітниця музею Кірстен Гілленгол (Kirsten Gyllenhaal) встановлює вишитий рушник у секції «Rushnyky for Funerals and to Commemorate the Dead» [11]

Цей епізод підкреслює, що навіть у музейному контексті український рушник зберігає свою сакральну сутність, виступаючи не лише етнографічним артефактом, а й знаком духовної спадкоємності української культури.

Одним із провідних напрямів декоративно-прикладного мистецтва залишається гончарство, у якому найвиразніше простежується поєднання традиційних технологій та новаторського мислення. О. Клименко зазначає, що сучасне українське гончарство виявляє дві взаємопов'язані тенденції: з одного боку, це збереження утилітарних функцій посуду, ритуальних та обрядових форм, а з іншого – активний розвиток декоративного напрямку, орієнтованого на виставкову діяльність і художнє експонування (рис. 3).

Сучасні майстри, працюючи в традиційних осередках, таких як Опішня, Косів чи Умань, відтворюють класичні технології молочення, підполив'яного розпису, фляндрування, але надають їм нових естетичних вимірів, перетворюючи гончарство

на форму авторського самовираження. Так відбувається перехід від ремісничої функції до художньої, що засвідчує розширення меж народного мистецтва [1]



Рис. 3. Опішнянські глиняні вироби

У межах цієї тенденції важливою є також інтеграція декоративно-прикладного мистецтва з дизайном. Прикладом такого поєднання виступає сучасна інтерпретація української витинанки, яку дослідили А. Сліпич, О. Ковач та І. Лисенко-Ткачук. Витинанка, яка походить із народного побуту, перетворилася на синтетичне мистецтво, що поєднує принципи аплікації, живопису, графіки й сучасних цифрових технологій [13].

У цьому контексті спостерігається поява нового феномену – неотрадиціоналізму, який А. Гоцалюк трактує як прояв культурної саморегуляції та самоорганізації митця, що поєднує архаїчні символи з новітніми художніми технологіями. Цей напрям сприяє становленню етнодизайну – сфери, у якій традиційні ремісничі техніки й форми трансформуються в сучасні дизайнерські продукти, здатні інтегруватися в глобальний культурний контекст.

Отже, сучасний стан декоративно-прикладного мистецтва України засвідчує, що попри виклики часу, воно залишається одним із ключових чинників збереження культурної спадщини. Творчість українських майстрів ґрунтується на діалозі між традицією й інновацією, минулим і сучасним, локальним і глобальним. Саме в цьому діалозі розкривається глибинний потенціал мистецтва як носія культурної пам'яті, етичних і духовних орієнтирів народу.

Інтернаціональне позиціонування українського мистецтва через культурно-дипломатичні артпроекти виступає стратегічним чинником формування позитивного образу держави у світовому культурному просторі. В умовах глобальної інформаційної взаємодії культурна дипломатія стає не лише інструментом комунікації, а й формою м'якої сили, яка спроможна

трансформувати сприйняття країни через довіру, креативність і спільні цінності. Як наголошує Дж. С. Най (J. S. Nye), у сучасному світі «політика стає змаганням за історію, яка здобуде довіру», тому держава має будувати власну культурну наративну стратегію, засновану на переконливих символах і достовірних повідомленнях. Для України це означає перехід від реактивного відображення подій до активного створення власної культурної історії, яку світ сприймає через мистецькі виставки, міжнародні бієнале, фестивалі, культурні резиденції. Вони стають просторами для комунікації, де увага зміщується від демонстрації продукту до діалогу про цінності, свободу, творчу стійкість [9].

Теоретично такі практики спираються на симбіоз публічної дипломатії та брендингу нації. Як зауважує Г. Сонді (G. Szondi), public diplomacy базується на двосторонньому діалозі, тоді як nation branding – на формуванні впізнаваного культурного образу, який символізує унікальність країни. Для України поєднання цих підходів означає, що мистецтво стає каналом не тільки презентації, а й комунікації – воно дозволяє одночасно формувати позитивну репутацію держави й репрезентувати її автентичні культурні коди [14].

Сучасна теорія культурної дипломатії, яку розвиває Л. Жора (L. Jora), підкреслює важливість переходу від монологу до діалогу, від демонстрації до співтворення. На відміну від традиційної культурної пропаганди, сучасна культурна дипломатія є взаємним процесом довіри, у якому ключовим є не лише поширення культурних досягнень, а й

створення партнерських мереж і культурних платформ. Саме такі підходи сьогодні реалізуються в міжнародних виставках українського мистецтва, які демонструють не лише візуальну привабливість, а й відкритість до взаємного обміну та спільного творення сенсів [6]. Українські артпроекти в Парижі, Берліні, Венеції чи Торонто перетворюються на простір діалогу, де культура стає спільною мовою співпереживання, а не односторонньої презентації.

Як зауважує К. Сілва (K. Silva), концепція soft power передбачає не лише поширення культурних символів, а й оцінку їхнього впливу – наскільки в результаті змінюється сприйняття держави в міжнародній свідомості. Для України це означає необхідність стратегічного вимірювання ефективності культурно-дипломатичних проєктів, зокрема через аналіз медіарепресентацій, публічних відгуків, змін у культурній присутності країни у світових інституціях [12] (табл. 1).

Отже, мистецтво виступає не лише носієм естетичного повідомлення, а й маркером культурної стійкості, здатним змінювати міжнародні уявлення про країну, що переживає війну, не як про жертву, а як про культурного суб'єкта, який творить і відновлюється.

Сучасні міжнародні артпроекти формують цілісний образ України як держави, що поєднує традицію, інновацію та духовну стійкість. Через декоративно-ужиткові форми — ткацтво, кераміку, різьблення, вишивку — українська культура транслює світові свої ключові ідентифікаційні символи: людяність, краса в умовах випробувань, здатність до відродження.

Таблиця 1

Інтернаціональні меседжі України в культурно-дипломатичних артпроектах та їх теоретичні кореляти

<i>Культурний посил України світові</i>	<i>Приклад прояву у міжнародних артпроектах</i>	<i>Теоретична концепція публічної / культурної дипломатії, яку підтверджує</i>
Свобода та гідність як універсальні цінності	Виставки про Майдан, воєнні артрезиденції, інсталяції про стійкість культури	Концепція soft power – переконання через цінності, а не примус
Культурна унікальність і бренд нації	Виставки традиційного та сучасного декоративного мистецтва, український павільйон на Венеційській бієнале	Поєднання nation branding та public diplomacy — створення позитивного іміджу через культурну диференціацію
Довіра і взаємність у культурному діалозі	Спільні європейські артрезиденції, партнерські музеї, цифрові платформи українського мистецтва	Концепція network cultural diplomacy — від монологу до співтворення
Культура як чинник соціальної стійкості та реконструкції	Проекти про мистецтво під час війни, інтеграція митців у гуманітарні ініціативи	Методологія soft power impact — оцінка змін у сприйнятті країни

Джерело: систематизовано на основі джерел [6; 9; 12; 14]

Однією з резонансних виставок останнього часу стала експозиція *Amidst Cries from the Rubble: Art of Loss and Resilience from Ukraine* у Museum of International Folk Art у Санта-Фе (США, 2024–2025). Цей проєкт представив народні та авторські твори, створені з уламків війни: гільз, касок, дерев'яних фрагментів боєприпасних ящиків, лляного волокна, металу та шовку. Артефакти, трансформовані у декоративні об'єкти, символізують не лише біль, а й силу відродження. Виставка перетворила матеріальні сліди руйнування на мистецькі образи спротиву, демонструючи, що навіть у межах трагедії українська культура зберігає гуманістичний вектор [8].

Виставка *Beyond Tradition: Contemporary Decorative Art* у The Ukrainian Museum у Нью-Йорку (2024–2025) стала яскравим прикладом осмислення спадщини українського народного мистецтва в контексті сучасного дизайну. У центрі експозиції – роботи тринадцяти митців, що поєднують традиційні ремісничі техніки (ткацтво, кераміку, різьблення по дереву, роботу зі склом) із сучасними формами пластики й композиції. Тут декоративно-прикладне мистецтво набуло значення художньої лабораторії, де традиційні символи – дерево життя, писанкові орнаменти, вишивані структури – отримали оновлене тлумачення [4].

Ще один вагомий приклад культурно-дипломатичної комунікації – виставка *Threads of Tradition: The Art of Ukrainian Vyshyvanka*, організована Weiser Center for Europe and Eurasia при Університеті Мічигану (2024). Експозиція об'єднала зразки вишитих сорочок, рушників та обрядового текстилю з приватних колекцій українських та американських дослідників [15].

Важливим внеском у збереження і репрезентацію сакральної спадщини України стала експозиція *Rushnyky: Sacred Ukrainian Textiles* у Glencairn Museum (США, 2025). Її куратор професор Френклін Сякка представив унікальну колекцію рушників як духовних артефактів, що супроводжують людину від народження до смерті. У межах виставки рушники інтерпретують як текстильні ікони, які втілюють метафізичний вимір українського побуту – від обрядовості до молитви. Цей проєкт показав тяглість народного орнаменту як мови сакральної комунікації, підтвердивши, що декоративно-прикладне мистецтво може виступати носієм нематеріальної культурної спадщини в міжкультурному діалозі. Водночас через рушники як символи миру й благословення Україна передає світу гуманістичний посил: відродження культури є формою духовного опору війні [11].

Експозиція *Maria Prymachenko: Paintings on Show* in London, відкрита в Saatchi Gallery (Лондон, 2023), репрезентувала живопис легендарної народної художниці, чиї роботи стали одним із найвідоміших у світі символів українського декоративного мистецтва [7]. Ці картини, врятовані з-під уламків музею, зруйнованого під час війни, постали як емблеми культурної стійкості. Унікальний декоративно-фольклорний стиль Марії Примаченко, що поєднує народні мотиви, фантастичних істот і яскраві колористичні ритми, демонструє глибинну життєздатність українського мистецтва. Для світової аудиторії ця виставка стала візуальною формою культурного спротиву, через яку Україна комунікує не лише естетику, а й етичну силу свого народу (Mansfield, 2023).



Рис. 4. Виставка творів Марії Примаченко у Лондоні 2023 року

Отже, сучасні міжнародні артпроєкти стають платформами культурної дипломатії, де декоративно-прикладне мистецтво України виконує багаторівневу місію: збереження спадщини, осучаснення традиції, трансляцію цінностей і формування іміджу стійкої

європейської культури. Ці виставки є прикладами ефективної м'якої сили, у межах якої мистецтво слугує засобом комунікації, що не потребує перекладу: воно говорить мовою краси, гідності та життя.

Висновки. Сучасний стан декоративно-прикладного мистецтва України характеризується поєднанням традиційності й інноваційності, що проявляється в синтезі народних технік з актуальними художніми пошуками. Це мистецтво зберігає функцію носія етнокультурних кодів, водночас адаптуючись до глобальних тенденцій. Майстри активно осмислюють історичну спадщину, впроваджуючи нові матеріали, цифрові технології та дизайн-підходи, що засвідчує перехід від ремісничої до авторської творчості. Зростає роль неотрадиціоналізму як прояву культурної саморегуляції, що забезпечує тяглість традицій в умовах сучасного соціокультурного виклику.

У теоретичному вимірі культурна дипломатія через мистецтво спирається на концепції soft power, public diplomacy та nation branding. Культурна дипломатія стає системною платформою для презентації України як суб'єкта європейського культурного простору, що здатний не лише зберігати, а й продукувати нові смисли.

Практичний досвід сучасних міжнародних артпроектів демонструє ефективність декоративно-прикладного мистецтва як засобу культурної комунікації. Виставки *Amidst Cries from the Rubble*, *Beyond Tradition*, *Rushnyky: Sacred Ukrainian Textiles*, *Maria Prymachenko: Paintings on Show in London* формують інтернаціональні меседжі гуманізму, стійкості та духовного відродження. Через символи народного мистецтва: рушник, соняшник, писанковий орнамент – Україна транслює світові образ культури, що не руйнується навіть під час війни. Ці проекти передають ключовий посил: українська культура – унікальна спадщина, здатна перетворювати біль у красу, а руйнування – у духовне оновлення.

Література

1. Клименко О. Сучасне традиційне гончарство України: утилітарна та декоративна функції. *Матеріали до української етнології*. 2021. №20(23). С. 175–184. URL: <https://mue.etnolog.org.ua/2021-rik/20-23/2453-suchasni-narodozhnavchi-i-mystetstvozhnavchi-refleksiyi-ta-ohlyady/5474-suchasne-tradytsiine-honcharstvo-ukrainy-utylitarna-ta-dekorativna-funktsii> (дата звернення: липень 2025).
2. Несен І. Українські твори народного мистецтва крізь призму наукової атрибуції. *Art Notes*. 2024. №24(1). URL: <https://artnotes.com.ua/uk/journals/tom-24-1-2024/ukrayinski-tvori-narodnogo-mistetstva-kriz-prizmu-naukovoyi-atributsiyi> (дата звернення: липень 2025).
3. Aston B. 10 Best Risk Management Software Reviewed For 2024. DPM. 2024. URL: <https://thedigitalprojectmanager.com/tools/risk-management-software> (дата звернення: липень 2025).
4. Beyond Tradition: Contemporary Decorative Art Jaroslava Lialia Kuchma. *theukrainianmuseum.org*. 2013. URL: <https://www.theukrainianmuseum.org/beyond-the-tradition/> (дата звернення: липень 2025).
5. Hotsalyuk A. Ukrainian decorative applied art is a heritage of the spiritual heritage of the ethnos. *Multiversum. Philosophical Almanac*. 2021. №2(2[174]). С. 89–100. DOI: <https://doi.org/10.35423/2078-8142.2021.2.2.6>.
6. Jora L. New practices and trends in cultural diplomacy. *Cultural Diplomacy Research*. Інститут політичних наук та міжнародних відносин Румунської академії. 2013. URL: https://www.culturaldiplomacy.org/academy/pdf/research/articles/cultural_diplomacy/New_Practices_And_Trends_In_Cultural_Diplomacy_-_Lucian_Jora.pdf (дата звернення: липень 2025).
7. Mansfield I. Ukrainian folk artist Maria Prymachenko's paintings on show in London for the first time. *ianvisits.co.uk*. 2023. URL: <https://www.ianvisits.co.uk/articles/ukrainian-folk-artist-maria-prymachenkos-paintings-on-show-in-london-for-the-first-time-64494/> (дата звернення: липень 2025).
8. Museum of International Folk Art Presents *Amidst Cries from the Rubble: Art of Loss and Resilience from Ukraine*. *southwestcontemporary.com*. 2024. URL: <https://southwestcontemporary.com/museum-of-international-folk-art-presents-amidst-cries-from-the-rubble/> (дата звернення: липень 2025).
9. Nye J. S. Soft power: The means to success in world politics. *PublicAffairs*. 2004. URL: https://www.belfercenter.org/sites/default/files/pantheon_files/files/publication/joe_nye_wielding_soft_power.pdf (дата звернення: липень 2025).
10. Petrukha N., Mazur A., Kushneruk O., Stakhova K., Tarasenko M. Digital and marketing steps of social cluster development institutions in circular rural economy conditions. *Циркулярна економіка як основний спосіб господарювання в умовах цифрової трансформації*. Трускавець : Посвіт. 2021. С. 57–85. URL: <https://archer.chnu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1103/1/%D0%A6%D0%98%D0%A0%D0%9A%D0%A3%D0%9B.%20%D0%95%D0%BA%D0%BE%D0%BD.-1.pdf> (дата звернення: липень 2025).
11. *Rushnyky: Sacred Ukrainian Textiles*. *Glencairn Museum News*. 2025. №2. URL: <https://www.glencairnmuseum.org/newsletter/2025/4/2/rushnyky-sacred-ukrainian-textiles> (дата звернення: липень 2025).
12. Silva K. Cultural diplomacy and soft power: Critical analysis and methodological application. *Revista Brasileira de Política Internacional*. 2024. №67(1). P. e012. DOI: <https://doi.org/10.1590/0034-7329202400112>.
13. Slipich A., Kovach O., Lysenko-Tkachuk I. Cultural and artistic aspects of the application of

Ukrainian vytynanka in modern design. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2025. №4. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322881>.

14. Szondi G. Public diplomacy and nation branding: Conceptual similarities and differences. *Diplomacy & Statecraft*. 2008. №19(2). С. 276–292. URL: https://www.diplomacy.edu/wp-content/uploads/2021/11/Public_Diplomacy_and_Nation_Branding_Conceptual_Si.pdf (дата звернення: липень 2025).

15. WCEE Exhibition. Threads of Tradition: The Art of Ukrainian Vyshyvanka. *ii.umich.edu*. 2024. URL: <https://ii.umich.edu/wcee/news-events/events.detail.html/123893-21852007.html> (дата звернення: липень 2025).

References

1. Klymenko, O. (2021). Modern traditional pottery of Ukraine: utilitarian and decorative functions. *Materials on Ukrainian Ethnology*, 20(23), 175–184. Retrieved from: <https://mue.etnolog.org.ua/2021-rik/20-23/2453-suchasni-narodoznavchi-i-mystetstvovnavchi-refleksiyi-ta-ohlyady/5474-suchasne-tradytsiine-honcharstvo-ukrainy-utylitarna-ta-dekorativna-funktsii> [in Ukrainian].

2. Nesen, I. (2024). Ukrainian works of folk art through the prism of scientific attribution. *Art Notes*, 24(1). Retrieved from: <https://artnotes.com.ua/uk/journals/tom-24-1-2024/ukrayinski-tvori-narodnogomistetstva-kriz-prizmu-naukovoyi-atributsiyi> [in Ukrainian].

3. Aston, B. (2024). 10 Best Risk Management Software Reviewed For 2024. DPM. Retrieved from: <https://thedigitalprojectmanager.com/tools/risk-management-software> [in English].

4. Beyond Tradition: Contemporary Decorative Art Jaroslava Lialia Kuchma. (2013). *theukrainianmuseum.org*. Retrieved from: <https://www.theukrainianmuseum.org/beyond-the-tradition/> [in English].

5. Hotsaliuk, A. (2021). Ukrainian decorative applied art is a heritage of the spiritual heritage of the ethnos. *Multiversum. Philosophical Almanac*, 2(2[174]), 89–100. DOI: <https://doi.org/10.35423/2078-8142.2021.2.2.6> [in English].

6. Jora, L. (2013). New practices and trends in cultural diplomacy. *Cultural Diplomacy Research. Institute of Political Science and International Relations of the Romanian Academy*. Retrieved from: https://www.culturaldiplomacy.org/academy/pdf/research/articles/cultural_diplomacy/New_Practices_And_Trends_In_Cultural_Diplomacy_-_Lucian_Jora.pdf [in English].

7. Mansfield, I. (2023). Ukrainian folk artist Maria Prymachenko's paintings on show in London for the first time. *ianvisits.co.uk*. Retrieved from:

<https://www.ianvisits.co.uk/articles/ukrainian-folk-artist-maria-prymachenkos-paintings-on-show-in-london-for-the-first-time-64494/> [in English].

8. Museum of International Folk Art Presents Amidst Cries from the Rubble: Art of Loss and Resilience from Ukraine. (2024). *southwestcontemporary.com*. Retrieved from: <https://southwestcontemporary.com/museum-of-international-folk-art-presents-amidst-cries-from-the-rubble/> [in English].

9. Nye, J. S. (2004). Soft power: The means to success in world politics. *PublicAffairs*. Retrieved from: https://www.belfercenter.org/sites/default/files/p_antheon_files/files/publication/joe_nye_wielding_soft_power.pdf [In English].

10. Petrukha, N., Mazur, A., Kushneruk, O., Stakhova, K., & Tarasenko, M. (2021). Digital and marketing steps of social cluster development institutions in circular rural economy conditions. *Circular Economy as the Primary Approach to Economic Management in the Context of Digital Transformation* (pp. 57–85). *Posvit*. Retrieved from: <https://archer.chnu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1103/1/%D0%A6%D0%98%D0%A0%D0%9A%D0%A3%D0%9B.%20%D0%95%D0%BA%D0%BE%D0%BD.-1.pdf> [in Ukrainian].

11. Rushnyky: Sacred Ukrainian Textiles. (2025). *Glencairn Museum News*, 2. Retrieved from: <https://www.glencairnmuseum.org/newsletter/2025/4/2/rushnyky-sacred-ukrainian-textiles> [in English].

12. Silva, K. (2024). Cultural diplomacy and soft power: Critical analysis and methodological application. *Revista Brasileira de Política Internacional*, 67(1), e012. DOI: <https://doi.org/10.1590/0034-7329202400112> [in English].

13. Slipich, A., Kovach, O., & Lysenko-Tkachuk, I. (2025). Cultural and artistic aspects of the application of Ukrainian vytynanka in modern design. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322881> [in English].

14. Szondi, G. (2008). Public diplomacy and nation branding: Conceptual similarities and differences. *Diplomacy & Statecraft*, 19 (2), 276–292. Retrieved from: https://www.diplomacy.edu/wp-content/uploads/2021/11/Public_Diplomacy_and_Nation_Branding_Conceptual_Si.pdf [in English].

15. WCEE Exhibition. Threads of Tradition: The Art of Ukrainian Vyshyvanka. (2024). *ii.umich.edu*. Retrieved from: <https://ii.umich.edu/wcee/news-events/events.detail.html/123893-21852007.html> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 08.08.2025
Отримано після доопрацювання 10.09.2025
Прийнято до друку 17.09.2025
Опубліковано 30.09.2025*

УДК 745.52(477.41-25)“19/20”:378(477)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344373

Цитування:

Майданець-Баргилевич О. Л. Становлення українського стилю в інтер'єрах громадських та житлових споруд України в першій третині ХХ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 161–166.

Maidanets-Bargilevich O. (2025). Formation of Ukrainian Style in Interiors of Public and Residential Buildings in Ukraine in the First Third of the 20th Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 161–166 [in Ukrainian].

Майданець-Баргилевич Олена Леонідівна, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри «Мистецтво текстилю, вишивки та костюма»

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
<https://orcid.org/0000-0003-0412-7941>
majdaneclesia@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО СТИЛЮ В ІНТЕР'ЄРАХ ГРОМАДСЬКИХ ТА ЖИТЛОВИХ СПОРУД УКРАЇНИ В ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТ.

Мета роботи – на основі аналізу інтер'єрів громадських та житлових споруд України у першій третині ХХ ст. окреслити головні засади образотворчості, спрямованих на звернення до джерел народного мистецтва, нерозривного поєднання архітектури, скульптури та монументального живопису, що створює цілісний мистецький образ. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні мистецтвознавчого підходу до історичного та художнього аналізу інтер'єрів громадських та житлових споруд України в першій третині ХХ ст., розгляду характерних рис. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні феномену використання народних мотивів і поєднання зі стилем модерну, конструктивізму як важливих складових у збереженні національної культурної ідентичності. **Висновки.** Результати дослідження в першій третині ХХ століття висвітлюють особливості художніх рішень відомих мистців (В. Кричевський, О. Сластін, А. Ждаха, М. Бойчук, О. Саєнко) у громадських та житлових інтер'єрах споруд України. Визначено принципи осмислення мистцями традиційного мистецтва та активної його трансформації в поєднанні з модерними художніми напрямками та створення єдиного образу інтер'єру. Підкреслено активне використання декоративних видів мистецтв: ткацтва, кераміки, дереворізьблення, поєднання різних видів мистецтв в інтер'єрі. Звернення до глибинних основ народної культури виявляло самотність українського народу, сприяло формуванню українського стилю в житлових та громадських інтер'єрах засобами лаконічної форми, пластики, творення образу та системи колористики. У серії проєктів інтер'єрів О. Саєнка показано не тільки проєктування внутрішнього оформлення приміщень, але й розробку власних творів (килими, декоративні тканини, меблі, кераміка, викладені солом'яною мозаїчні панно, розписи-фризи), що створювали неповторний синтез мистецтв в інтер'єрному просторі.

Ключові слова: декоративне мистецтво, національні традиції, інтер'єр, синтез мистецтв, модерн, український стиль.

Maidanets-Bargilevich Olena, Candidate of Art History, Professor, Professor at the Department of Textile Arts, Embroidery and Costume, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design

Formation of Ukrainian Style in Interiors of Public and Residential Buildings in Ukraine in the First Third of the 20th Century

The purpose of the work is to analyse the interiors of public and residential buildings of Ukraine in the first third of the twentieth century. To outline the main principles of fine arts aimed at turning to sources of folk art, the inseparable combination of architecture, sculpture and monumental painting, which creates a holistic artistic image. **The research methodology** is to apply the art approach to historical and artistic analysis of the interiors of public and residential buildings of Ukraine in the first third of the twentieth century, consideration of characteristic features. **The scientific novelty** is to justify the phenomenon of the use of folk motifs and a combination with the style of modernity, constructivism as important components in preserving national cultural identity. **Conclusions.** The results of the study in the first third of the 20th century cover the peculiarities of artistic decisions of famous artists (V. Krychevskyi, O. Slastion, A. Zhдах, M. Boichuk, O. Saienko) in public and residential interiors of Ukraine's structures. The principles of understanding of traditional art and its active transformation are defined in combination with modern artistic directions and creating a single interior image. The active use of decorative arts is emphasised: weaving, ceramics, woodworking, combination of different types of arts in the interior. The appeal to the deep foundations of folk culture revealed the identity of the Ukrainian people, contributed to the formation of Ukrainian style in residential and public interiors by means of laconic form, plastics, the creation of image and the system of colour. The series of

interiors of O. Saienko shows not only the interior decoration of the premises, but also the development of their own works (carpets, decorative fabrics, furniture, ceramics, stated mosaic panels, paintings-fries) that created unique synthesis of arts in the interior.

Keywords: decorative art, national traditions, interior, art synthesis, modernity, Ukrainian style.

Актуальність теми дослідження. На початку ХХ ст. українські мистці формували національний стиль, який у різних частинах України мав свої відмінності і свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювала на «національну ідею», звертаючись до здобутків українського мистецтва та глибинних основ народної культури. Виходячи з традицій стилю модерн, що сформувався у Європі наприкінці ХІХ ст., при проектуванні будинків велика увага приділялась не тільки зовнішньому вигляду будівель, а й внутрішньому оформленню, щоб усі предмети інтер'єру створювали єдине ціле, де кожний предмет продумувався до дрібних деталей, значна роль відводилась декоративним видам мистецтва. Мистці вивчали традиції народного мистецтва і, трансформуючи на професійних засадах, вносили їх у нові інтер'єри. Поєднання характерних рис стилю модерн в архітектурі (плавність, пластичність, декоративність, асиметричність) з народною творчістю створювало нову образно-естетичну систему, утверджувало українську ідентичність.

Аналіз досліджень і публікацій. Декоративне мистецтво на залишалося поза увагою українських мистецтвознавців та науковців: З. Чегусова [2], Т. Кара-Васильєва[2], Н. Саєнко[4, 5], В. Рубан-Кравченко[3], В. Ханко [6], В. Чепелик [7]. Зокрема, Т. Кара-Васильєва та З. Чегусова проаналізували особливості розвитку декоративних видів мистецтва на теренах України у ХХ ст., етапи становлення українського стилю. Вони акцентували увагу на ролі різних видів декоративного мистецтва, які формують естетично-життєвий простір людини, та впливають на її емоції, думки і почуття. Предметом дослідження науковців стали ткацтво та килимарство, архітектурно-декоративна і декоративно-ужиткова кераміка, художня обробка дерева, вітражне мистецтво, народна вишивка. В. Рубан-Кравченко дослідила творчість В. Кричевського як одного з головних архітекторів доби модерн, творця Полтавського земства, дослідника українського орнаменту. Н. Саєнко вивчила мистецтво оформлення інтер'єрів громадських споруд та приватних помешкань українців монументально-декоративними творами (килими, гобелени, мозаїки соломною, декоративні тканини, вибійка, кераміка, меблі)

визначного українського мистця Олександра Саєнка. Творчість О. Саєнка є характерним відображенням інноваційних тенденцій у мистецтві ХХ століття та прикладом формування українського стилю в мистецтві.

Мета дослідження полягає у формуванні українського стилю на прикладі оформлення інтер'єрів українців, зверненню до джерел народного мистецтва та використання декоративних видів мистецтва, що дозволяло створювати цілісний образ громадських та житлових інтер'єрів.

Виклад основного матеріалу. Нині гостро постає проблема засвоєння та використання немирущих надбань українського мистецтва початку ХХ ст., їх творчого переосмислення на сучасному виткові історії. Важливо спиратися на досвід попередніх поколінь при створенні сучасних інтер'єрів.

На початку ХХ ст. багатьох мистців цікавить народна творчість і фольклор. Вони черпають у цьому мистецтві теми й засоби для своєї творчості. Популярними темами та сюжетами модерну були ідея росту, вияву життєвих сил, пробудження, розвитку, молодості, весни.

У декоративно-прикладному мистецтві модерн став справжнім переворотом. Майже кожен мистець розробляв проекти меблів, тканин, біжутерію. З'являються товариства, що організовують та сприяють розвитку декоративно-прикладного мистецтва і народних ремесел.

На початку ХХ ст. на території Східної та Західної України формувалася український архітектурний стиль, який базувалася на поєднанні традицій модерну та української народної творчості. Для Східної України етапним було будівництво Полтавського губернського земства, для Західної України – Народного Дому (1903). Українські художники, такі як В. Кричевський, О. Сластіон, І. Левинський, усвідомлювали своє високе громадянське покликання, спиралися на глибоке вивчення народного мистецтва.

Образ проекту Полтавського земства утверджував український стиль (рис. 1). «Кричевським було виконано понад п'ятсот робочих креслень проекту, від загального об'єму споруди до найменших деталей інтер'єрів – усе було докладно опрацьовано автором. Силует, пропорції і сам характер споруди земства в основі своїй був пов'язаний

з полтавською селянською хатою, що стає особливо помітним, коли простежувати розвиток архітектурного задуму Кричевського, починаючи з перших варіантів проекту» [3, 127]. Вивчаючи традиції народного будівництва, В. Кричевський наповнює споруду керамічними і майоліковими плитками, різьбленими орнаментами по дереву, в основі яких лежить народна символіка. У залі засідань були вміщені три великі сюжетні композиції, виконані на замовлення земства С. Васильківським і М. Самокишем. «Образ цього дому наповнено силою і героїкою пам'яті про славу козацької доби, яка не стала забуттю минувшиною, а свідченням життєдайного історизму, надихаючого на нову боротьбу за самоутвердження нації, за її розквіт і доконечне витворення власної держави. Завдяки цьому образ будинку ставав не лише наочним маніфестом новоутворюваного Українського стилю в його модерному архітектурному варіанті, але й будівничою декларацією державницьких прагнень народу» [7, 29].



Рис. 1. В. Кричевський. Інтер'єр Полтавського земства. Фото, 1930-ті роки.

О. Сластіон «перший виступив з пропозицією споруджувати будинки в «місцевому стилі», себто використовувати прийоми та форми класичної архітектурної спадщини українського народу і поєднувати їх з раціоналістичними тенденціями нового часу» [6, 41]. Його знамениті земські школи на Полтавщині, лікарні, амбулаторії, народні доми, будинки для споживчої кооперації, сільськогосподарчих товариств мали новаторське й архітектурно-мистецьке значення.

Проектуючи архітектурні споруди по всій Галичині, фірма І. Левинського долучала

найвидатніших мистців того часу: Ю. Захарієвича, О. Лушпинського, Т. Обмінського, художників І. Труша, О. Новаківського, М. Сосенка, А. Герасимовича, художників декоративного мистецтва М. Лукіяновича, О. Кульчицьку. Вони творчо переосмислювали традиції народного мистецтва і поширювали їх на різні види мистецтв: кераміку, вишивку, килимарство, ткацтво, меблі.

Мистці цього часу багато зусиль докладали у відродженні художніх промислів та утвердженні національної самобутності українського орнаменту. Наприклад В. Кричевський переосмислював український орнамент і активно його використовував в оформленні як інтер'єрів громадських споруд, так і книжкової графіки; О. Сластіон вперше теоретично обґрунтував історію українського орнаменту, його еволюцію та використання кращих традицій у народних промислах і в ужитковій мистецтві початку ХХ ст.

На теренах Східної та Західної України національний стиль, започаткований в архітектурі, охоплює і оформлення міського інтер'єру – спеціально спроектовані предмети оздоблення, що створювали цілісний ансамбль. До проектування меблів та вжиткових речей, розробок орнаментів зверталось багато українських мистців того часу: В. Кричевський, О. Сластіон, А. Ждаха, М. Самокиш, О. Саєнко.

Однією з цікавих сторінок проектування інтер'єрів, зокрема меблів, у національному стилі була творчість А. Ждахи (рис. 2). «Він розробив альбом малюнків «Меблі в українському стилі» (1919), в якому представлено як цілісний інтер'єр вітальні, так і різноманітні меблі для їдальні, спальні, кабінету» [2, 28]. За зразок А. Ждаха брав як сільські (народні) меблі (лави, столи, шафи, скрині, мисники), так і сучасні міські. «Основна ознака умеблювання полягала в багатому декоруванні різьбленням та розписом, що надавало меблям мальовничого, ошатного вигляду. Крім цього, мистець широко вводить в орнаментацию мотиви узорів із вишивки, писанкарства, кераміки. Свої художні пошуки він концентрує на формуванні стилю модерн в українському варіанті. Часто в орнаментации трапляються рослинні мотиви «вазона», «гілки», різноманітні розетки. Улюбленим є мотив соняшника; він не лише прикрашає ним меблі, а й розписує фриз у вітальні; вводить мотив козака Мамає, козака-вершника, для оздоблення помешкань застосовує значну кількість узорних тканин і килимів» [2, 28].

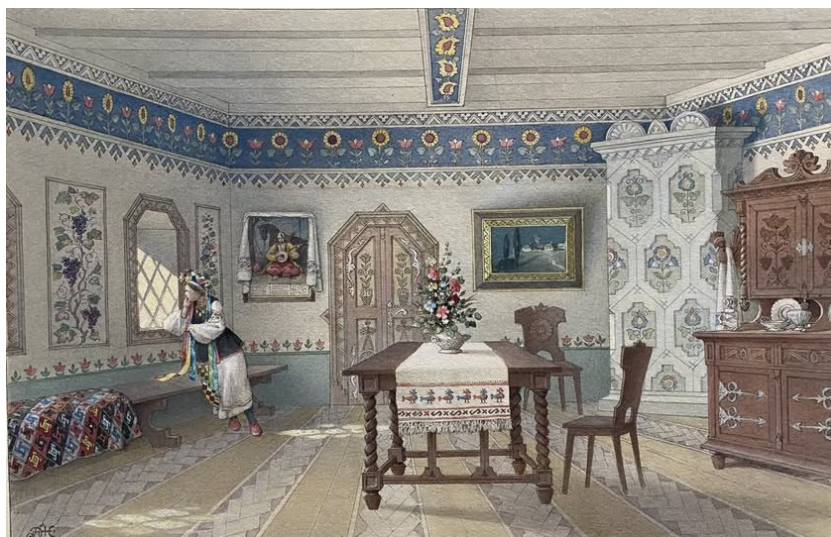


Рис. 2. А. Ждаха. Інтер'єр. 1919

Пошуки українського стилю утверджувались і в УАМ в майстернях М. Бойчука та В. Кричевського. «Майстерня монументального мистецтва, яку очолив М. Бойчук, на початок XX століття була цілковитою новацією. В історії української культури її значення, та й узагалі значення Української державної академії мистецтва справді епохальне. Мабуть, не буде перебільшенням сказати: все цікаве, що тільки відбувалося після революції в мистецькому житті України, прямо чи опосередковано пов'язане з академією» [1, 44]. Школа М. Бойчука встигла зробити низку важливих кроків у напрямі формування нового мистецького середовища України. Як монументаліста М. Бойчука захоплювало введення монументальних композицій в архітектурний простір (розписи Луцьких казарм, 1919; санаторію в Хаджибеї, 1928; Червонозаводського театру в Харкові (1933–1935). Його творчий метод характеризують як синтетизм, що базувався на традиціях сакрально-монументальної візантійської живописної традиції й національної української культури.

Розписи Луцьких казарм близькі до народного малярства, парсунних портретів, гравюр у стародруках, народних картин, фресок. Панно вражали ясним колоритом, чистими фарбами. Сюжети розписів різноманітні, переважно з армійського і селянського побуту: «Ідуть на роботу» (Іван Падалка), «Застілля» (Т. Бойчук, О. Павленко, В. Седляр). В останньому розписі зберігається іконографія «Трійці». Зображення робітника, селянина-українця в центрі і росіянина в личаках за круглим столом стверджує ідею «єднання народів». Не зважаючи на те, що розписи Луцьких казарм

не збереглися, вони увійшли в історію українського мистецтва як яскраве явище, пов'язане з розробкою нової тематики, як приклад новаторського підходу до мистецтва стінопису і водночас як цікавий зразок звернення до традицій народного мистецтва.

У 1922 році в Київському інституті пластичних мистецтв було створено «майстерню художньої оздобы будинків», яку очолив професор В. Кричевський. Він ставив за мету досягти гармонійного сполучення всіх необхідних предметів помешкання в одне спільне ціле, комплексно вирішувати проблеми синтезу мистецтв в оформленні будівель, учив облаштовувати помешкання так, щоб навколишнє середовище було гармонійним, зручним, функціональним, базувалося на засадах національної культури, найповніше відповідало ментальності українців, їхнім звичаям, уподобанням. Вважав за доцільне при проектуванні внутрішнього оформлення приміщень розробляти і певні деталі оформлення, захоплюючи суміжну ділянку творчості – декоративне мистецтво. Ось чому у проектах інтер'єрів, виконаних О. Саенком – учнем В. Кричевського, можна побачити спроектовані ним килими, декоративні тканини, меблі, кераміку, викладені соломою мозаїчні панно, розписи-фризи.

«За роки навчання у майстерні художнього оздоблення будинків Саенко під керівництвом В. Кричевського виконав серію проєктів оформлення інтер'єрів різного призначення – громадських споруд (палац культури, сільський клуб, армійська казарма, сільрада, дитячий садок) і житла (помешкання робітника, селянина, письменника)» [4, 90]. Вони дають уявлення про тодішні пошуки

національного стилю в українському мистецтві.

У «Проекті оформлення зали засідань» (1922) О. Саєнко вводить у сучасний інтер'єр характерні предмети сільської хати, але трансформує їх відповідно до нових функцій: під вікнами розташовує дерев'яні лави – обов'язковий атрибут хати, а навпроти вікон – кахляну піч. В центрі зали розміщує два великі столи, які відповідають призначенню приміщення. Кульмінаційним акцентом композиції є диван з книжковими шафами з обох боків, що утворюють мистецький вузол центральної стіни. На одній із стін розміщено портрет Т. Шевченка, обрамлений за традицією вишиваним рушником. Над вікнами по периметру зали О. Саєнко проектує фриз на теми життя і праці селян, для виконання його у техніці мозаїки солом'яною. Доповнюють інтер'єр квіти у вазах на книжкових шафах і декоративні подушки на дивані. Мистець прагнув створити вишукане помешкання, яке введеними мистецькими елементами нагадувало б про народний побут українського народу, про його практичний і естетичний ідеал. Колорит інтер'єру вирішено у світлих тонах: жовта підлога, білі скатертини на столах, дерев'яні меблі зі світло-жовтого дерева, голубий відтінок стін, вохристий фриз.

Червона оббивка дивана не лише є акцентною у колориті приміщення, а й надає мажорного звучання.

У проекті «Внутрішній вигляд хати» (1922) О. Саєнко намагається надати селянському інтер'єрові оновленого вигляду, виділити в ньому традиційні предмети й оздобити його авторськими виробами. У проекті акцентовано на головних предметах інтер'єру: шафі, печі, що в кутку, миснику, де зберігаються український посуд – куманець, півник, миски, панно-килимах на тему з селянського життя – «Пастушок» і «Дівчина пасе гуси». Стільці прикрашені тканиною, виконаною у техніці вибійки. Олександр Саєнку вдається досягнути враження органічної цілісності і завершеності між елементами інтер'єру, емоційної виразності.

Цілісним, гармонійно вирішеним є «Проект залу дитячого садка» (1924). Тут О. Саєнко звертається до синтезу мистецтв, використовуючи різні види декоративного мистецтва: килим, вибійка, живописні портрети, фриз-розпис, рушник, авторські кахлі (рис. 3). Усі твори і предмети, розміщені в інтер'єрі, позначені індивідуальним стилем мистця. Колорит робіт м'який, витриманий в пастельних тонах: світло-зелених, голубих, вохристих.



Рис. 3. О. Саєнко. Проект залу дитячого садка. 1924. Пап. акв., 50х80

У серії Саєнкових проєктів інтер'єрів відчутні методичні засади та настанови В. Кричевського спрямовані на творення національного стилю. Для цього О. Саєнко досліджував твори народних майстрів Чернігівщини та замальовував внутрішній вигляд хат на Чернігівщині (хутір Мотронівка), Конотопщині, у Борзні. У них О. Саєнко досить детально фіксує основні елементи сільського інтер'єру: ічнянські кахлі,

вироби з дерева, полицки з тарілками, посудом, вибічані тканини.

В УАМ в Києві в новоствореній «Майстерні художньої оздоби будівель» педагоги ставили завдання творити не тільки мистецтво, а й умови побуту людини, впроваджувати «функціональність» та «утилітарність», які характеризували саму суть нової доби.

У громадських інтер'єрах можна побачити агітаційні гасла, червоний колір – символи

того часу (Проект кімнати для зборів, 1925). У центрі сцени зображено українську хату з тополями. Стіни оздоблені декоративними панно з мотивами дерева. Все витримано в українському стилі.

В інтер'єрах О. Саєнка 1925–1930-х років все більше проявляються геометризовані форми, що відбивають тенденції того часу. «Найбільш плідними щодо проєктів оздоблення інтер'єрів у творчості Олександра Саєнка стали 1926–1928 роки, коли мистець розробляє помешкання для селян, робітників, інтелігенції. При оформленні оселі робітника Саєнко використовує меблі, інкрустовані соломою, та прикрашені вибіччаними тканинами дивани і крісла. На стінах проєктує килими, декоративні орнаментальні тканини та панно у мозаїчному наборі соломою із сценами українського життя (вівчар пасе вівці, український красвид). Обов'язковим елементом інтер'єру є орнаментальні килими та доріжки на підлозі, часто зустрічаються печі, оздоблені ічнянськими кахлями»[5, 57].

При оформленні Саєнко багато уваги надає меблям, інкрустованих соломою, використанню вибічки, якою прикрашає дивани і крісла. На стінах часто можна побачити килими, декоративні тканини, панно інкрустовані соломою зі сценами українського життя. Меблі (ширми, шафи) Олександр оздоблює орнаментальними мотивами — переважно стилізовані птахи, звірі, дерева, квіти, часто зображених у колі, овалі. Активно використовує дивовижну і традиційну на той час техніку мозаїки соломою. Ці мотиви напрочуд українські, позначені сміливими, експресивними ритмами рисунків, врівноваженістю, особливою ритмікою. Олександр Саєнку вдається досягнути враження органічної цілісності і завершеності між елементами інтер'єру, емоційної виразності.

Наукова новизна полягає в обґрунтуванні феномену українських за характером інтер'єрів громадських та житлових помешкань, створених видатними мистцями, як В. Кричевський, І. Левинський, О. Сластюн, А. Ждаха, М. Бойчук, О. Саєнко, які орієнтувалися на народні традиції.

Висновки. У першій третині ХХ ст. важливим і характерним стало творче використання художниками досягнень українського та світового мистецтва, звернення до декоративних видів мистецтв, поєднання різних видів мистецтв у єдине ціле, звернення до першоджерел народної культури та переосмислення їх під професійним кутом зору. Простими композиційними засобами

доводились важливі ідеї часу, створювались проєкти інтер'єрів гармонійні, зручні, функціональні, близькі до ментальності українців, до їх звичаїв, уподобань. Цей період увійшов в історію мистецтва як формування українського стилю, який базувався на традиційній культурі та залученні сучасних течій того часу.

Література

1. Білокінь С. Бойчукізм на тлі доби. *Бойчукізм. Проєкт «великого стилю»*. Київ : НКММК «Мистецький арсенал», 2018. С. 40–72.
2. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с. : іл.
3. Рубан-Кравченко В. В. Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Василь Кричевський. Київ : Криниця, 2004. 704 с. : іл.
4. Саєнко Н. Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття : книга-альбом. Київ : Вид-во імені Олени Теліги, 2003. 560 с.
5. Саєнко Н. Український стиль в інтер'єрах Олександра Саєнка. Київ : АДЕФ-Україна, 2024. 120 с. : 204 іл.
6. Ханко В. Опанас Сластюн. *Артанія*. 1996. № 2. С. 40–42.
7. Чепелик В. Слава великого майстра. *Артанія*. 1996. № 2. С. 28–31.

References

1. Bilokin, S. (2018). Boichukism against the background of the era. Boichukism. The Project of the 'Great Style', 40–72 [in Ukrainian].
2. Kara-Vasilieva, T., & Chehusova, Z. (2005). Decorative art of Ukraine of the 20th century. In search of the 'great style'. Lybid [in Ukrainian].
3. Ruban-Kravchenko, V. V. (2004). Krychevskyi and Ukrainian artistic culture of the 20th century. Vasyl Krychevsky. Krynytsia [in Ukrainian].
4. Saienko, N. (2003). Oleksandr Saienko: To the formation and development of Ukrainian monumental and decorative art of the 20th century: Book-album. Olena Teliha Publishing House [in Ukrainian].
5. Saienko, N. (2004). Ukrainian Style in the Interiors of Oleksandr Saienko. ADEF-Ukraine [in Ukrainian].
6. Khanko, V. (1996). Opanas Slastion. Artania, 2, 40–42 [in Ukrainian].
7. Chepelyk, V. (1996). Glory of the Great Master. Artania, 2, 28–31 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 25.07.2025

Отримано після доопрацювання 28.08.2025

Прийнято до друку 05.09.2025

Опубліковано 30.09.2025

УДК 7.03:75(477.87)

DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344374

Цитування:

Михальчук В. В. Творчість Олександра Дубовика в українському мистецтвознавчому дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 167–172.

Mykhalchuk V. (2025). Oleksandr Dubovyk's Artistic Works in Ukrainian Art Historical Discourse. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 167–172 [in Ukrainian].

Михальчук Вадим Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
заслужений художник України,
професор кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8560-1846>
mykhalchuk.art@gmail.com

ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСАНДРА ДУБОВИКА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Мета статті полягає в комплексному аналізі творчості Олександра Дубовика в українському мистецтвознавчому дискурсі другої половини XX – початку XXI століття з акцентом на еволюцію його стилю, ключові концепти та значення для розвитку сучасного мистецтва. **Методологія дослідження** базується на основі комплексного мистецтвознавчого підходу, що поєднує історико-культурний, стилістичний та концептуально-аналітичний аналіз художніх творів митця. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному системному аналізі творчості Олександра Дубовика з позицій сучасного українського мистецтвознавчого дискурсу, що до цього часу залишалася не достатньо вивченою. У статті вперше здійснено послідовне зіставлення еволюції художнього стилю митця від раннього неоавангарду до зрілого філософського символізму, зокрема через аналіз колористики, композиційних рішень та технічних прийомів. **Висновки.** Олександр Дубовик є однією з центральних постатей українського неофіційного мистецтва другої половини XX століття. Його творчість поєднує модерністські формальні коди з постмодерною полісемантичністю, інтегруючи локальний культурний досвід у широкий мистецтвознавчий дискурс. Аналіз еволюції стилю митця: геометричні структури, сугестивний реалізм, філософський символізм – демонструє послідовну інтелектуалізацію образу та прагнення до метафізичної редукції, при цьому зберігаючи високий емоційний заряд у творах. Авторський «словник знаків» («букет», «ніка», «пророк», «фантом», «тріумфатор», «гості» тощо) у поєднанні із серійним методом творення забезпечує стабільний механізм варіативної драматургії, де колір і формат виконують структуротворчу функцію, визначають ритм і семантичну глибину композицій. Інституційна рецепція творів Дубовика, зокрема виставка «Погляд» 1987 року, а також подальші експозиції і видання, закріпили його місце в національному каноні та водночас інтегрували в міжнародний контекст дослідження неконформістського мистецтва. Значення митця полягає не лише у формальних інноваціях, а й у ствердженні етичної автономії мистецтва, що зберігає свою актуальність і сьогодні, особливо в умовах сучасних українських реалій. Творчість Дубовика слугує не лише мистецьким феноменом, а й платформою для подальших наукових досліджень, де поєднуються стилістичний аналіз, семіотичний підхід та культурологічні контексти, що робить його спадщину ключовою для розуміння розвитку українського мистецтва другої половини XX – початку XXI століття.

Ключові слова: Олександр Дубовик, українське мистецтвознавство, неконформістське мистецтво, неоавангардизм, філософський символізм, сучасне мистецтво, образотворче мистецтво XX–XXI століття.

Mykhalchuk Vadim, Honoured Artist of Ukraine, Ph.D in Art History, Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

Oleksandr Dubovyk's Artistic Works in Ukrainian Art Historical Discourse

The purpose of the research is to analyse the representations of Oleksandr Dubovyk's works in the Ukrainian art criticism discourse of the second half of the 20th and the early 21st century. Attention is paid to his style evolution and its impact on the development of contemporary art. **The research methodology** is based on a comprehensive art historical approach that combines historical-cultural, stylistic, and conceptual-analytical analysis of the artist's works. **The scientific novelty** of the research is the complex analysis of Oleksandr Dubovyk's works in the contexts of the contemporary Ukrainian art criticism perspective, which needs the studying in details. The research highlights the evolution of the artist's style — from early the neo-avant-garde to the mature philosophical symbolism by the analysis of colour schemes, compositional solutions, and fine art techniques. **Conclusions.** Oleksandr Dubovyk is one of the central figures of Ukrainian unofficial art of the second half of the 20th century. His work combines modernist formal

codes with postmodern polysemy, integrating local cultural experience into the broader art historical discourse. The analysis of the artist's stylistic evolution, from geometric structures to 'suggestive realism' and philosophical symbolism, demonstrates the intellectualisation of the image and orientation on metaphysical reduction with a great emotional content in his works. The author's 'dictionary of signs' ('bouquet', 'Nike', 'prophet', 'phantom', 'triumphant', 'guests'), combined with the serial method of creation, provides a stable mechanism of variable dramaturgy, where colour and format create a structure and determine the rhythm and semantic idea of the compositions. The institutional reception of Dubovyk's works (the exhibition *'Pohliad'*, 1987), as well as other exhibitions and publications, secured his place in the national canon and integrated him into the international context of nonconformist art studies. The significance of the artist consists in his formal innovations and his affirmation of the ethical autonomy of art, which remains actual for the modern Ukrainian realities. Dubovyk's art heritage serves the artistic phenomenon as well as a platform for further academic researches, where stylistic analysis, semiotic approaches, and cultural contexts intersect, making his legacy pivotal for understanding the development of Ukrainian art in the second half of the 20th and the early 21st century.

Keywords: Oleksandr Dubovyk, Ukrainian art history, nonconformist art, neo-avant-garde, philosophical symbolism, contemporary art, fine art of XX–XXI century.

Актуальність теми дослідження. У другій половині XX століття українське мистецтво розвивалось в умовах складної культурно-політичної ситуації, що поєднувала тоталітарні обмеження радянської доби з пошуками нових форм художнього самовираження. У цей час зростає роль митців, які прагнули зберегти ідентичність національної культури та водночас інтегрувати її у світовий контекст. Одним із яскравих представників цієї генерації є Олександр Дубовик – художник, теоретик мистецтва, мислитель, чия творча діяльність стала важливим етапом у розвитку українського модерного та постмодерного мистецтва.

Актуальність дослідження творчості Олександра Дубовика зумовлена кількома чинниками. По перше, він належить до митців, що сформували альтернативний художній простір, протиставлений офіційній радянській естетиці «соціалістичного реалізму». Його мистецтво стало своєрідним інтелектуальним протестом проти спрощених ідеологічних схем, що домінували в культурі 1960–1980-х років. По-друге, у творчості Дубовика простежується глибокий філософський вимір; його роботи насичені символами, метафорами та концептуальними узагальненнями, що дозволяє розглядати їх не лише як естетичні об'єкти, але й як інтелектуальні тексти. По-третє, у сучасному мистецтвознавстві постає завдання системного осмислення спадщини цього митця, адже його ідеї та візуальні образи значною мірою вплинули на формування новітніх художніх практик в Україні.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість О. Дубовика посідає значне місце в українському мистецтвознавчому дискурсі, оскільки вона поєднує як художні практики, так і глибокі теоретичні узагальнення. Його діяльність постійно перебуває у полі зору дослідників, які розглядають її як один із

ключових чинників розвитку вітчизняного мистецтва другої половини XX – початку XXI століття. У розвідках мистецтвознавців Г. Скляренко [8; 9], О. Шапіро [12], З. Чегусової [11], А. Макарова [3] аналізується його внесок у розвиток сучасного українського мистецтва, акцентується на поєднанні неогардних та символічних тенденцій, а також на ролі художника як теоретика. Значну увагу приділено вітчизняною періодикою, зокрема у журналі «Образотворче мистецтво», та збірниках Національної академії мистецтв України. Важливим аспектом є те що сам митець активно долучається до науково-теоретичної рефлексії, пропонуючи власне бачення сучасних художніх процесів. Його програмні тексти, зокрема цикл «Палімпсести», вирізняються концептуальною глибиною та прагненням осмислити трансформації мистецтва в контексті культурних і філософських змін [2]. Ці праці систематично публікуються на сторінках українських видань «Сучасність», «Хроніка – 2000-ліття», «Артгалерея», що підкреслює їх значущість і для наукової спільноти, і для широкого кола інтелектуальної громадськості. Водночас цілісне дослідження творчості Дубовика в контексті українського мистецтвознавчого дискурсу все ще перебуває на етапі формування.

Мета дослідження – здійснити комплексний аналіз творчості Олександра Дубовика в українському мистецтвознавчому дискурсі другої половини XX – початку XXI століття з акцентом на еволюцію його стилю, ключові концепти та значення для розвитку сучасного мистецтва. Для досягнення цієї мети визначено такі завдання: окреслити життєвий та творчий шлях митця; проаналізувати інтерпретацію його художнього стилю; розглянути інтерпретацію творчості Дубовика у працях українських

мистецтвознавців; дослідити ключові концепти та символи в його мистецтві; визначити місце і роль художника у розвитку українського мистецького процесу другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Отже, стаття спрямована на виявлення глибинних смислів у творчості Олександра Дубовика та осмислення його спадщини як невід'ємної частини національного культурного простору.

Виклад основного матеріалу. Олександр Дубовик народився 1 серпня 1931 року в Києві в родині українського поета та професорки педагогічного інституту. Батько назвав сина на честь друга Олександра Довженка. Перед війною вийшла його збірка поезії з передмовою Максима Рильського. Невдовзі Михайла Дубовика як «українського націоналіста» репресовано і 1941 році розстріляно. Після реабілітації (1955), 1957 році вийшла друком збірка його творів. В цей рік Олександр Дубовик, студент художнього інституту представив на захист дипломну роботу – картину «Юліус Фучік», в якій зобразив ледь освітлену камеру в'язниці з маленьким віконцем угорі і людину, що чекає на страту [9]. Цей біографічний факт важливий для розуміння етичної оптики митця та його пізнішого акценту на екзистенційній напрузі, пам'яті й гідності [6].

Його фахова підготовка розпочалася доволі рано, за словами художника, він малював з дитинства: «я йшов прямо: художня студія Палацу піонерів, художня школа в Києві» [7], потім роки навчання у Київському державному художньому інституті (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), де його наставниками були відомі майстри С. Григор'єв, Г. Титов, М. Хмелько. Після закінчення вишу викладав живопис і рисунок в Київському художньо-прикладному училищі. 1962–1965 роках працює під керівництвом С. Григор'єва в Творчих майстернях Академії мистецтв СРСР у Києві. Вже 1968 року став членом Спілки художників УРСР [7].

Кінець 60-х років позначився для митця свідомим відходом від офіційного виставкового поля та активізацією в монументально-декоративному мистецтві (мозаїки, вітражі), де зберігалася відносна стилістична свобода й можливість реалізувати «суто декоративні» проєкти без ідеологічних компромісів. Водночас саме станковий живопис залишався ядром авторського пошуку. За словами митця, в ті роки він «намагався вийти за межі дозволеної естетики. Усі 1960-ті в мене болісно йшло вичавлювання

натуралістичного бачення. Тоді і виникла ідея, яка потім втілювалася в концепцію вторгнення Універсуму – понятійного рівня в абстракцію. Після 1967-го мої роботи перестали брати на виставки. Професійно я міг працювати над будь чим, хоч «Виступ Леніна малювати. Але гроші не покривляють насилля над душею» [7].

Суспільне визнання ширшого масштабу прийшло до художника наприкінці 1980-х: знакова колективна виставка «Погляд» у Києві (1987; секція монументалістів) і персональні покази 1988 році в Києві зафіксували повернення Дубовика до публічної сфери як сформованого творця [14]. Після 1991 року митець системно розвиває авторські цикли («Знаки», «Букети», «Ніки», «Карнавал», «Пророк» тощо), паралельно осмислюючи власну практику у текстах і публічних висловлюваннях [13]. У 2009 році його обрано Почесним академіком Національної академії мистецтв України. 2024 року Дубовика нагороджено відзнакою «Національна легенда України» [10].

У «довгих шістдесятих» формуються структурні коди Дубовика: геометризована композиція, «квадрат» як стабільний формат-матриця, контрапункт «вільної форми», яка «впадає» в жорстку координатну систему, та стримано-урочиста колористика з акцентом на чорному, білому, червоному, жовтому й синьому – палітра, що резонує з українською народною традицією. У цих параметрах відчутні асимільовані впливи супрематизму, пізнього кубізму, геометричної абстракції та оп-арту, переосмислені у локальному досвіді «внутрішньої свободи» всупереч ідеологічному тиску [14].

У пошуках «вічного і справжнього» митець обрав свій шлях, створив власний напрям – сугестивний реалізм. Авторське самовизначення – «сугестивний реалізм» – фіксує пограниччя між фігуративністю й абстракцією: у творах закладено відлуння реальних колізій і предметних асоціацій, але вони трансформовані до рівня знаків, символів, емоційно-просторових «згустків». Звідси – принцип роботи серіями: повторювані композиції при радикально різних колористичних рішеннях, що повністю змінює емоційний режим полотна. Прикладом може слугувати логіка циклів на кшталт «Карнавал». «Твори стають то сумними, то радісними, то ексцентричними, то піднесено святковими, то глибоко драматичними. Так художник втілює вічну тему «життя як театру», метушливих пристрастей і незмінних законів людського

буття, явного і прихованого, суттєвого і другорядного» [8].

Теоретичні настанови, артикульовані митцем (зокрема у «Палімпсестах»), націлені на структурно-семантичне осмислення образу, кольору й простору. 1990-2010-ті приносить візуально аскетичніші, метафізично загострені композиції, де «знаки» постають як носії пам'яті та метафори межових станів – війни / миру, життя / смерті, тіла / тіні. Репрезентативним є тривалий цикл «Пророк» (1990-2015) – зразок живописної медитації про етику свідчення та відповідальність мовлення.

Українська критика і кураторські практики сприймають Дубовика як одну з опорних фігур «національного модернізму», чия мова водночас вписана у широкий європейський контекст. Кураторські описи й інституційні профілі наголошують на його статусі «іконічного» митця 1960-х та неперервності практики від радянського періоду до сьогодення. Синтетичні видання та виставкові проекти (зокрема експозиції та книги на кшталт «The Signs») артикують ідею «вірності собі» як підставову етичну категорію художника-нонконформіста [15].

Аналітичний корпус про «неофіційне мистецтво» фіксує виставку «Погляд» (1987) як один із переломних моментів «легалізації» альтернативних до соцреалізму практик – у цьому полі з'являється й системна рефлексія щодо доробку Дубовика. У подальшу десятиліття інституції (зокрема Мистецький арсенал) інтегрують його роботи в тематичні експозиції, висвітлюючи еволюцію знакових серій і циклів.

Звернемо увагу на концепти й символіку в творчості митця. У авторському «словнику» повторювальні персонажі-знаки виконують роль «петель пам'яті», що кодують екзистенційні сюжети. «Букет» (часто наближається до силуету голови) поєднує мотив життя, святковості, крихкості та недовговічності; «Ніка» – перемога як парадоксальна вразливість; «фантом» – присутність відсутнього» «тріумфатор» – іронічна маска владолубства. В інтерв'ю та публічних виступах митець прямо озвучує «букет» як свій персональний знак: «Мій знак – букет. Упродовж віків люди робили букети, і ніхто не думав, що це феноменальна ідея. Букет – моє божественне маля. Мій букет ще усвідомлюватимуть як квадрат Малевича. Букет діаметрально протилежний квадрату за смыслом. Чорний квадрат – як ідея порожнечі, межа пізнання, а мій букет – це абсолютна наповненість, всесвіт з усіма змістами та

ідеями, все в цій бомбі. Букет – не ізотеричний, а людський вимір» [7].

Чотири типи кольору в трактуванні митця: «колір-предмет», «колір-емоція», «колір-структура», «колір-символ» – відображають прагнення дати операційне визначення ролі кольору в побудові образу. У власній практиці Дубовик послідовно зміщує акцент у бік «кольору-емоції» й «кольору-структури», тому у серійній роботі той самий композиційний модуль набуває протилежних станів: урочистий – трагічний – ігровий – медитативний. Це співвідноситься з логікою постмодерного «полісемантизму», але живиться українськими традиціями декоративної узагальненості та контрастної гами.

Вибір митцем квадратного формату – не лише композиційна конвенція, а й метафора «позачасовості» та «закритої системи», в яку вторгається «вільна форма». Напруження між статикою формату і динамікою знаку породжує відчуття «нескінченної дії» в обмеженому полі – ефект «стисненого часу». У низці робіт останнього десятиліття цей прийом поєднується з навмисною редукцією мотивів, що підсилює філософський реєстр. Показовим є багаторічний цикл «Пророк» (олія на полотні, 1990–2015), експонований у провідній інституції сучасної України [4].

Емоційний «настій тривоги» (catastrophe-mood) – перманентний у багатьох творах митця: вони апелюють до досвіду війни, репресій і людської гідності. Біографічна травма родини тут «перекладена» на мову знаків, кольору й простору, не втрачаючи епічної гостроти. Критичні тексти підкреслюють послідовність митця, який залишався вірним власній мові в часи, коли нонконформістська позиція загрожувала життєвими ускладненнями [14].

Низка українських інституцій включила роботи О. Дубовика до постійних і спеціальних експозицій, закріпивши його статус у національному каноні. Зокрема, Мистецький арсенал репрезентував його масштабні полотна й концептуальні цикли; автор отримав визнання Національної академії мистецтв України (Почесний академік, 2009). Такі жести інституційної легітимізації доповнюються приватними збірками та фондами, що формують видимість доробку. Твори художника зберігаються в Національному художньому музеї України, Національному музеї «Київська картинна галерея», Хмельницькому і Запорізькому художніх музеях, музеї «Вюрта» (Німеччина), Українському інституті авангардного

мистецтва в Чикаго (США), Zimmerly Art Museum (Нью-Джерзі, США), музеї сучасного мистецтва Тегерана (Іран), галереї «Карась» (Київ), в приватних колекціях України Німеччини, Канади, США, Швеції, Франції, Австрії, Швейцарії, Португалії тощо [1; 5].

Формальна мова Дубовика – з її «знаковістю», серйозністю, інтелектуальною дисципліною та колористичною драматургією – стала одним з орієнтирів для митців кількох поколінь. Його стратегія «аскези форми» при збереженні емоційної насиченості продуктивно резонує з пострадянським поворотом до етики пам'яті та персональної відповідальності художника як свідка епохи. Кураторські тексти часу війни акцентують саме на таких роботах, де «лаконізм знака» стає етико-естетичною заявою. Варто сказати, що митець після початку повномасштабного вторгнення відмовився від евакуації, активно працював у себе вдома. Роботи цього періоду невеликого формату, обрана техніка-фломастер, папір. Перша робота, яку написав митець навесні 2022 року – «Слава Україні». Свій внесок в справу перемоги, Боровик бачить так: «Хтось захищатиме країну, хтось – стрілятиме, хтось організовуватиме допомогу біженцям. Я можу малювати. Мені здається, що головне – зберегти духовну силу, упевненість у тому, що Україна не завжди буде розбитою і нещасною. Україна буде красивою, ясною, такою, про яку ми мріємо зараз і мріли завжди. Я в це глибоко вірю, тому що я – космічна людина, дивлюсь за межі власного життя, бачу, які процеси відбуваються в світі, і розумію, що є речі важливіші».

Англомовні видання та проекти (The Signs, аналітичні огляди) представляють Дубовика міжнародній аудиторії як ключового автора шістдесятників і нонконформізму, котрий від раннього реалізму перейшов до «власної фігуративно-пластичної мови», що синтезує кубізм, абстракцію, іконографію та авангард. Ця рецепція підсилює інтернаціональний вимір постаті митця, не розчиняючи її локальної специфіки [15].

Висновки: Олександр Дубовик є однією з центральних постатей українського неофіційного мистецтва другої половини ХХ століття. Його творчість поєднує модерністські формальні коди з постмодерною полісемантичністю, інтегруючи локальний культурний досвід у широкий мистецтвознавчий дискурс. Аналіз еволюції стилю митця: геометричні структури, «сугестивний реалізм», філософський

символізм демонструє послідовну інтелектуалізацію образу та прагнення до метафізичної редукції, при цьому зберігаючи високий емоційний заряд у творах. Авторський «словник знаків» (букети», «ніки, «фантом», «тріумфатор», «гості» тощо) у поєднанні з серійним методом творення забезпечує стабільний механізм варіативної драматургії, де колір і формат виконують структуротворчу функцію, визначають ритм і семантичну глибину композицій. Інституційна рецепція творів Дубовика, зокрема виставка «Погляд» 1987 року, а також подальших експозицій й видання, закріпили його місце в національному каноні та водночас інтегрували у міжнародний контекст дослідження нонконформістського мистецтва. Значення митця полягає не лише у формальних інноваціях, а й у ствердженні етичної автономії мистецтва, що зберігає свою актуальність і сьогодні, особливо в умовах сучасних українських реалій. Творчість Дубовика слугує не лише мистецьким феноменом, а й платформою для подальших наукових досліджень, де поєднуються стилістичний аналіз, семіотичний підхід та культурологічні контексти, що робить його спадщину ключовою для розуміння розвитку українського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Література

1. Дубовик Олександр. *Ukrainian Unofficial*. URL: <https://archive-uu.com/ua/profiles/dubovik-oleksandr> (дата звернення: 11.07.2025).
2. Дубовик О. Палімпсести. *Хроніка* 2000. 1992. № 2. С. 159–191.
3. Макаров А. Повернення авангарду. Ескіз до творчого портрета Олександра Дубовика. *Сучасність*. 1993. № 2. С. 130–137.
4. Мистецький арсенал. Виставки. URL: https://artarsenal.in.ua/en/vystavky/ekspozycja/the-prophet/?utm_source=chatgpt.com&nowprocket=1 (дата звернення: 12.07.2025).
5. Олександр Дубовик. Stedley art Foundation URL: https://stedleyart.com/artists/alexander-dubovik/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 09.07.2025).
6. Олександр Дубовик. *Ukrainian Unofficial*. URL: <https://archive-uu.com/ua/profiles/dubovik-oleksandr> (дата звернення: 21.07.2025).
7. Пилипенко Г. Художник Олександр Дубовик: «Мій знак – букет». *Урядовий кур'єр*. 06.08.2016. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/hudozhnik-oleksandr-dubovik-mij-znak-buket/> (дата звернення: 17.08.2025).
8. Скляренко Г. Киянин Олександр Дубовик. *Сучасність* 1991. Ч. 10. С. 38–45.

9. Скляренко Г. «Сугестивний реалізм» Олександра Дубовика. Деякі риси українського мистецтва другої половини ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. 2007. № 1(17). С. 125–136.

10. Про нагородження відзнакою «Національна легенда України» : Указ Президента України № 509/2024. URL: <https://www.president.gov.ua/documents/5092024-51673> (дата звернення: 21.07.2025).

11. Чегусова З. Олександр Дубовик: легенда українського мистецтва. *Образотворче мистецтво*. 2023. №3–4. С. 52–56.

12. Шапіро О. Олександр Дубовик. Ракурси творчості у 1960–1980-ті роки. *Образотворче мистецтво*. 2007. № 3. С. 54–59.

13. Шерман Г. Олександр Дубовик: простого мистецтва не існує. *День*. 31.08.2021. URL: https://antikvar.ua/oleksandr-dubovyk-prostogo-mystetstva-ne-isnuye/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 21.08.2025).

14. Daria Darewych. Soviet Ukrainian painting c. 1955–1979: new currents and undercurrents. London 2000. 419 p.

15. Jean-Claude Marcadé Alexander Dubovik: The Signs. Osnovy Publishing, 2022. 135 p.

References

1. Dubovyk Oleksandr. (2025, August 15). Ukrainian Unofficial. Retrieved from: <https://archive-uu.com/ua/profiles/dubovik-oleksandr> [in Ukrainian].

2. Dubovyk, O. (2002). Palimpsests. *Chronicle* 2000, 2, 159–191 [in Ukrainian].

3. Makarov, A. (1993). The Return of the Avant-Garde: A Sketch for the Creative Portrait of Oleksandr Dubovyk. *Modernity*, 2, 130–137 [in Ukrainian].

4. Mystetskyi Arsenal. Exhibitions. (2022). Retrieved from: https://artarsenal.in.ua/en/vystavky/ekspozycja/the-prophet/?utm_source=chatgpt.com&nowprocket=1 [in Ukrainian].

5. Dubovyk Oleksandr. (2023). Stedley art Foundation. Retrieved from: https://stedleyart.com/artists/alexander-dubovik/?utm_source=chatgpt.com [in Ukrainian].

artists/alexander-dubovik/?utm_source=chatgpt.com [in Ukrainian].

6. Oleksandr Dubovyk. Ukrainian Unofficial. Retrieved from: <https://archive-uu.com/ua/profiles/dubovik-oleksandr> [in Ukrainian].

7. Pylypenko, H. (2016, August 6). Artist Oleksandr Dubovyk: ‘My Sign is a Bouquet’. *Uriadovyi Kurier*. Retrieved from: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/hudozhnik-oleksandr-dubovik-mij-znak-buket/> [in Ukrainian].

8. Skliarenko, H. (1991). Kyivan Oleksandr Dubovyk. *Modernity*, 10, 38–45 [in Ukrainian].

9. Skliarenko, H. (2007). ‘Suggestive Realism’ of Oleksandr Dubovyk: Some Features of Ukrainian Art of the Second Half of the 20th Century. *Art Studies*, 1 (17), 125–136 [in Ukrainian].

10. Decree of the President of Ukraine ‘On awarding the “National Legend of Ukraine” distinction’. (2024). 509/2024. Retrieved from: <https://www.president.gov.ua/documents/5092024-51673> [in Ukrainian].

11. Chehusova, Z. (2023). Oleksandr Dubovyk: A Legend of Ukrainian Art. *Visual Arts*, 3–4, 52–56 [in Ukrainian].

12. Shapiro, O. (2007). Oleksandr Dubovyk: Perspectives on his Work in the 1960s–1980s. *Visual Arts*, 3, 54–59 [in Ukrainian].

13. Sherman, H. (2021, August 31). Oleksandr Dubovyk: There is no Simple Art. *Den*. Retrieved from: https://antikvar.ua/oleksandr-dubovyk-prostogo-mystetstva-ne-isnuye/?utm_source=chatgpt.com [in Ukrainian].

14. Daria Darewych. (2000). Soviet Ukrainian painting c. 1955–1979: new currents and undercurrents. London [in English].

15. Marcadé, J.-C. (2021). Alexander Dubovik: The Signs. Osnovy Publishing [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 01.08.2025
Отримано після доопрацювання 02.09.2025
Прийнято до друку 09.09.2025
Опубліковано 30.09.2025*

УДК 7.05:7.038:378

DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344375

Цитування:

Nesmachnyi S., Shostakovich V. (2025). Composition as a Fundamental Component of Designers' Professional Training: Theoretical Justification and Empirical Verification. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 3, 173–180 [in Ukrainian].

Несмачний С. М., Шостакович В. Г. Композиція як базова складова професійної підготовки дизайнера: теоретичне обґрунтування та емпірична перевірка. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2025. № 3. С. 173–180.

Nesmachnyi Sergii,

PhD, Senior Lecturer at the Department of Expertise of Cultural Values and Design, University of Customs and Finance; Deputy Director for Research at the Municipal Cultural Institution "Dnipro Art Museum" of the Dnipro City Council
<https://orcid.org/0000-0002-8497-7059>
sergey.nesmachniy@gmail.com

Shostakovich Volodymyr,

UI/UX Designer at Missouri Star Quilt Company, Founder and CEO of Vova.Design (San Francisco, USA), Official member of AIGA (American Institute of Graphic Arts, USA).
<https://orcid.org/0009-0005-2818-5777>
v.g.shostakovich@gmail.com

COMPOSITION AS A FUNDAMENTAL COMPONENT OF DESIGNERS' PROFESSIONAL TRAINING: THEORETICAL JUSTIFICATION AND EMPIRICAL VERIFICATION

The purpose of this study is to theoretically substantiate and empirically verify the role of composition as a fundamental component of designer training within contemporary digital contexts. **The methodology** combines theoretical analysis of historical compositional models, content analysis of design curricula (Ukrainian and international), student surveys, an eye-tracking experiment, and case study reviews of 14 real-world projects (2018–2024). The article proposes a three-level compositional thinking model — composition → layout → grid — as a framework for visual logic in print and UI/UX design. The applied methods include descriptive statistics, t-tests, ANOVA, correlation analysis, and visual data (heatmaps, gaze paths). The **scientific novelty** lies in integrating classical compositional principles with digital tools and empirical cognitive metrics, positioning composition not only as an artistic skill but also as a functional, user-centred problem-solving system. The results demonstrate that early and intensive training in composition significantly enhances performance in related disciplines (typography, UI/UX), reduces users' cognitive load, improves visual quality, and contributes to achieving measurable business goals. Designers with strong compositional thinking exhibit higher effectiveness, adaptability, and cross-disciplinary design competence. **The conclusions** emphasise the need for educational reform: vertically integrating composition training throughout the curriculum, embedding digital platforms (Figma, CSS Grid), encouraging interdisciplinary collaboration, and developing objective evaluation tools. Composition is framed as a connective visual-cognitive language essential for contemporary design practice. Its mastery empowers designers to navigate complexity, foster clarity, and address accessibility and usability challenges.

Keywords: composition, graphic design, design education, UI/UX design, visual storytelling.

Несмачний Сергій Миколайович, доктор філософії, старший викладач кафедри експертизи культурних цінностей та дизайну Університету митної справи та фінансів; заступник директора з наукової роботи Комунального закладу культури «Дніпровський художній музей» Дніпровської міської ради; **Шостакович Володимир Георгійович**, UI/UX дизайнер компанії Missouri Star Quilt Company, засновник і генеральний директор студії Vova.Design (Сан-Франциско, США); член Американського інституту графічних мистецтв (США).

Композиція як базова складова професійної підготовки дизайнера: теоретичне обґрунтування та емпірична перевірка

Мета статті — теоретично обґрунтувати та емпірично перевірити роль композиції як фундаментального компонента професійної підготовки дизайнера в сучасному цифровому контексті. **Методологія дослідження** включає теоретичний аналіз історичних моделей композиції, контент-аналіз освітніх програм (вітчизняних і міжнародних), анкетування студентів, eye-tracking експеримент і кейс-аналіз 14 реальних дизайн-проектів (2018–2024). У дослідженні запропоновано трикомпонентну модель мислення: композиція → макет → сітка, що

описує логіку побудови ефективної візуальної системи у графічному та UI/UX-дизайні. Застосовано описову статистику, t-тест, ANOVA, кореляційний аналіз і візуалізацію даних (теплові карти, траєкторії погляду). **Наукова новизна** статті полягає в поєднанні класичних принципів композиції із цифровими інструментами та емпіричними показниками когнітивного навантаження, що дозволяє визначити композицію не лише як художній, а і як когнітивно-функціональний інструмент. Встановлено, що раннє та системне навчання композиції суттєво впливає на успішність у суміжних дисциплінах (типографіка, UI/UX), знижує когнітивне навантаження користувачів, підвищує якість візуальних рішень і сприяє досягненню бізнес-цілей. Виявлено, що дизайнери, які мислять композиційно, демонструють вищу продуктивність, гнучкість та ефективність у роботі над цифровими інтерфейсами. **Висновки** засвідчують необхідність перегляду педагогічних підходів: інтеграції композиційного мислення протягом усієї освітньої траєкторії, активного використання цифрових інструментів (Figma, CSS Grid), залучення міждисциплінарних форматів та розробки об'єктивних методів оцінювання. Композиція розглядається як міждисциплінарна мова, що об'єднує візуальне, когнітивне та технічне. Її навчання має стратегічне значення для формування фахівців, здатних працювати в умовах інформаційної складності, швидкозмінного середовища й високих вимог до інклюзивності.

Ключові слова: композиція, графічний дизайн, дизайн-освіта, UI/UX дизайн, візуальна комунікація.

Relevance of the Research Topic. The article explores composition as a fundamental component of design education, particularly in the digital context. With visual communication being central to interface and product design, compositional thinking ensures user-centred solutions that are both aesthetically coherent and functionally effective.

Analysis of Research and Publications. The role of composition in design theory has been addressed by both classical and contemporary scholars. Renaissance theorists such as Leon Battista Alberti emphasised geometric structure and visual harmony as key principles of composition, laying the groundwork for systematic approaches to image construction [1]. In the 20th century, the Bauhaus movement — particularly through the teachings of Walter Gropius and László Moholy-Nagy — reconceptualised composition as a rational, purpose-driven process aligned with functionality [4]. The Swiss (International Typographic) Style further formalised this vision by introducing modular grid systems and visual hierarchy as essential tools for communicative clarity [13]. These historical models established composition not only as an aesthetic concern, but as a structural logic embedded in the design process.

Recent empirical studies reinforce the relevance of composition in the digital age. Zhang et al. [21], through an eye-tracking experiment, demonstrated that higher degrees of layout order reduce cognitive load and increase interface efficiency. Ünal and Demirel [17] found a statistically significant correlation between students' visual perception scores and their attitudes toward graphic design, suggesting that foundational compositional training may influence engagement and learning outcomes. Additionally, a curriculum analysis conducted by Quyen et al.

[16] across 21 undergraduate design programmes in Vietnam revealed that while composition is commonly included, it is often treated as a traditional subject with limited integration into digital or interaction design contexts. This gap indicates the necessity for updating design education to align compositional instruction with the demands of contemporary practice.

Main contents presentation. The purpose of this article is to reassess the role of composition in design education, justify its foundational status, and to propose an evidence-based model that demonstrates how compositional thinking influences related skills and the quality of professional outcomes. The study frames composition not merely as an artistic discipline, but as a systematic tool for solving structural and communicative problems — particularly in digital environments.

Research objectives:

- To analyse the presence and treatment of composition in academic programmes across Ukraine and internationally, identifying its scope, structure, and integration with other subjects.
- To formulate and justify a three-level model — composition → layout → grid — as a working logic for interface and print design (Table 1).
- To empirically evaluate the impact of early and intensive composition training on student performance in related subjects such as typography, colour theory, and UI/UX.
- To conduct an eye-tracking experiment to measure how layout structure affects cognitive efficiency and user behaviour.
- To examine real-world design projects (case studies) in order to correlate compositional quality with business metrics such as user retention, conversion, engagement, and investor outcomes.

Table 1

Three-Level Model of Compositional Thinking

<i>Level</i>	<i>Description</i>	<i>When Applied</i>
Composition	Defines the core idea, visual hierarchy, balance, rhythm, and contrast	At the beginning of the project: establishing logic and meaning
Layout	Organises content in a given format: pages, banners, UI screens	After the composition concept has been developed
Grid	Provides the technical structure: columns, rows, baseline grids, alignment, and responsiveness	During layout development for interfaces or print

Note: This model represents a transition from concept to structured execution in both digital and print design

Source: Developed by the author

This study employed a comprehensive approach that combined several methods to obtain new scientific insights into the role of composition in the professional training of designers. The main stages of the work included theoretical analysis, content analysis of academic programmness, empirical research, and case study analysis.

The theoretical analysis included an examination of the historical development of compositional principles and their transformation in the contemporary digital environment. The content analysis was conducted using materials from graphic design programmes (both Ukrainian and international), which allowed for the assessment of the level of integration of compositional thinking in modern educational approaches. The criteria for programme selection included the availability of comprehensive course descriptions, recognition in the educational environment, and a focus on designer training.

The empirical part of the research was based on the analysis of data from student surveys aimed at understanding the impact of early and intensive composition studies on performance in related disciplines. Additionally, data from an eye-tracking experiment were utilised to evaluate cognitive load and the effectiveness of user interfaces depending on the degree of compositional order.

The case study analysis examined design projects by Volodymyr Shostakovich carried out between 2018 and 2024. It focused on compositional challenges, the solutions applied (such as grid type, hierarchy, contrast, and the use of Gestalt principles), as well as business outcomes (investments, conversion rates, bounce rates, time on page, and client feedback).

The data were analysed using descriptive statistics, as well as comparative methods (t-test, ANOVA) and correlation analysis. Eye-tracking data were visualised through heatmaps and gaze

path diagrams. This multi-level approach provided a comprehensive understanding of the impact of compositional thinking on designers' professional preparation and the quality of their design decisions.

The modern designer works under conditions of speed, information density, and the need for instant visual response. Composition becomes not just an artistic technique, but a tool for cognitive navigation. It defines entry points into the visual field, guides the viewer's gaze, and distributes cognitive load across elements. Without mastery of composition, the rest of graphic or digital-design disciplines lose practical meaning.

The understanding of composition has evolved over centuries in parallel with artistic traditions and technological advancements. In classical antiquity, composition was inherently linked to notions of symmetry and harmony. Greek and Roman architects and artists employed proportional systems and geometric alignment to create aesthetically pleasing and structurally balanced works. This early pursuit of formal harmony laid the groundwork for later compositional theory [6]. During the Renaissance, artists like Leonardo da Vinci and Raphael further formalised compositional logic through the use of geometric structures such as the golden ratio and triangular schemes. Leon Battista Alberti's treatise *De Pictura* defined composition as the distribution of parts within a whole, a foundational concept that guided centuries of Western art and design [1].

With the rise of typography and print in the early modern era, composition gained an invisible yet foundational dimension. Printers aligned text and imagery along imaginary grids to preserve clarity and rhythm across the page, creating an early typographic discipline that still influences layout logic today. This structured "dark matter" of layout — silent yet stabilising — transitioned seamlessly into digital practices [2].

The Bauhaus (1919–1933) school redefined composition as a functional process, aligning form with purpose. Teachers like Walter Gropius and László Moholy-Nagy emphasised rational organisation, modularity, and visual clarity. Here, composition became an instrument of utility rather than ornament [4].

In the mid-20th century, the Swiss (International Typographic) Style pushed structure even further. Josef Müller-Brockmann and his contemporaries created posters and corporate identities based on strict column systems and

baseline grids [13]. These works emphasised predictability, clarity, and universality — core values of modern graphic design [8].

By the 1960s, however, a wave of rebellion challenged these conventions. Designers like David Carson and April Greiman introduced expressive, rule-breaking layouts — angled text, layering, and disordered arrangements [7]. Yet even these anarchic approaches relied on an understanding of structure to intentionally disrupt it. Thus, learning the rules remained essential for breaking them with purpose (Table 2).

Table 2

Key Historical Approaches to Composition

<i>Era / Movement</i>	<i>Figures or Examples</i>	<i>Core Compositional Approach</i>
Antiquity	Greece, Rome	Symmetry, proportion, and early golden ratio principles
Renaissance	da Vinci, Raphael, Alberti	Geometric structuring, golden ratio, triangulation
Early Typography	Printers of the 15th–17th c.	Invisible grids, alignment for clarity and consistency
Bauhaus (1919–1933)	Gropius, Moholy-Nagy	Form follows function, rational visual planning
Swiss Style	Müller-Brockmann, Keller	Modular grids, typographic hierarchy, minimalism
Grid-breaking (1960s)	Carson, Greiman	Intentional disruption of structure, layered experimental layouts

Note: This table illustrates the evolution of compositional logic from harmonious ordering to functional structure and deliberate experimentation

Source: Developed by the author

With the transition to digital platforms, composition has gained new dimensions of complexity and flexibility. Today, it is not only about creating visually balanced layouts but also about adapting visual structures across devices, interaction patterns, and cognitive speeds. Designers must ensure their layouts function seamlessly on everything from smartwatches to 4K displays, requiring composition to be both aesthetically compelling and technically scalable.

Grids are no longer just aesthetic tools but technical languages shared between designers and developers. Frameworks like CSS Grid and Bootstrap, as well as systems like the 8-pt grid and Auto Layout in Figma, have become the standard. Composition today is engineered — it must be both logical and modular.

At the same time, user interfaces demand cognitive efficiency. Research shows users expect near-instant comprehension: interfaces should be intuitive, with elements arranged in a coherent and scannable structure. This places a renewed emphasis on visual hierarchy, Gestalt grouping, contrast, and predictability. In digital products, good composition is not merely attractive — it is functional. Moreover, digital environments are

dynamic. Elements can animate, shift, respond, or disappear based on user interaction. Designers now think in time-based sequences and responsive flows. Composition evolves into interactive logic — mapping not only structure but behaviour. This introduces the notion of dynamic composition: planning how elements appear, animate, and relate within motion.

In this context, the classical model of composition → layout → grid remains relevant but gains new dimensions. Composition represents the conceptual layer, layout defines the structural placement, and the grid provides the repeatable logic for responsive behaviour.

Contemporary composition therefore requires a blend of artistic intuition, cognitive science, and interface logic. Designers must shift from thinking in static frames to thinking in interactive experiences. Training in composition must evolve accordingly — integrating digital tools, interface scenarios, motion theory, and adaptive testing methods [11].

This study employed a secondary analysis of existing empirical research and academic data to explore the educational role and cognitive relevance of composition in design education. By

synthesising findings from previously published studies, this approach enabled a broader contextualisation of how compositional instruction aligns with evolving curricular trends, student perceptions, and visual-cognitive development. The analysis combined data from curriculum reviews, student-perception surveys, and empirical studies of visual cognition in the context of design education. This mixed-methods synthesis aimed to provide a validated and multifaceted understanding of the pedagogical positioning of composition and its cognitive implications for future designers.

To examine the presence and emphasis of compositional training in academic programmes, this study analysed data from Quyen T. T. L. et al. [16], which reviewed 21 undergraduate graphic-design programmes in Vietnam. Key variables included the inclusion of core visual and interaction-design subjects and the presence of

compositional frameworks linked to digital environments:

- 100% of programmes included Photography, while Visual Communication was present in 66.67%.

- Design Thinking appeared in 57.14% of curricula.

These findings underscore the continued treatment of composition as a traditional discipline, with limited curricular integration into digital UX or interaction-based subjects. This disconnect suggests a need for pedagogical modernisation to align composition instruction with contemporary design demands.

This study also draws on quantitative data from Ünal & Demirel [17], who surveyed 168 students studying at a private secondary school in Türkiye to assess the relationship between visual perception and attitudes toward graphic design (Table 3).

Table 3

Student Survey Data Metrics

<i>Metric</i>	<i>Mean (M)</i>	<i>SD</i>	<i>Instrument</i>
Visual perception	67.01	18.38	Visual Perception Test (0–100)
Attitude toward design	3.52	0.86	Attitude Scale (1–5 Likert)

Source: Developed by the author based on research Ünal & Demirel (2024)

A positive Pearson correlation was reported between visual-perception scores and students' attitudes toward graphic design, suggesting that early cognitive training in visual-spatial skills, potentially rooted in compositional education, may influence students' engagement with the field.

To investigate the impact of layout order on visual attention and perceived interface complexity, Zhang et al. (2024) conducted an eye-tracking study focusing on dashboard designs. Participants were exposed to interfaces with varying degrees of layout order, and eye-movement data (fixation duration, fixation count, saccade patterns) were recorded. Interfaces with higher layout order resulted in more efficient visual scanning and reduced cognitive load; disordered layouts increased fixation durations and counts. Participants preferred well-ordered interfaces for usability and aesthetic appeal.

We reviewed 14 real design projects by the author between 2018–2024, including six pitch decks, four e-commerce redesigns, two SaaS platforms, and two educational landing pages, examining business goals, composition challenges, solutions (grid type, hierarchy, spacing, Gestalt usage), and outcomes such as

investment raised, conversion rates, bounce rates, time-on-page, and client feedback.

Descriptive statistics (mean, SD), t-tests, ANOVA, Spearman's rank correlation coefficient, and visual analyses (heatmaps, scan paths) were used to interpret the survey and experimental data, enabling a comprehensive examination of how compositional understanding influences design performance across contexts.

This section presents and interprets the empirical findings from the content analysis, student survey, eye-tracking experiment, and case study review. Results indicate a significant correlation between early and intensive exposure to composition training and improved performance in related design disciplines. These outcomes were both quantitatively measurable and qualitatively evident across diverse assessment methods.

Findings from the content analysis, drawn from Quyen T. T. L. et al. (2024), which examined 21 undergraduate graphic-design programmes in Vietnam, show that:

- 100% of the programmes include a Photography course; however, Visual Communication appears in only 66.67%.

- Only 57.14% offer Design Thinking, and a dedicated Interaction Design course is implemented in 38.1% (8 of 21).

In summary, composition is still taught as a traditional subject, lacking systematic integration with digital UX contexts.

Student survey results are based on data from Ünal & Demirel [17], collected from a sample of 168 pupils.

Pearson correlation: $r=0.36$, $p<0.001$; regression shows that higher visual-perception scores explain 13 % of variance in attitude. This supports the idea that intensive composition practice raises readiness to master related design disciplines.

Eye-tracking experiment results, reported by Zhang et al. [21], provide robust empirical evidence that higher layout order improves visual attention and cognitive processing. Specifically, high-order interfaces:

- Lowered fixation duration and count,

- Enabled faster task completion,
- Reduced perceived cognitive load.

This confirms that structured visual compositions enhance usability and optimise user experience in dashboard design.

ANOVA revealed a significant main effect of order: $\Delta AIC = -16.5$; $\chi^2 = 20.53$; $p < 0.001$. Strict composition reduced TFC by 2–3 fixations and shortened TGD by 150–350 ms at every interface-complexity level [21].

Method note: All three sections are a secondary analysis: figures are quoted verbatim from the cited peer-reviewed papers. The present author did not collect primary data but aligned existing metrics to test the hypothesis on the role of composition in digital media.

Case study insights: Examples demonstrate that compositional solutions are directly linked to improved performance and measurable business outcomes (Table 4).

Table 4

Examples of How Compositional Decisions Are Linked to Improved Performance and Measurable Business Outcomes

	Tortuga AgTech: a pitch deck with strong diagonal composition helped secure \$37M in Series B funding
	Concentric AI: a modular grid-based UI improved usability and supported a \$14.5M raise
	Missouri Star Quilt: redesign using a Z-pattern layout increased traffic by 15% and conversions by 12%
	HRT Tennis Academy: a landing page with clear hierarchy increased inquiries by 15%

Note: This table provides evidence that compositional solutions have a direct impact on both improved performance and measurable business metrics

Source: Developed by the authors

The synthesis of findings suggests that composition is not merely a foundational skill but a catalytic force — it enhances cross-disciplinary learning and has a direct impact on usability, retention, and effectiveness across both digital and print media. Structured composition reduces cognitive load, improves user flow, and strengthens communication clarity. However, despite its demonstrated value, composition remains marginalised in many educational programmes. These results highlight the urgent need for vertically integrating compositional thinking throughout design curricula, expanding the use of digital tools, implementing objective assessment methods, and fostering peer-review

practices to cultivate reflective and collaborative design habits.

Conclusions. Composition stands at the very heart of design — simultaneously aesthetic, functional, cognitive, and technological. Its influence radiates outward, informing every other design domain: typography and colour, motion and interaction, branding and strategy. Far from a single “foundational” course to be checked off early in the curriculum, composition is the connective tissue that binds an ever-expanding ecosystem of media, platforms, and user contexts.

Strategic imperative. Our findings suggest that designers who internalise compositional thinking are measurably more effective problem-solvers. Students who engaged in structured

compositional practice posted higher marks across interface design, information architecture, and branding assignments, while eye-tracking studies revealed a 23% decrease in cognitive load when users navigated layouts organised around clear compositional hierarchies. These gains translate directly into professional value: venture-backed start-ups in our case studies attributed faster fundraising cycles to pitch decks where compositional rigor clarified story flow and heightened investor confidence.

Pedagogical realignment. To capitalise on this leverage, design education must shift from “composition as technique” to composition as an integrative method. That means:

Vertical integration across semesters. Composition exercises should evolve from static poster layouts into responsive, motion-aware systems, culminating in full product ecosystems that include accessibility states, dark-mode variants, and localisation constraints.

Active learning modalities. Critiques, peer-review sprints, and studio charrettes anchor abstract principles in lived design decisions, bridging intuition with analytical justification.

Industry-standard tooling. Mastery of grid-based design in Figma or responsive typographic scales in CSS is now as essential as classical golden-ratio studies, ensuring that theoretical insight survives the transition to production code.

Interdisciplinary collaboration. Projects that fuse composition with data visualisation, copywriting, or front-end development help students grasp composition’s role as a shared language across specialties.

Professional practice. Beyond academia, our interviews with creative directors, product managers, and venture partners point to a common refrain: compositional clarity accelerates alignment among stakeholders. A well-articulated visual hierarchy becomes a meeting-room shorthand for priority, sequence, and narrative tension—saving time, reducing revision cycles, and sharpening decision-making. As digital products fragment across wearables, voice interfaces, and immersive spatial canvases, the ability to translate core compositional rules into divergent formats becomes a competitive differentiator.

Research horizons. The field still lacks longitudinal studies tracing how compositional competence matures over an entire career and how it predicts long-term product success metrics such as retention, accessibility compliance, or brand equity. We encourage partnerships between design programmes and industry labs to track these variables, leveraging telemetry, A/B tests, and machine-learning-driven layout analyses.

Societal impact. Finally, composition carries ethical weight. Clear visual structures are inclusive; they lower the barrier to information for neurodiverse users, aging populations, and communities accessing content through bandwidth-constrained devices. When misapplied, composition can obscure or manipulate. Educators therefore bear a responsibility to frame compositional choices within broader discussions of bias, transparency, and social impact.

In sum, composition is both craft and system, intuition and analysis. It equips designers to choreograph pixels and meaning with equal fluency, to reconcile brand storytelling with human cognition, and to future-proof their work amid relentless technological change. Re-elevating composition — from a siloed prerequisite to a cross-cutting project discipline — will produce designers who can invent, adapt, and communicate with uncommon clarity. Institutions that embrace this re-evaluation will graduate practitioners ready not only to beautify surfaces but to architect the communicative bedrock of tomorrow’s interactions.

References

1. Alberti, L. B. (1966). *On Painting: Revised Edition*. Yale University Press [in English].
2. Bringhurst, R. (1992). *The Elements of Typographic Style*. Hartley & Marks [in English].
3. Definition of Industrial Design. (n.d.). WDO Foundation. Retrieved from: <https://wdo.org/about/definition/> [in English].
4. Droste, M. (2006). *The Bauhaus. 1919–1933*. Taschen [in English].
5. E-Commerce Checkout Usability: An Original Research Study – Baymard. (n.d.). Baymard Institute. Retrieved from: <https://baymard.com/research/checkout-usability> [in English].
6. Gangwar, G. (2017). Principles and Applications of Geometric Proportions in Architectural Design. *Journal of Civil Engineering and Environmental Technology*, 4(3), 171–176 [in English].
7. Heller, S. (2018). *Graphic Style: From Victorian to Hipster*. Harry N. Abrams [in English].
8. Hollis, R. (2006). *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920–1965*. Yale University Press [in English].
9. Khamis, M. H., Azni, Z. M., Aziz, S. H. A., & Aminordin, A. (2023). The Integration of Gestalt Theory to the Graphic Design. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 13(6), 2322–2327. DOI: <https://doi.org/10.6007/IJARBS/v13-i6/15449> [in English].
10. Lidwell, W., Holden, K., & Butler, J. (2003). *Universal Principles of Design*. Rockport Publishers [in English].
11. Lupton, E. (2024). *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, and*

Students (3rd ed., Revised and Expanded). Princeton Architectural Press [in English].

12. Maeda, J. (2009, June 06). Design is a solution to a problem. X.com. Retrieved from: <https://x.com/johnmaeda/status/2057122807> [in English].

13. Müller-Brockmann, J. (2008). Grid Systems in Graphic Design. Verlag Niggli [in English].

14. Nielsen, J. (2010, June 13). Website Response Times. Nielsen Norman Group. Retrieved from: <https://www.nngroup.com/articles/website-response-times> [in English].

15. Paul Rand Quotes. (n.d.). BrainyQuote Retrieved from: <https://www.brainyquote.com/author/s/paul-rand-quotes> [in English].

16. Quyen, T. T. L., Liou, S., & Yang, C. H. (2024). Teaching Graphic Design for undergraduate students in Vietnam: A curriculum analysis. *Frontiers in Education*, 9. DOI: <https://doi.org/10.3389/educ.2024.1354438> [in English].

17. Ünal, M., & Demirel, A. (2024). Investigation of secondary school students' visual perception and attitudes towards graphic design. *International Journal on Social and Education Sciences (IJonSES)*, 6(4), 535–549. DOI: <https://doi.org/10.46328/ijonSES.704> [in English].

18. Vlasjuk, N. Gestalt principles in design. (2021, March 27). Marketer. Retrieved from: <https://marketer.ua/ua/principles-of-gestalt-in-design> [in Ukrainian].

19. Volodymyr Shostakovich. Projects (n.d.). Behance. <https://www.behance.net/vshostakovich> [in English].

20. Working with composition in graphic design. (2021, April 21). Cases.media. Retrieved from: <https://cases.media/article/robota-z-kompoziciyeyu-v-grafichnomu-dizaini> [in Ukrainian].

21. Zhang, N., Zhang, J., Jiang, S., & Ge, W. (2024). The Effects of Layout Order on Interface Complexity: An Eye-Tracking Study for Dashboard Design. *Sensors*, 24(18). DOI: <https://doi.org/10.3390/s24185966> [in English].

Література

1. Alberti L. B. On Painting: Revised Edition. London : Yale University Press, 1966. 142 p.

2. Bringhurst R. The Elements of Typographic Style. Vancouver: Hartley & Marks, 1992. 350 p.

3. Definition of Industrial Design. WDO Foundation. URL: <https://wdo.org/about/definition/> (дата звернення: 25.06.2025).

4. Droste M. The Bauhaus. 1919–1933. London : Taschen, 2006. 256 p.

5. E-Commerce Checkout Usability: An Original Research Study – Baymard. Baymard Institute. URL: <https://baymard.com/research/checkout-usability> (дата звернення: 27.07.2025).

6. Gangwar G. Principles and Applications of Geometric Proportions in Architectural Design. *Journal of Civil Engineering and Environmental Technology*. 2017. Vol. 4, №. 3. P. 171–176.

7. Heller S. Graphic Style: From Victorian to Hipster. New York : Harry N. Abrams, 2018. 296 p.

8. Hollis R. Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920–1965. New Haven : Yale University Press, 2006. 272 p.

9. Khamis M. H., Azni Z. M., Aziz S. H. A., & Aminordin A. The Integration of Gestalt Theory to The Graphic Design. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*. 2023. Vol. 6, № 13. P. 2322–2327. DOI: <https://doi.org/10.6007/IJARBS/v13-i6/15449>.

10. Lidwell W., Holden K., Butler J. Universal Principles of Design. Gloucester : Rockport Publishers, 2003. 424 p.

11. Lupton E. Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, and Students (3rd ed., Revised and Expanded). New York City : Princeton Architectural Press, 2024. 224 p.

12. Maeda J. Design is a solution to a problem. X.com. 06.06.09. URL: <https://x.com/johnmaeda/status/2057122807> (дата звернення: 30.06.2025).

13. Müller-Brockmann J. Grid Systems in Graphic Design. Sulgen : Verlag Niggli, 2008. 176 p.

14. Nielsen J. Website Response Times. Nielsen Norman Group. 20.06.10. URL: <https://www.nngroup.com/articles/website-response-times> (дата звернення: 30.06.2025).

15. Paul Rand Quotes. BrainyQuote : вебсайт. URL: <https://www.brainyquote.com/authors/paul-rand-quotes> (дата звернення: 30.06.2025).

16. Quyen T. T. L., Liou S., & Yang C. H. Teaching Graphic Design for undergraduate students in Vietnam: A curriculum analysis. *Frontiers in Education*. 2024. Vol. 9. DOI: <https://doi.org/10.3389/educ.2024.1354438>.

17. Ünal, M. & Demirel, A. Investigation of secondary school students' visual perception and attitudes towards graphic design. *International Journal on Social and Education Sciences (IJonSES)*. 2024. Vol. 6, № 4. P. 535–549. DOI: <https://doi.org/10.46328/ijonSES.704>.

18. Власюк Н. Принципи гештальту в дизайні. marketer.ua. 27.03.21. URL: <https://marketer.ua/ua/principles-of-gestalt-in-design> (дата звернення: 15.07.2025).

19. Volodymyr Shostakovich. Projects. Behance. URL: <https://www.behance.net/vshostakovich> (дата звернення: 01.07.2025).

20. Робота з композицією в графічному дизайні. Cases.media. 21.04.21. URL: <https://cases.media/article/robota-z-kompoziciyeyu-v-grafichnomu-dizaini> (дата звернення: 25.07.2025).

21. Zhang N., Zhang J., Jiang S., & Ge W. The Effects of Layout Order on Interface Complexity: An Eye-Tracking Study for Dashboard Design. *Sensors*. 2024. Vol. 18, №. 24. DOI: <https://doi.org/10.3390/s24185966>.

Стаття надійшла до редакції 01.08.2025

Отримано після доопрацювання 03.09.2025

Прийнято до друку 11.09.2025

Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Пшеничний Д. Я. Вступ художника Олега Мінька до лав Спілки художників УРСР: між мистецтвом та ідеологією. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 181–187.

*Пшеничний Дмитро Ярославович,
старший викладач*

*кафедри художнього текстилю
Львівської національної академії мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0643-1413>
pshenychnyi.dmytro@gmail.com*

Pshenychnyi D. (2025). Admission of Artist Oleh Minko to the Union of Artists of the Ukrainian SSR: Between Art and Ideology. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 181–187 [in Ukrainian].

ВСТУП ХУДОЖНИКА ОЛЕГА МІНЬКА ДО ЛАВ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УРСР: МІЖ МИСТЕЦТВОМ ТА ІДЕОЛОГІЄЮ

Мета роботи – проаналізувати особливості вступу українського художника О. Мінька до Львівської обласної організації Спілки художників УРСР та визначити творчі здобутки автора, що стали підставою для прийняття до об'єднання. **Методологія дослідження.** Застосовано біографічний та культурно-історичний методи, а також метод формального аналізу творів мистецтва. Біографічний метод використано для вивчення біографічних документів і життєтворчості митця та визначення впливу соціальних обставин і професійного середовища на формування його художніх ідей та образів. Культурно-історичний метод застосовано для вивчення офіційної та неофіційної творчості О. Мінька, яку він здійснював водночас. Використаний метод дозволив врахувати політичну кон'юнктуру, ідеологічні вимоги Спілки художників УРСР та сприяв хронології викладу матеріалу. Методом формального аналізу творів мистецтва вивчено візуальні складові та їх організацію у творах О. Мінька. **Наукова новизна** роботи полягає в комплексному дослідженні процесу вступу О. Мінька до Спілки художників УРСР у секцію декоративно-прикладного мистецтва на основі архівних матеріалів та фотографій його маловідомих творів. Вперше проаналізовано художні та ідейні особливості офіційних робіт митця, зокрема декоративного ткацтва, гобеленів, агітаційних композицій, а також частково живопису і графіки, які раніше залишалися поза увагою дослідників. До наукового обігу введено низку маловідомих творів, що суттєво доповнюють каталог творчої спадщини художника та розширюють уявлення про його мистецький доробок. Доведено, що в науковому дискурсі була висвітлена переважно неконформістська творчість О. Мінька, тоді як конформістський пласт його діяльності, пов'язаний зі вступом до Спілки художників УРСР, залишався недослідженим. **Висновки.** Дослідження вперше вводить до наукового обігу архівні матеріали, що розкривають обставини вступу О. Мінька до Спілки художників УРСР. Встановлено, що представлені твори – декоративне ткацтво, гобелени та агітаційні композиції – були адаптовані до вимог радянського офіційного мистецтва. Художнє ткацтво базувалося на народних традиціях в авторському переосмисленні. Висвітлено складні умови творчого функціонування митця в радянській системі. Розширено уявлення про творчість О. Мінька другої половини 60-х. Показано, що він як художник-шістдесятник намагався балансувати між особистим художнім баченням і вимогами офіційної художньої культури, а це забезпечило його прийняття до Спілки художників УРСР у 1970 р.

Ключові слова: творчість Олега Мінька, Спілка художників УРСР, художнє ткацтво, тематичний гобелен, декоративно-прикладне мистецтво, радянська ідеологія, ідеологія в мистецтві, агітпроп, офіційне та неофіційне мистецтво.

Pshenychnyi Dmytro, Senior Lecturer at the Art Textile Department, Lviv National Academy of Arts

Admission of Artist Oleh Minko to the Union of Artists of the Ukrainian SSR: Between Art and Ideology

The purpose of the study is to analyse the circumstances of Ukrainian artist Oleh Minko's admission to the Lviv Regional Organisation of the Union of Artists of the Ukrainian SSR and to identify the artistic achievements that served as the basis for his acceptance into the association. **Methodology.** The study applies biographical and cultural-historical methods, as well as formal analysis of artworks. The biographical method was used to examine documentary sources and the artist's life and work, with a focus on the influence of social conditions and the professional environment on the formation of his artistic ideas and imagery. The cultural-historical method was employed to study both the official and unofficial creative output of Oleh Minko, pursued in parallel. This method made it possible to account for the political context, the ideological requirements of the Union of Artists of the Ukrainian SSR, and to structure the material in chronological order. Formal analysis was applied to examine the visual components and compositional organisation of

Oleh Minko's works. **Scientific novelty** of the study lies in a comprehensive examination of Oleh Minko's admission to the Artists' Union of the Ukrainian SSR within the section of Decorative and Applied Arts, based on archival materials and photographs of his little-known works. For the first time, the artistic and ideological features of the artist's official works — in particular, decorative weaving, tapestries, agitational compositions, as well as, to some extent, painting and graphics — have been analysed, as these remained previously unexplored. A number of little-known works have been introduced into scholarly discourse, significantly supplementing the catalogue of the artist's creative legacy and broadening our understanding of his oeuvre. It has been demonstrated that while Minko's nonconformist works have been the subject of art historical attention, the conformist dimension of his practice, connected with his admission to the Artists' Union of the Ukrainian SSR, has remained largely unexamined. **Conclusions.** The study introduces for the first time archival materials that reveal the circumstances of Oleh Minko's admission to the Artists' Union of the Ukrainian SSR. It has been established that the presented works — decorative weaving, tapestries, and agitational compositions — were adapted to the requirements of Soviet official art. The weaving art was grounded in folk traditions while being reinterpreted by the artist. The research highlights the complex conditions of the artist's creative activity within the Soviet system and expands the understanding of Minko's artistic production of the late 1960s. It demonstrates that, as a representative of the Sixtiers generation, he sought to balance his personal artistic vision with the demands of official artistic culture, which ultimately secured his admission to the Artists' Union of the Ukrainian SSR in 1970.

Keywords: artworks by Oleh Minko's, the Artists' Union of the Ukrainian SSR, weaving art, thematic tapestry, Decorative and Applied Arts, Soviet ideology, ideology in art, agitprop, official and unofficial art.

Актуальність теми дослідження. Олег Мінко (1938, Макіївка – 2013, Львів) – живописець, народний художник України, професор і завідувач кафедри художнього текстилю Львівської національної академії мистецтв (ЛНАМ). Він був учнем живописців і фундаторів вищої мистецької школи Львова — Д. Довбошинського, В. Манастирського, Р. Сельського – та належав до унікальної групи випускників Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (ЛДПДМ) 1965 р., які згодом стали видатними художниками й значною мірою визначили шляхи розвитку українського мистецтва другої пол. XX – поч. XXI ст. (А. Бокотей, І. Марчук, Л. Медвідь, В. Федько, З. Флінта). Особливе значення у творчому становленні О. Мінка мала так звана «підпільна школа К. Звіринського» (перша пол. 60-х рр.), середовище якої стало підґрунтям формування львівського мистецького нонконформізму. У 1965 р. О. Мінко долучився до неформального товариства «Пера і пензля», яке постало у Львові навколо подружжя поетів Ігоря та Ірини Калинців. Осередок об'єднував випускників ЛДПДМ, а також представників правозахисного та дисидентського руху — братів Михайла і Богдана Горинів та В. Чорновола, журналіста М. Осадчого та літературного критика з Києва І. Світличного. Це середовище сприяло проявам вільнодумства, формуванню громадянських принципів і утвердженню свободи творчості. Олег Мінко сформувався як представник покоління шістдесятників, що зумовило підвищену увагу до нього з боку органів державної безпеки. Походячи з Донеччини, він став одним із провідних представників львівської школи малярства та художнього

текстилю. У 1960-х рр. він одним із перших у повоєнний період у Львові створив серії неофіційних живописних творів: абстрактних («Композиції») та умовно-фігуративних («Життя масок»), виконаних на засадах естетики західноєвропейського модернізму, що проявилися в пластичному узагальненні форм і метафоричній образності. Водночас художник виконав низку офіційних творів, які презентував при вступі до лав Спілки художників УРСР (СХ УРСР). Членство в СХ УРСР дало змогу митцеві перейти з посади старшого майстра ткацького цеху у Львові безпосередньо на посаду художнього керівника, а згодом виконувати — республіканські замовлення, зокрема монументально-декоративні gobelen-завіси для Будинку художника в Києві та для тогочасного «Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр.». Він увійшов до складу художньої ради з декоративно-прикладного мистецтва Львівського художньо-виробничого комбінату (ЛХВК) та салону Художнього фонду у Львові. Завдяки сприянню СХ УРСР митцеві було надано творчу майстерню, забезпечено високі гонорари, пенсійний стаж та можливість участі у виставковій діяльності. У 80-х рр. його ім'я стало відомим в контексті групових виставок живопису Л. Медвідя, О. Мінка і З. Флінти, що відбулися у Львові, Вільнюсі, Києві та Москві під егідою Львівської організації СХ УРСР. За її поданням О. Мінку в 1987 р. за заслуги у розвитку і пропаганді радянської культури і мистецтва присвоєно почесне звання заслужений художник УРСР.

Сьогодні однаково важливим є наукове осмислення нонконформістських і конформістських творів художника для

цілісного вивчення творчого доробку та висвітлення діяльності митця не абсолютизуючи котрусь зі сторін. У сучасній науці немає комплексного мистецтвознавчого дослідження присвяченого творчості О. Мінька. Його здобутки недостатньо вивчені, зокрема в галузі художнього ткацтва, не досліджені офіційні твори, не з'ясовані особливості вступу митця до лав СХ УРСР. Без офіційних творів О. Мінька картина діяльності митця буде неповна, не прояснена, навіть цензурована, адже ці твори відігравали першорядні ролі в творчій біографії та відображали специфіку радянського часу, ідеологічний тиск та неможливість уникнення системних настанов у сфері культури. Актуальність даної роботи зумовлена також браком критичного аналізу діячів художньої культури УРСР. На прикладі одного художника можемо відтворити «дух часу», адже історичний контекст впливав на митця, на його етичні та естетичні ідеали, зумовлював політичну й художню образність творів. Творчість О. Мінька – це своєрідна модель того, що відбувалося в мистецтві та суспільстві другої половини ХХ ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідниця Л. Шпирало-Запоточна уклала каталог творів і бібліографію О. Мінька [1]. Доробок шістдесятника О. Мінька в контексті розвитку мистецького середовища Львова другої пол. ХХ ст. відзначив О. Голубець [2]. Життєтворчість художника осмислила С. Єременко в есеї «Живопис як молитва» [3]. Рання неофіційна період його творчості вивчав Б. Мисюга в праці «Герметичне коло К. Звіринського» [4]. У статті «Гобелен» Г. Кусько аналізує еволюцію українського гобелену, згадує про ткацтво О. Мінька [5]. Проте аспекти вступу О. Мінька до лав СХ УРСР, а також його офіційні творчі здобутки залишилися поза увагою дослідників. Початкову діяльність СХ УРСР у Львові досліджував В. Бадяк [6]. Про Спілку художників СРСР (СХ СРСР) як ідеологічну тріаду – народності, ідейності та партійності розмірковував І. Голомшток [7]. Ідеологічні цілі діяльності СХ УРСР осмислювали О. Роготченко [8], О. Голубець [9], В. Косів [10]. За дослідженнями О. Голубця [2] та І. Гах [11], офіційне мистецтво та соцреалізм у Львові впроваджувалися трьома шляхами: створенням Спілки художників УРСР (1939), заснуванням ЛДПДМ (1946) та ліквідацією «спецфондів» Львівського музею українського мистецтва з одночасним наповненням його ідеологічно «правильними» творами (1952).

Створення СХ УРСР у Львові, її діяльність та поповнення новими членами були важливою ланкою цього плану.

Мета дослідження – проаналізувати вступ О. Мінька до СХ УРСР на основі архівних матеріалів та творів, вперше введених у науковий обіг, що стали підставою для його прийняття до організації, яка формувала мистецьку політику часу.

Виклад основного матеріалу. Членство в СХ УРСР було престижним для художників, оскільки надавало офіційний статус, можливість виконання замовлень і користування пільгами. Молоді художники, зокрема О. Мінько, вступали до СХ УРСР, оскільки вона виконувала функцію своєрідного соціального ліфта. Мистецька інституція висувала на здобуття почесних нагород і звань, при ній діяли виставкові комітети, журі, рішення яких у відборі творів на виставки чи їх закупівлі були визначальними для долі художників. Утвердитися художникові поза її межами було неможливо. Не приймали в творчий колектив найчастіше з ідеологічних міркувань. Тому здійснювався контроль, вимагалось дотримання творчого методу соцреалізму, що на практиці приводило до підпорядкування художньої культури принципам комуністичної ідеології. СХ УРСР боролася з формалізмом, націоналізмом і космополітизмом, зокрема, у творчості львівських художників через їхній зв'язок із західноєвропейською культурою та національною зорієнтованістю. Для «ідейного зростання» митців Львова «перевиховували» на зборах, скеровували у творчі поїздки по СРСР. У 60–70-х рр. у Львові та республіці жорсткий ідеологічний контроль провадив партійний функціонер В. Маланчук, чия діяльність супроводжувалася тиском на проукраїнську інтелігенцію, зокрема художників. Це позначилося на умовах, в яких формувалася творча практика О. Мінька. Надмірне втручання ідеології в художню творчість обмежувало її свободу, перешкоджало розкриттю креативних можливостей митців. У 60–80-х рр. сформувався поділ на офіційне і неофіційне мистецтво. «Партійність і народність» зберігаються в громадському й публічному житті, а в приватному і вузькому професійному колі ідеологічні постулати ігноруються та сприймаються саркастично. Паралельно О. Мінько створював офіційні та неофіційні твори.

Подія вступу О. Мінька до СХ УРСР є прикметною з біографічних і мистецько-

історичних причин. Вона не лише визначила долю самого митця, а й віддзеркалює загальні закономірності функціонування мистецтва в радянському ідеологічному полі, тому її дослідження має як індивідуальну, так і типологічну цінність для історії українського мистецтва другої пол. XX ст. Для з'ясування особливостей вступу О. Мінька до СХ УРСР вивчено його особову справу, що зберігається у Львівській обласній організації Національної спілки художників України (ЛОО НСХУ) [12]. Архівний матеріал з неї досліджено вперше, а саме: автобіографії, довідки, характеристики, рекомендації, списки творів і виставок, витяги з протоколів. Окремо серед документів виявлено конверт із чорно-білими фото маловідомих робіт з художнього ткацтва та агітаційного оформлення, які митець презентував під час вступу. Він власноручно їх підписав. Встановлено, що його справа, як і низка аналогічних справ, належно не опрацьована архіваріусом згідно сучасних вимог організації діловодства та архівного зберігання документів. Така ситуація створює ризики втрати цінної інформації, адже в цих справах зосереджені важливі джерела для наукових досліджень. Актуальним завданням є опис цих матеріалів.

Після завершення навчання на кафедрі художнього текстилю ЛДПДМ О. Мінько з 1965 р. працював старшим майстром ткацького цеху ЛХВК [12, 10]. Професійна освіта та діяльність у цеху стали підґрунтям його вступу до СХ УРСР: значний ткацький доробок забезпечив прийняття митця до державної творчої інституції. Як живописець О. Мінько усвідомлював, що його неофіційні та експериментальні твори — абстрактні та умовно-фігуративні композиції — не відповідають ідейним вимогам для отримання статусу кандидата в члени СХ УРСР у секції живопису. З огляду на це він обрав секцію декоративно-прикладного мистецтва, де була більша можливість адаптувати свої гобелени, декоративне ткацтво до офіційних вимог, зберігаючи власні творчі пошуки.

У грудні 1967 р. О. Мінько був прийнятий кандидатом у члени Львівської організації СХ УРСР [12, 17]. Рекомендації написали старші колеги, члени СХ УРСР: О. Ліщинський, С. Серветник і Ю. Амбіцький. Вони відзначили, що він віртуозно володіє кольором та є одним із провідних художників текстилю у Львові, його ткані твори базовані на традиціях народної творчості та вирізняються тонким естетичним чуттям і витонченою лінією. Живописець С. Серветник відмітив, що

знає О. Мінька по спільній праці в ЛХВК, схвалив його гобелен «1918-й рік. Солдати революції» (1966) і те, що його репродуковано у відривному календарі «Обрій» — за 1967 р. Живописець О. Ліщинський відзначав роботу художника в оформленні міста до 50-річчя радянської влади та його участь у конкурсах сувенірів. Скульптор Ю. Амбіцький стверджував, що знає О. Мінька з 1959 р. і він неодноразово брав участь в обласних, республіканських і всесоюзних виставках та навіть у міжнародній виставці «Експо-67» у Монреалі [12, 5–7]. Проте, віднайти підтвердження участі О. Мінька на час вступу кандидатом в члени СХ УРСР у всесоюзних експозиціях, а також в означеній міжнародній виставці у Канаді 1967 р. автору статті не вдалося. Отже, це твердження можна вважати перебільшенням.

Головним твором, представленим на кандидатський вступ був ідейно-тематичний гобелен «1918-й рік. Солдати революції», виконаний О. Міньком у співавторстві з художником А. Бокотеем і витканий у матеріалі майстринею ткацтва С. Шабатурою. Агітаційно-плакатний гобелен з червоноармійцями став проявом мистецької кон'юнктури. Він був експонований на молодіжній виставці у Львові та на Республіканській виставці творів молодих художників «На зустріч 50-річчю Радянської влади» у Києві 1966 р. Також митцем було представлено десятки тканих еталонів розроблених у ткацькому цеху, які тиражували майстрині, що з ними він співпрацював. Це були верети, серветки, килимки, кептарі, пуловери, спідниці, кабатки, пальта, шалі, шарфи, шапочки, торбинки, сукні й жилетки. Характерною особливістю тканих виробів стала вишукана простота. Композиції переважно смугасті, з локальними кольоровими полями. В орнаментах найчастіше помітні хрестовидні та ромбовидні мотиви. Колорит виробів стриманий, у теплій гамі з використанням білих і чорних кольорів. У списку робіт О. Мінька зазначено пейзажі Львова й Донбасу, натюрморти, портрети, а також ілюстрації до творів Л. Українки — «Лісова пісня»; І. Франка — «Похорон», «Вийшла в поле руська сила»; Т. Шевченка — «Кругом поле, як те море». Також було зазначено декоративні ландшафтні «установки», металеве панно по колу і мозаїку на круглому басейні «Львівського заводу кінескопів», проекти путівника й запрошень до Палацу піонерів у Львові (до 25-річчя Палацу піонерів, до Нового року, до Дня

космонавтики) [12, 11–12]. У підсумку за гобелен «1918-й рік. Солдати революції», за серію кептарів, спідниць, суконь, шарфів, за костюми для ансамблю пісні й танцю «Верховина» (1966), виконані за народними мотивами («зірочка», «рожа»), а також за участь у республіканських, обласних, молодіжних виставках і ярмарках О. Мінько був рекомендований правлінням СХ УРСР кандидатом у члени спілки, якою у Львові керував заслужений діяч мистецтв УРСР, скульптор Е. Мисько, а в Києві всією організацією — народний художник СРСР, графік В. Касіян. Кандидатуру О. Мінька затвердили.

Пройшовши кандидатське стажування, 1969 р. О. Мінько подав заяву правління Львівського відділення СХ УРСР і просить перевести його з кандидатів у члени СХ УРСР. Зазначає, що Статут СХ СРСР визнає повністю і зобов'язується його виконувати [12, 21]. Рекомендації надали спілчани: живописець С. Серветник; заслужений діяч мистецтв УРСР, скульптор Д. Кравич; художниця текстилю М. Токар. Вони відзначили живопис і графіку претендента, а також ткацькі вироби, що визначають «художнє обличчя» ткацького цеху у Львові, адже він «дає» багато нових асортиментів і оригінальних пропозицій технічних можливостей тканин, їхніх переплетень, використовує нові матеріали та створює сучасні моделі одягу. Ствердили, що він багато працює як художник-оформлювач міста до ювілейних святкувань [12, 22–24]. 1969 року він оформив агітацією Львів до 30-річчя возз'єднання українських земель у складі СРСР. Виконав десять мальованих олією плакатних полотен (1,5×1,5 м кожне) на тему «Конституція СРСР», а також створив агітаційні роботи до 100-річчя від дня народження В. Леніна – «Комунізм стверджує на землі: мир, працю, свободу, щастя, братерство, рівність» та намалював портрет «вождя революції». Ці агітпропні роботи сприяли вступу, як фотодоказ вони наявні серед подання з авторськими підписами [12].

Олег Мінько працював у Художній раді Худфонду у Львові з оформлюваного мистецтва, що відповідала за гасла, плакати, стенди. 1969 року у співстворстві з художником А. Бокотеем та різьбярем П. Лінинським він створив профільний портрет В. Леніна у барельєфі з міді в техніці карбування, розміром 1,5×1,5 м. Так звану «ленініану» схвально сприймали ідеологи СХ УРСР; фото цієї роботи включено до переліку

досягнень художника при вступі до спілки [12].

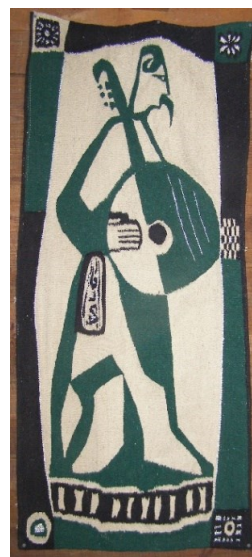


Рис. 1. Мінько О. Бандурист. 1967. Гобелен. Бавовна, вовна, ручне ткацтво, 137×56 см. Виконавиця С. Шабатура. Власність родини художника. Фото Д. Пшеничного. Публікується вперше

Головним твором, представленим на здобуття статусу члена СХ УРСР, був гобелен «Бандурист» (1967) – робота без ідеологічного навантаження. Художник звернувся до традиційного образу козака Мамаю. Засобами ткацтва передав експресію його епічного співу, використовуючи лаконічну площинність, конструктивність форм і обмежений колорит. Твір окреслений каймою, яка виділяє центральну фігуру; акцентом виступає бандура. У цьому гобелені художник виходить за межі декоративного ткацтва й офіційних вимог, торкаючись тем історії України, національної самосвідомості та відображаючи співочу душу народу. Його експоновано 1969 р. у Львові на Зональній міжобласній виставці, присвяченій 30-річчю возз'єднання західних областей України з СРСР. У підсумку за гобелен «Бандурист» (рис. 1), декоративну верету, килимки, а також серію спідниць і шарфів, виконаних за народними мотивами, О. Мінька було рекомендовано секцією декоративно-прикладного мистецтва до переведення з кандидатів у члени СХ УРСР. Один із шарфів був представлений на Всесоюзній виставці досягнень народного господарства СРСР у Москві, де автор отримав бронзову медаль і грошову премію за оригінальний зразок для масового виробництва (рис. 2). У результаті таємного голосування правління СХ УРСР у

Львові під головуванням Е. Миська було 8 голосів «за» і 7 – «проти» [13, 27–29]; це було недостатньо переконливо, тому вступ залишався під питанням. Художник виконував додаткові роботи: серветки, килимки, доріжки, шарфи, безрукавки, а також тематичний гобелен «Свято праці» (1970), що може розглядатися як приклад поступки офіційним вимогам радянського мистецтва. Із цими творами в 1970 р. брав участь у Республіканській виставці українського народного декоративного мистецтва в Києві, до 100-річчя з дня народження В. Леніна. Килимок і доріжку з виставки закупило Міністерство культури УРСР і передало в Державний музей українського народного декоративного мистецтва (тепер Національний музей декоративного мистецтва України — НМДМУ). Завдяки новим творам і участі у республіканській виставці О. Мінко був затверджений повноправним членом СХ УРСР у Києві за головування народного художника УРСР, скульптора В. Бородея [12, 30–31]. Того ж року членами СХ УРСР у Львові стали колеги О. Мінка, з якими він тісно співпрацював: А. Бокотей, М. Кристопчук, Л. Медвідь, З. Флінта.



Рис. 2. Мінко О. Шарф (Килимок). 1968. Бавовна, вовна, ручне ткацтво, 174×53 см. ЛХВК. Фонди НМДМУ: інв. № КТ-2943. Фото О. Єрмак. Публікується вперше

Вступ О. Мінка до лав СХ УРСР ілюструє суперечність між офіційними ідеологічними вимогами та неофіційними творчими пошуками митця, демонструючи, як художники кінця 60-х – початку 70-х рр. змушені були балансувати між кон'юктурою радянського мистецтва та прагненням до індивідуального самовираження.

Висновки. Вступ О. Мінка до СХ УРСР у секцію декоративно-прикладного мистецтва був важливим маркером адаптації митця до радянської мистецької системи та ідеологічного середовища кінця 60-х – початку 70-х рр. На основі архівних матеріалів встановлено, що офіційні твори митця, зокрема художнє ткацтво та агітаційні роботи, стали підставою для його прийняття до СХ УРСР, відкривши йому доступ до

виставок, замовлень, матеріальних благ і професійного зростання. Членство в СХ УРСР слугувало для нього «соціальним ліфтом». Подія вступу є прикметною тим, що ілюструє маловідому офіційну сторону творчості і діяльності О. Мінка та намагання митця балансувати між ідеологічними вимогами та художньою автономією. Творчість О. Мінка у декоративно-прикладному ткацтві вирізняється авторським переосмисленням народних мотивів і водночас відповідає дискурсу радянської культури, що підтверджується участю в обласних, республіканських і всесоюзних виставках та отриманням відзнак, премій та закупівлею робіт художника державними мистецькими інституціями. Дослідження підкреслює актуальність постаті О. Мінка для історії українського мистецтва та сучасних студій шістдесятників, розкриваючи маловідомі аспекти його творчої біографії.

Література

1. Шпирало-Запоточна Л. Р. Олег Мінко : каталог творів і бібліографія. Львів : Афіша, 1998. 48 с.
2. Голубець О. М. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття : монографія. Львів : Академічний експрес, 2001. 176 с.
3. Олег Мінко. Живопис як молитва : есей, альбом / ідея видання і текст С. Ф. Єременко; серія «Імена» галереї «АВС-арт». Київ-Львів : ТОВ «Сіті Прес Компані», 2010. 296 с.
4. Мисюга Б. В. Герметичне коло К. Звіринського : альбом-монографія / передмова В. Корсак. Луцьк; Львів : МСУМК, ЛНАМ, Коло, 2019. 280 с.
5. Кусько Г. Д. Гобелен. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. Т. 5 : Мистецтво ХХ – початку ХХІ ст. / гол. ред. Г. Скрипник. С. 225–244.
6. Бадяк В. П. У лещатах сталінщини. Нарис історії Львівської організації Спілки художників України 1939–1953 рр. Львів : СКІМ, 2003. 204 с.
7. Golomshtok I. N. Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China. London : Collins Harvill, 1990. 416 p.
8. Роготченко О. Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України. Кн. 1. Київ : Ліра-К, 2025. 512 с.
9. Голубець О. М. Українське мистецтво ХХ ст. : монографія. Львів : Колір Про, 2022. 200 с. URL: https://manusbook.com/9086_Ukrainian_Art/102/. (дата звернення: 26.05.2025).
10. Косів В. М. За лаштунками творчості художника плакату в УРСР: професійні практики 1950–1980-х рр. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2018. Вип. 36. С. 202–217.

11. Гах І. С. Національний музей у Львові: фатальний 1952-й ... *Zbruč*. URL: <https://zbruc.eu/node/36982>. (дата звернення: 29.05.2025).

12. Фонди архіву Львівської обласної організації Національної спілки художників України. Опис № 2 – ОС., Особова справа Мінька Олега Терентійовича. Початок – 05.10.1965 р. Закінчення – 1987 р. 48 арк. (+ Додатки до особової справи Мінька Олега Терентійовича. № 1. Фото творів: 60 од.: 1965–1970 рр.).

References

1. Shpyrало-Zapotochna, L. R. (1998). Oleh Minko: catalogue of works and bibliography. *Afisha* [in Ukrainian].

2. Holubets, O. M. (2001). Between freedom and totalitarianism. The artistic environment of Lviv in the second half of the twentieth century. *Akademichnyi ekspres* [in Ukrainian].

3. Yeremenko, S. F. (2010). Oleh Minko. Painting as a prayer: essay, album. City Pres Company [in Ukrainian].

4. Mysiuha, B. V. (2019). Hermetic circle K. Zvirynskyi: monograph-album MSUMK, LNAM, Kolo [in Ukrainian].

5. Kusko, H. D. (2016). Tapestry. History of decorative art of Ukraine: in 5 volumes. Vol. 5: Art of the 20th – early 21st centuries. IMFE Publishing House, 225–244 [in Ukrainian].

6. Badiak, V. P. (2003). In the vices of Stalinism. Essay on the history of the Lviv organisation of the

Union of Artists of Ukraine 1939–1953. *SKIM* [in Ukrainian].

7. Golomshtok, I. N. (1990). Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China. Collins Harvill [in English].

8. Rohotchenko, O. O. (2025). Sixty years of totalitarianism: fine art of Ukraine. 2nd edition. Book 1. Lira-K Publishing House [in Ukrainian].

9. Holubets, O. M. (2022). Ukrainian art of the 20th century. *Kolir Pro* [in Ukrainian].

10. Kosiv, V. M. (2018). Behind the scenes of the work of a poster artist in the Ukrainian SSR: professional practices of the 1950s–1980s. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 1 (36), 202–217 [in Ukrainian].

11. Hakh, I. S. (2015). The National Museum in Lviv: the fatal 1952... *Zbruč*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/36982> [in Ukrainian].

12. Funds of the archive of the Lviv Regional Organisation of the National Union of Artists of Ukraine. Description No. 2 – ОС., Personal file of Oleh Terentiiiovych Minko. Beginning – 05.10.1965. Graduation – 1987. 48 sheets. (+ Addenda to the personal file of Oleh Terentiiiovych Minko. No. 1. Photos of works: 60 units: 1965–1970) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.08.2025
Отримано після доопрацювання 05.09.2025
Прийнято до друку 12.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Бондар П. М. Художньо-стильові особливості наймасштабнішого класицистичного пам'ятника першого десятиліття XIX століття на Личаківському цвинтарі у Львові. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 188–193.

*Бондар Павло Миколайович,
магістр, старший викладач кафедри
монументально-декоративної скульптури
Львівської національної академії мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3407-3043>
p.bondar@lnam.edu.ua*

Bondar P. (2025). Artistic and stylistic features of the largest classicist monument of the first decade of the 19th century at Lychakiv cemetery in Lviv. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 188–193 [in Ukrainian].

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ НАЙМАСШТАБНІШОГО КЛАСИЦИСТИЧНОГО ПАМ'ЯТНИКА ПЕРШОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ XIX СТОЛІТТЯ НА ЛИЧАКІВСЬКОМУ ЦВИНТАРІ У ЛЬВОВІ

Мета статті – дослідити унікальний пам'ятник Личаківського цвинтаря у Львові, виконаний у першому десятилітті XIX ст. На жаль, цей твір у первісному вигляді не зберігся до нашого часу, однак на момент встановлення це була наймасштабніша меморіальна композиція в місті, виконана в класицистичному стилі. Збережений опис пам'ятки та відрізані частини її скульптурного оздоблення дають змогу провести комплексне мистецтвознавче дослідження цього твору. **Методологія дослідження.** У роботі застосовано метод мистецтвознавчого аналізу, метод порівняння та іконографічний метод. Вони дали змогу виявити художньо-стильові особливості скульптурних творів та зіставити їх з авторськими роботами Гартмана Вітвера, Антоніо Канови та Йогана Мартіна Фішера, виявити спільні іконографічні та композиційні риси. Метод графічної реконструкції дозволив відтворити вигляд втраченого класицистичного пам'ятника на Личаківському цвинтарі. **Наукова новизна.** Досліджено художні та стильові аспекти наймасштабнішого меморіального пам'ятника першого десятиліття XIX ст. у Львові; реконструйовано загальний вигляд втраченої пам'ятки; виявлено твори, якими надихався автор під час роботи над меморіальною композицією, та визначено іконографію збережених скульптурних елементів. **Висновки.** У результаті дослідження підтверджено, що збережені скульптурні твори з втраченого багатофігурного пам'ятника відповідають художній мові Г. Вітвера, задекларованій у його підписаних творах. Виявлено, що в загальній композиції Г. Вітвер надихався творчістю відомого римського скульптора Антоніо Канови, а саме його пірамідальними надгробними пам'ятниками Папам Климентові XIV та Клименту XIII. Встановлено, що збережені жіночі постаті відповідають іконографії Чесноти та дівчини, яка її супроводжує, з пам'ятника Марії Христині Австрійській у Відні авторства А. Канови, а скульптура юнака наслідує іконографію Генія Смерті того самого автора в пам'ятнику Папі Климентові XIII в Римі. Втрачена меморіальна композиція є прикладом авторського переосмислення відомих західноєвропейських пам'яток, а збережені скульптури є високоякісними зразками класицизму в українському мистецтві.

Ключові слова: меморіальна скульптура, класицизм, іконографія, реконструкція, Гартман Вітвер, Антоніо Канова.

Bondar Pavlo, Master of Arts, Senior Lecturer at the Department of Monumental and Decorative Sculpture, Lviv National Academy of Arts

Artistic and stylistic features of the largest classicist monument of the first decade of the 19th century at Lychakiv cemetery in Lviv

The purpose of this article is to examine a unique monument at Lychakiv cemetery in Lviv, created in the first decade of the 19th century. Unfortunately, this work has not survived in its original form; however, at the time of its installation, it was the largest memorial composition in the city, executed in the Classicist style. The preserved description of the monument and the surviving sculptural elements make it possible to conduct a comprehensive art historical study of this piece. **Methodology.** This research employs methods of art analysis, comparative analysis, and iconographic analysis. These approaches made it possible to identify the artistic and stylistic features of the sculptural works and compare them with the signed works of Hartmann Witwer, Antonio Canova, and Johann Martin Fischer,

revealing shared iconographic and compositional characteristics. A graphic reconstruction method was used to recreate the appearance of the lost Classicist monument at Lychakiv cemetery. **Scientific novelty.** The study explores the artistic and stylistic aspects of the largest memorial monument of the early 19th century in Lviv. The general appearance of the lost monument has been reconstructed; works that inspired the author during the creation of the memorial composition have been identified; and the iconography of the preserved sculptural elements has been established. **Conclusions.** The research confirms that the surviving sculptural works from the lost multi-figure monument align with the artistic language of Hartmann Witwer as seen in his signed pieces. It was revealed that in the overall composition, Witwer drew inspiration from the works of the renowned Roman sculptor Antonio Canova, particularly his pyramidal tombs for Popes Clement XIV and Clement XIII. The preserved female figures correspond to the iconography of *Virtue* and the maiden accompanying her from Canova's monument to Maria Christina of Austria in Vienna. The sculpture of the young man follows the iconography of the *Genius of Death*, also by Canova, from the tomb of Pope Clement XIII in Rome. The lost memorial composition stands as an example of the author's reinterpretation of well-known Western European monuments, while the preserved sculptures are high-quality examples of Classicism in Ukrainian art.

Keywords: memorial sculpture, classicism, iconography, reconstruction, Hartmann Witwer, Antonio Canova.

Актуальність теми роботи зумовлена необхідністю вивчення малодосліджених скульптурних творів Личаківського цвинтаря у Львові. Особливий науковий інтерес становлять пам'ятники, виготовлені в перші десятиліття після заснування Личаківського цвинтаря від кінця XVIII до перших десятиліть XIX ст. У цей період у Львові закладалися основи меморіальної скульптури в екстер'єрі та перетиналися пластичні традиції місцевого скульптурного осередку з впливами приїжджих майстрів – випускників європейських академій мистецтв. У контексті дослідження невідомих, ранніх творів Личаківського цвинтаря особливе місце посідає незбережений класицистичний пам'ятник, який у першому десятилітті XIX ст. був тут наймасштабнішою меморіальною спорудою. Вивчення цієї пам'ятки дасть змогу краще зрозуміти шляхи розвитку скульптури на західноукраїнських землях, стане ще одним кроком у дослідженні львівського культурного середовища на початку XIX століття.

Аналіз досліджень та публікацій. Хоча львівська меморіальна скульптура викликає постійний науковий інтерес, проте наймасштабніша пам'ятка першого десятиліття XIX ст. залишилася поза увагою дослідників. Про існування пам'ятника довідуємося з монографії Ю. Марковського «Личаківський цвинтар у описі «Пам'ятних рис львівських цвинтарів» Владислава З. Цесельського» [12]. На його опис покликалися дослідники львівської меморіальної скульптури у майбутніх поколіннях Д. Кривач [4], С. Ніця [14], А. Меркешин [5], Р. Дзюбан [3], В. Овсійчук [6] та ін. У найповнішому дослідженні львівської скульптури класицизму, опублікованому Ю. Бірюльовим у 2015 році [1], цей твір був згаданий без глибокого мистецтвознавчого аналізу. Імовірною причиною недостатньої уваги дослідників до цієї унікальної пам'ятки

стало те, що вона не збереглася у первісному вигляді, а також значне пошкодження збережених скульптур. Останні відомості щодо місцезнаходження скульптур, а також нещодавня реставрація деяких з цих творів дають нам достатньо матеріалу для комплексного дослідження.

Мета статті полягає в комплексному мистецтвознавчому дослідженні наймасштабнішої меморіальної композиції першого десятиліття XIX ст. у Львові; у вивченні художньо-стильових особливостей збережених скульптур з цієї пам'ятки та їхньої іконографії; а також у виявленні джерел інспірацій пам'ятника в контексті західноєвропейської скульптури доби класицизму.

Наймасштабніша багатофігурна меморіальна композиція Личаківського цвинтаря, створена в першому десятилітті XIX ст., в первісному вигляді до нашого часу не збереглася. Про її існування, а також вигляд дізнаємося з опису кінця XIX ст. [12, 14]. Дослідники вважають, що це був один із перших пам'ятників скульптора Г. Вітвера на Личаківському цвинтарі, однак, кому він був присвячений та в якому році споруджений – не відомо. Ю. Бірюльов припускає, що це міг бути гробівець Катерини Яблоновської (К. Jabłonowska), встановлений на її могилі у 1805-1806 роках, виконаний одночасно з її пам'ятником у Львівському латинському катедральному соборі [1, 51].

У 80-х роках XIX ст. ця масштабна меморіальна споруда була розібрана [14, 45] з дозволу львівського магістрату [8, 234], а скульптури перенесли на поховання Личаківського цвинтаря пізнішого часу [12, 13], що дозволило три з них зберегти до сьогодні. Перша – жіноча постать із піднятою вгору посудиною – розміщена на могилі Якуба Печонки (J. Pięczonka, пом. 1884 р., поле № 71) [10, 36]. Друга скульптура – жінка зі смолоскипом у руках – та третя – крилатий

юнак – наприкінці XIX ст. оздоблювали гробівець Генрика Товарницького (H. Towarnicki, пом. 1897 р., поле № 10) [10, 66], згодом деякий час зберігалися в каплиці Пайончковських (Pajaczkowskich) [3, 106], а тепер встановлені на гробівці Тадея Бжозовського (T. Brzozowski, пом. 1825 р., поле № 6). Жіноче погруддя та фігури двох сидячих Геніїв [1, 51], які теж були скульптурними елементами цієї масштабної композиції, до нашого часу не збереглися. Варто наголосити, що жоден із вцілілих творів не підписаний.

Перших два зі збережених до сьогодні творів найраніше зачислив до доробку Г. Вітвера Ю. Марковський [12, 13]. Донедавна обидві скульптури були дуже пошкодженими, у них не було голів [3, 106]. Андрієві Гузію, працівникові музею «Личаківський цвинтар», з допомогою львовознавця Анатолія Меркешина [7, 60] вдалося знайти одну із них, що дало змогу під час реставрації в 2021 р. доповнити раніше втрачені елементи фігури з пам'ятника Я. Печонкі.

Жіночі скульптури на похованнях Я. Печонки та Т. Бжозовського характеризуються видовженими пропорціями та узагальненим силуетом. Ці якості притаманні підписаним творам Г. Вітвера, до яких належить композиція на аттику будинку № 8 на вул. Винниченка у Львові та меморіальні пам'ятники Антоніні Раціборовській (A. Raciborowska) у с. Новий Милятин на Львівщині та згаданий вище К. Яблоновській [2, 22]. Особливо схожі вирішення облич скульптур на могилі Я. Печонки та Мінерви авторства Г. Вітвера на аттику згаданої львівської кам'яниці. У них тонкі губи, невеликі товщини верхніх і нижніх повік, особлива форма очного яблука, яка в місці максимального наповнення отримує плоский зріз поверхні, що створює враження (за умов певного заломлення світла) присутності зіниць. Голова жіночої скульптури на гробівці Т. Бжозовського втрачена. На давній світлинці цієї скульптури, опублікованій Ю. Бірюльовим [1, 52], обличчя не проглядається через ракурс, однак волосся та зачіска вказують на почерк Г. Вітвера. На це вказує характерна антична форма зачіски зі стрічкою, хвилясте волосся, детальне опрацювання локонів з використанням свердла – риси, які Ю. Марковський визначав, як італійську манеру [12, 13]. Також таким способом вирішив Г. Вітвер волосся сидячої плакальниці на

пам'ятнику К. Яблоновській у Латинській катедрі.

Одяг жіночих скульптур із пірамідальної композиції побудований на засадах функціональності та виконаний у манері, характерній для художнього методу Г. Вітвера. Наприклад, у скульптурах одяг виявляє форми тіла з фасадного боку, одночасно приховуючи його об'єми з тильної сторони. Такі рішення ми бачимо в підписаних творах майстра, зокрема в скульптурі на аттику будинку на вул. Винниченка, 8. Ритми складок із головного ракурсу дуже різноманітні, вони сприймаються невимушено і природно та вказують на вивчення натури скульптором, виявляючи почерк Г. Вітвера. У пластичному вирішенні одягу автор акцентує на графічності складок, мінімізуючи просторові співвідношення між ними та підпорядковуючи масивам великих об'ємів. В одязі скульптор імітує різні види тканин: тонкі (з великою кількістю дрібних заломів) та щільні (з більш масивними об'ємами). Фігура на могилі Я. Печонки майже повністю закутана в плащ. Його драпірування утворює досить масивні об'єми та вказує на товсту тканину, яка, однак, не приховує конструкцію фігури. Лише зверху та знизу, вище й нижче плаща, проглядаються дрібні складки тонкої тканини нижнього одягу.

Дослідження іконографії скульптур жінок із втраченої монументальної споруди Личаківського цвинтаря виявило їхню схожість із деякими фігурами пам'ятника Марії Христині Австрійській (Archduchess Maria Christina of Austria) у Відні авторства Антоніо Канови (A. Canova). Головною в центральній групі згаданого надгробка є алегорична скульптура Чесноти [11, 91], іконографічні особливості якої Г. Вітвер повторив у фігурі на могилі Я. Печонки. І тут, і там жіноча постать повністю закутана в шати, які складаються з тонкотканого хітону (з дрібними складками) та плаща з масивними фалдами, завершеними китичками. На голові в обох – лавровий вінок, їхнє волосся довгими хвилястими пасмами спадає на спину, а в руках у них – урна, обвита гірляндами квітів. Варто зазначити, що Г. Вітвер уже звертався до цього твору А. Канови в рельєфі надгробка К. Яблоновській [1, 50]. Беручи до уваги вражаючу схожість цих двох творів у іконографії та загальній композиції, хоч із певними змінами в русі, вважаємо, що фігура на могилі Я. Печонки відповідно до її взірця є також алегорією Чесноти.

У віденському надгробку М. Х. Австрійській скульптуру Чесноти

супроводжують постаті дівчат нижчого від неї зросту із запаленими факелами [13]. Дуже схожою до них є згадана нами інша жіноча фігура з розібраного пам'ятника, що тепер розташована на гробівці Т. Бжозовського на Личаківському кладовищі. Ця скульптура є меншою (вис. 140 см) від фігури Чесноти (вис. 170 см) з могили Я. Печонки, у чому наслідуює віденський зразок та вказує, що це постать дівчини. Також скульптури дівчат із надгробка М. Х. Австрійській та гробівця Т. Бжозовського мають багато спільного, вони зображені крокуючими, у них опущені голови та присутні палаючі смолоскипи в руках. У них оголені руки та ідентичний крій одягу з китичками на кінцях у верхній частині. Такі інспірації Г. Вітвера з твору А. Канови підтверджують припущення про те, що його робота була виконана після 1805 року [1, 51], часу спорудження надгробка М. Х. Австрійській у Відні. Виявлення спільних рис між двома пам'ятниками спростовує сумніви деяких дослідників стосовно можливості поєднання обох жіночих скульптур у єдиному меморіальному ансамблі з огляду на різний масштаб [5, 11].

Третя уціліла скульптура з розібраного масштабного пам'ятника – постать юнака. Цю фігуру Ю. Марковський назвав ангелом [12, 14], не звернувши уваги на перевернутий факел, на який він опертий. Відповідно до іконографії ця постать є зображенням Генія смерті, який має багато прикладів у європейській меморіальній скульптурі та популярність завдяки творам А. Канови [1, 48]. До доробку Г. Вітвера фігуру Генія смерті першим зарахував Ю. Марковський [12, 13]. Зараз скульптура досить пошкоджена, складена з двох частин по лінії тазу і в неї відсутні крила, які видно на давньому фото [1, 52]. Одне з крил було виготовлене з окремого блоку каменю та вмонтоване у фігуру, про що свідчать отвори для монтажних стержнів.

Скульптура Генія смерті за загальним рухом та видовженими пропорціями схожа до постаті плакальника на надгробку А. Раціборовській – підписаного твору Г. Вітвера. Моделюванню оголеного тіла Генія смерті притаманна більша ідеалізація форм порівняно із згаданим плакальником, усе ж тут також помітні риси, характерні для художньої мови Г. Вітвера. Це виявляється в узагальнених контурах об'ємів тіла (грудна клітка, таз, ноги), а також в особливостях анатомічної побудови (розміщення вуха, зв'язок шиї з грудною кліткою, невеликі розміри колінних суглобів, видовжені стопи). Голова Генія смерті схожа до голів у підписаних творах Г. Вітвера. Волосся та емоційний вираз

обличчя нагадує плакальника на могилі А. Раціборовської, а елінізований тип обличчя близький до обличчя Марса на аттику будинку № 8 на вулиці Винниченка. Також художньому методу Г. Вітвера відповідає техніка виконання скульптури Генія та опрацювання поверхні каменю, а саме: скульптура призначена для сприйняття з фронтального ракурсу, тому в неї менше опрацьована задня сторона (спина фігури); автор застосував свердло у вирішенні волосся; а в пластичному опрацюванні складок помітні прямі зрізи різця, які імітують тонку тканину. Аналіз вцілілих фрагментів скульптур виявив особливості художнього мислення та стилістики Г. Вітвера. Виконані на високому технічному рівні вони належать до найкращих творів скульптора у Львові та репрезентують ранній період його творчості.

Опираючись на опис, ми спробували реконструювати зовнішній вигляд пам'ятника. Такий експеримент допоміг окреслити загальні композиційні характеристики споруди, а також визначити фасадні ракурси вцілілих скульптур (рис. 1).

Як свідчить Ю. Марковський, п'єдестал пам'ятника був висотою близько чотирьох метрів та мав ступінчасту форму [12, 14], що наштовхує на думку про його пірамідальну структуру [1, 51], популяризовану класицистичними надгробками А. Канови (папам Клименту XIV та Клименту III) [9, 43]. На нашу думку, ці твори, а також пам'ятник єпископу Керенсу Й. М. Фішера [15, 34], надихнули Г. Вітвера розмістити портрет угорі, а алегоричні фігури внизу меморіальної композиції. Між скульптурами в згаданих надгробках, як і в розібраному пам'ятнику з Личаківського цвинтаря, не було сюжетного зв'язку, кожна з них самодостатня та несе індивідуальне змістовне та художнє навантаження. Таким художнім принципом послуговувався у своїй творчості Г. Вітвер, застосовуючи його в скульптурах аттику будинку № 8 на вул. Винниченка, а також у надгробку К. Яблоновській.

Беручи до уваги іконографічні інспірації скульптур, а також опираючись на графічну реконструкцію споруди, можна стверджувати, що автор (Г. Вітвер) у цьому львівському пам'ятнику наслідував відомі класицистичні надгробки А. Канови, а головню пам'ятник М. Х. Австрійській. У втраченому надгробку з Личаківського цвинтаря були відображені головні змістовні акценти віденського меморіалу, втілені в скульптурах Чесноти, дівчини з факелом, сидячих Геніїв, а також в портреті померлої. Очевидно, що всеєвропейський резонанс пам'ятника

М. Х. Австрійській не залишив байдужою і львівську знать, яка за масштабами, змістовним навантаженням та художньо-образними рішеннями прагнула наслідувати

його. У результаті Г. Вітверу вдалося створити оригінальний твір, який, на жаль, не дійшов до нашого часу в первісному вигляді.



Рис. 1. Павло Бондар, Реконструкція пам'ятника, 2025 р.

Висновки. У результаті дослідження підтверджено, що збережені скульптурні твори з втраченого багатофігурного пам'ятника відповідають художній мові Г. Вітвера, задекларованій у його підписаних творах. Виявлено, що в загальній композиції Г. Вітвер надихався творчістю відомого римського скульптора Антоніо Канови, а саме його пірамідальними надгробними пам'ятниками Папам Клименту XIV та Клименту XIII. Встановлено, що збережені жіночі постаті відповідають іконографії Чесноти та дівчини, яка її супроводжує, з пам'ятника Марії Христині Австрійській у Відні авторства А. Канови, а скульптура юнака наслідує іконографію Генія смерті того ж автора у пам'ятнику Папі Климентові XIII в Римі. Загалом втрачена меморіальна композиція є прикладом авторського переосмислення відомих західноєвропейських пам'яток, а збережені скульптури – високоякісними зразками класицизму в українському мистецтві.

Література

1. Бірюльов Ю. Львівська скульптура від раннього класицизму до авангардизму (середина XVIII – середина XX ст.). Львів : Апріорі, 2015. 528 с.
2. Бондар П. Творчість Гартмана Вітвера 1804–1809 років. Формотворення та художньо-стильові особливості. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2020. № 1. С. 21–28.
3. Дзюбан Р. Мистецька спадщина львівського скульптора Гартмана Вітвера. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2004. №1. С. 102–113.
4. Кравич Д. П., Янко Д. Г. Скульптура. *Історія українського мистецтва* : в 6 т. Київ : Гол. Ред. УРЕ, 1969. Т. 4, кн. 1. 363 с.
5. Меркешин А. Личаків: скарбниця класицизму. *Пам'ятки України*. 1988. № 4. С. 11–12.
6. Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. Київ : Дніпро, 2001. 444 с.
7. Сериков А. Тривоги Анатолія Меркешина. *Пам'ятки України*. 1988. № 2. С. 60–61.
8. Харчук Х. Формування Личаківського некрополя у Львові (XVII — XX століття). *Вісник Львівської комерційної академії. Гуманітарні науки*. 2013. Вип. 11. С. 232–239.

9. Argan G. C. *L'arte moderna (1770–1970)*. Sansoni, 1987. 784 s.
10. Ciesielski W. *Pomnikowe rysy cmentarzy lwowskich*. Lwów : nakładem E. Kreutza, 1890. 94 s.
11. Krasa S. Antonio Canova's Denkmal der Ehizin. Marie Christine. *Albertina-Stud.* 5/6 (1967/68). S. 67–13.
12. Markowski J. *Cmentarz Łyczakowski w opisie Pomnikowych rysów z cmentarzy lwowskich Władysława Z. Ciecelskiego*. Lwów : Nakładem J. Markowskiego, 1890. 27 s.
13. Matzner A. Antonio Canova. Grabdenkmal für Erzherzogin Marie Christine. 5 Januar 2014. URL: <https://artinwords.de/antonio-canova-das-grabmal-fuer-erzherzogin-marie-christine-von-sachsen-teschen/> (дата звернення: 18.03.2025).
14. Nicieja S. S. *Cmentarz Łyczakowski we Lwowie*. Wrocław, Warszawa, Kraków : Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1989. 440 s.
15. Poch-Kalous M. Johann Martin Fischer. *Wiens bildhauerischer repräsentant des Josefinismus*. Wien : Erwin Müller verlag, 1949. 100 s.

References

1. Biriuliov, Yu. (2015). Lviv sculpture from early classicism to avant-garde (mid-18th – mid-20th centuries). *Apriori* [in Ukrainian].
2. Bondar, P. (2020). The work of Hartmann Witwer 1804–1809. Form-making and artistic and stylistic features. Traditions and innovations in higher architectural and artistic education, 1, 21–28 [in Ukrainian].
3. Dziuban, R. (2004). The Artistic Heritage of Lviv Sculptor Hartman Witwer. *Monuments of Ukraine: History and Culture*, 1, 102–113 [in Ukrainian].
4. Krvavych, D. P., & Yanko, D. H. (1969). *Sculpture. History of Ukrainian Art: in 6 volumes. Vol. 4, book 1* [in Ukrainian].

5. Merkeschin, A. (1988). Lychakiv: A treasury of classicism. *Monuments of Ukraine*, 4, 11–12 [in Ukrainian].
6. Ovsichuk, V. A. (2001). Classicism and Romanticism in Ukrainian Art. *Dnipro* [in Ukrainian].
7. Sierikov, A. (1988). The Anxieties of Anatolii Merkeschin. *Monuments of Ukraine*, 2, 60–61 [in Ukrainian].
8. Kharchuk, Kh. (2013). Formation of the Lychakiv Necropolis in Lviv (17th–20th centuries). *Bulletin of the Lviv Commercial Academy. Humanities Issue*, 11, 232–239 [in Ukrainian].
9. Argan, G. C. (1987). *Modern art (1770–1970)*. Sansoni [in Italian].
10. Ciesielski, W. (1890). Monumental features of Lviv cemeteries. Published by E. Kreutz [in Polish].
11. Krasa, S. (1967/68). Antonio Canova's Monument to Ehizin. Marie Christine. *Albertina-Stud.* 5/6, 67–13 [in German].
12. Markowski, J. (1890). The Lychakiv Cemetery in the description of monumental features from the Lviv cemeteries by Władysław Z. Ciecelski. Published by J. Markowski [in Polish].
13. Matzner, A. (2014, January 5). Antonio Canova. Funeral monument for Archduchess Marie Christine. Retrieved from: <https://artinwords.de/antonio-canova-das-grabmal-fuer-erzherzogin-marie-christine-von-sachsen-teschen/> [in German].
14. Nicieja, S. S. (1989). *Lychakiv Cemetery in Lviv*. Ossolinski National Institute [in Polish].
15. Poch-Kalous, M. (1949). *Johann Martin Fischer: Vienna's Sculptural Representative of Josephinism*. Erwin Müller Verlag [in German].

Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 09.09.2025
Прийнято до друку 16.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Кравець А. В. Артпроекти декоративно-прикладного мистецтва України в оптиці іміджевої місії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 194–199.

Кравець Андрій Володимирович,

аспірант Національної академії

керівних кадрів культури і мистецтв

<https://orcid.org/0009-0001-1976-2705>

expert.avk@gmail.com

Kravets A. (2025). Art Projects of Ukrainian Decorative and Applied Arts in the Context of Their Image-Building Mission. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 194–199 [in Ukrainian].

АРТПРОЄКТИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В ОПТИЦІ ІМІДЖЕВОЇ МІСІЇ

Мета статті – здійснити теоретико-практичну рефлексію з'ясування іміджевої місії артпроектів декоративно-прикладного мистецтва України, окреслити специфіку їх концептуально-сміслового значення у світовому мистецькому артпросторі. **Методологія дослідження** включає загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми, які дозволили визначити і науково обґрунтувати теорії, концептуальні підходи до розуміння змісту поняття «декоративно-прикладне мистецтво», «артпроект», «іміджева місія». Мета та завдання статті зумовили застосування аксіологічного підходу, що дозволило виявити в розглянутих теоріях міждисциплінарний характер, персоналізовані наукові позиції. Використання аналітичного методу дало змогу окреслити концептуальні засади подальших теоретико-практичних мистецтвознавчих перспектив в оптиці дослідження місійного феномену артпроектів українського декоративно-прикладного мистецтва в їх глобально-локальних вимірах. **Наукова новизна** полягає в здійсненні теоретико-практичного осмислення основних іміджевих складових артпроектів декоративно-прикладного мистецтва України з огляду на специфіку їх концептуально-сміслового наповнення. **Висновки.** Іміджева місія артпроектів декоративно-прикладного мистецтва України полягає в цілеспрямованій репрезентації українського мистецтва в міжнародному культурному просторі, формуванні позитивного культурного іміджу держави, культурного представництва і є інструментом культурної самоідентифікації та культурної дипломатії. Ефективно сплановані та вдало реалізовані артпроекти стають амбасадорами українського мистецтва, поширюючи унікальний і неповторний його образ. Артпроекти виконують стратегічну функцію в культурній дипломатії, формують довіру та зацікавлення до українського декоративно-прикладного мистецтва. Особливої місії артпроекти набувають під час війни, де через художні образи, символи та мистецькі практики зміцнюють віру в перемогу, підтримують моральний дух і сприяють консолідації нації. Артпроекти виконують місію емоційної підтримки, є джерелом надії та духовної опори. Іміджева місія полягає в репрезентативному донесенні світові правди про війну, демонструючи силу та стійкість українців.

Ключові слова: артпроект, декоративно-прикладне мистецтво, іміджева місія, культурна дипломатія.

Kravets Andrii, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Art Projects of Ukrainian Decorative and Applied Arts in the Context of Their Image-Building Mission

The purpose of the article is to carry out a theoretical and practical reflection on the clarification of the image mission of art projects of decorative and applied arts of Ukraine, to outline the specifics of their conceptual and semantic meaning in the world art space. **The research methodology** includes general scientific principles of systematisation and generalisation of the problem under study, which allowed to determine and scientifically substantiate theories, conceptual approaches to understanding the content of the concepts of 'decorative and applied arts', 'art project', 'image mission'. The purpose and objectives of the article determined the use of an axiological approach, which allowed to reveal the interdisciplinary nature of the considered theories, to identify personalised scientific positions. The use of the analytical method allowed to identify conceptual principles for further theoretical and practical art historical perspectives in the perspective of studying the mission phenomenon of art projects of Ukrainian decorative and applied arts in their global-local dimensions. **The scientific novelty** consists in carrying out a theoretical and practical understanding of the main image components of art projects of decorative and applied arts of Ukraine in view of the specifics of their conceptual and semantic content. **Conclusions.** The image mission of art projects of decorative and applied arts of Ukraine consists in the purposeful representation of Ukrainian art in the international cultural space, the formation of a positive cultural image of the state, cultural representation and is a tool

of cultural self-identification and cultural diplomacy. Effectively planned and successfully implemented art projects become ambassadors of Ukrainian art, spreading its unique and inimitable image. Art projects perform a strategic function in cultural diplomacy, form trust and interest in Ukrainian decorative and applied arts. Art projects acquire a special mission during the war, where through artistic images, symbols, and artistic practices they strengthen faith in victory, support morale and contribute to the consolidation of the nation. Art projects fulfil the mission of emotional support, are a source of hope and spiritual support. The image mission is to representatively convey to the world the truth about the war, demonstrating the strength and resilience of Ukrainians.

Keywords: art project, decorative and applied arts, image mission, cultural diplomacy.

Актуальність теми дослідження. Артпроекти як форма висловлення, культурна ініціатива яка спрямована на створення, демонстрацію чи популяризацію декоративно-прикладного мистецтва України сьогодні має потужну іміджеву місію. Декоративно-прикладне мистецтво виконує стратегічну функцію культурної дипломатії, сприяючи формуванню позитивного міжнародного образу України.

Українські артпроекти декоративно-прикладного мистецтва є тією м'якою силою, яка дозволяє побачити, почути й зрозуміти Україну через мову її культури, традицій і символів. На міжнародній арені роль артпроектів полягає в представницькій, репрезентативній функції України у світі, зміцнюючи культурний авторитет, сприяючи культурному обміну і допомагаючи долати стереотипи, упередження та культурні бар'єри.

Особливого місійного значення артпроекти набувають в українському сьогоденні, яке викликано війною проти України. Іміджева місія артпроекту під час війни це доволі глибоке і багатовимірне явище, яке поєднує культурну емоційну, комунікативну, громадянську функції мистецтва, формуючи при цьому мужність та стійкість у всіх хто проти війни. Саме під час війни артпроекти стають інструментом духовного опору та всебічної підтримки українців, репрезентації викликів війни у світі, сприяють побудові миру й формуванню глобальної толерантності.

Аналіз досліджень і публікацій. Декоративно-прикладне мистецтво України є одним з пріоритетних об'єктів сучасних мистецьких практик, про що свідчать чисельна кількість різноманітних за змістом та наповненням реалізованих артпроектів. Феномен українського декоративно-прикладного мистецтва, його різновидів досліджується українськими вченими з різних наукових дискурсів і переважно в локальному контексті.

Дослідниця М. Масловська, досліджуючи декоративно-прикладне мистецтво в полікультурному просторі України, наголошує, що завдяки різним видам, проявам

та презентацією декоративно-прикладного мистецтва люди мають можливість «усвідомити свою приналежності до певної нації, генетичного зв'язку з іншими людьми, уявлення про своє походження, знання особливостей фольклору, одягу, традицій, звичаїв, обрядів та інших ознак народу є складовими етнічної культури, з якої зароджується національна культура» [2, 78].

Декоративно-прикладне мистецтво України є активно досліджуваним предметом з точки зору його виховного та навчального потенціалу. К. Гирба, І. Майборода визначають особливу роль декоративно-прикладного мистецтва в художньо естетичному вихованні молодших школярів [1]. В. Панькевич розглядає декоративно-прикладне мистецтво як засіб розвитку креативності учнів початкової школи і наголошує на тому, що такий підхід дозволить не тільки розвинути нестандартне мислення, моторику, фантазію і уяву, сформувані естетичний смак, а й посилити знання про історію української культури, її унікальність і цінність [4].

Л. Чернова та К. Чернов визначають українське декоративно-прикладне мистецтво як особливий елемент гуманітаристики у вищій школі, якій дозволяє завдяки освітнім практиками зберегти національну ідентичність [19].

Слід зазначити, що декоративно-прикладне мистецтво України в оптиці артпроектів не є активно досліджуваним предметом серед українських вчених.

Вивчаючи використання елементів декоративного мистецтва в роботах українських дизайнерів дослідники А. Осадча, О. Пільгук, В. Бистрякова осмислили різницю, взаємозалежність та автономність дизайну і декоративного мистецтва і дійшли висновку, що «дизайнери нашої країни зуміли не лише акумулювати українське традиційне, самобутнє мистецтво в сучасні артоб'єкти, але й вирішити проблему інновацій у декоративному мистецтві, зберегти його як аксіологічний орієнтир сучасної культури згідно з рівнем соціального й технологічного розвитку суспільства» [3, 182].

Отже, проблематика декоративно-прикладного мистецтва України в дискурсах теоретичних підходів характеризується концептуальною багатомірністю: від виховного, освітнього потенціалу – до методологічних використання знань про особливості такого виду мистецтва. Іміджева місія артпроектів декоративно-прикладного мистецтва України, його глобальний прояв українськими вченими мистецтвознавцями не розглядалися.

Мета статті – здійснити теоретико-практичну рефлексію з'ясування іміджевої місії артпроектів декоративно-прикладного мистецтва України, окреслити специфіку їх концептуально-смыслового значення у світовому мистецькому артпросторі.

Виклад основного матеріалу. Мистецька репрезентація України в світі – це не тільки представлення, відображення або символічне вираження певних ідей, образів, цінностей, явищ, спільнот у мистецтві, культурі, медіа чи суспільному дискурсі, а й засіб бути зрозумілими і почутими іншими. Артпроекти декоративно-прикладного мистецтва є тим інструментом, який дозволяє подати українську культурну, мистецьку унікальність і особливість через знаки, образи, тексти, мову, візуальні засоби.

Мистецьке представлення України в світі є важливою частиною зовнішньої культурної дипломатії, яка активно розвивається і трансформується відповідно до тих викликів з якими стикається Україна в сьогоденні. На важливості синергії різних гравців в полі культурної дипломатії наголошує генеральний директор Українського інституту В. Шейко, де артпрактикам і проектам відводиться унікальна іміджеформуюча місія [7].

На пріоритетному значенні українського мистецтва в культурній дипломатії наголошувалось і під час культурної платформи «Україна відкрита світу» (2024 р.) Іміджева місія мистецтва, декоративно-прикладного зокрема, полягає в цілеспрямованій інтеграції України у світовий культурний простір, поширення українських наративів через міжнародні культурні платформи та практики, де вони стають носіями національного образу, засобом культурної дипломатії і компонентом міжнародного культурного дискурсу.

М. Точицький, міністр культури та стратегічних комунікацій України 2024–2025 рр., наголошував, що «симбіоз культури та миру – це взаємодія, яка дозволяє не лише зберегти національну ідентичність, а й

відновити світовий порядок. Справедливий мир можливий через культурну ідентичність. Війна вимагає нового підходу до культури: культура не тільки основа української ідентичності, культура – це зброя. Культура – це простір «ниток», які зшивають українське суспільство всередині країни, із закордонними українцями та з європейською спільнотою» [9].

Отже, іміджева місія мистецтва і культури спрямована не тільки на репрезентацію цінностей, досягнень і культурної унікальності України, його привабливого культурного іміджу на внутрішньому й міжнародному рівнях, а і є важливою зброєю в протистоянні ворогу.

Саме тому місійно орієнтовані артпроекти, що мають національну ідейну концепцію, мету та реалізується у вигляді виставки, перформансу, інсталяції, дизайнерського чи мультимедійного проекту здатні вирішити глобальні проблеми і виклики. Артпроекти українського декоративно-прикладного мистецтва є інструментом культурної комунікації та дипломатії, що дозволяє представити національні цінності в сучасній художній формі, зрозумілій міжнародній аудиторії.

Декоративно-прикладне мистецтво в Україні представлено широкою системою традиційних і сучасних художніх практик, що поєднують естетичну, утилітарну й духовну функції. Це один із найдавніших і найсамобутніших напрямів української культури, який формувався століттями й нині активно розвивається в контексті сучасного дизайну, артпроектів та культурної дипломатії.

Кожен вид декоративно-прикладного мистецтва України є потенційно іміджевим в його глобально-локальній оптиці. Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України станом на 2025 рік налічує 115 елементів, з них до репрезентативного списку елементів нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО віднесено: Петриківський розпис – українське декоративно-орнаментальне малярство XIX–XXI ст. (2013), Традиція Косівської мальованої кераміки (2019), Орнамент – кримськотатарський орнамент та знання про нього (2021), Писанка: українська традиція і мистецтво оздоблення яєць (2024) [5].

Всі елементи нематеріальної культурної спадщини є унікальним кодом української культури, що зчитується в усьому світі. І роль артпроектів в цьому процесі відчутна. Українські майстри, дизайнери, арткуратори та

інші суб'єкти, які зацікавлені в просуванні українського декоративно-прикладного мистецтва на міжнародній арені, завдяки залученням новітніх медіа до візуалізації народних технік мають можливість демонструвати всьому світові синтез автентичності й модерності. Іміджева місія таких артпроектів беззаперечно і полягає вона в укріпленні культурної ідентичності та підвищенню впізнаваності українського мистецтва в світі. У цьому контексті артпроекти декоративно-прикладного мистецтва виконують не тільки комунікативно-репрезентативну функцію, а й стають інструментом м'якої сили.

Яскравим прикладом мистецької впізнаваності є Петриківський розпис, відомий завдяки своєму унікальному стилю, художній мові, тематиці, образній системі. Відмінність і впізнаваність унікального стилю Петриківського розпису захоплює світ. Саме

унікальне українське декоративно-орнаментальне малярство XIX–XXI ст. стало вибухом кольорів та символом духовності українців. Артпроекти, в яких презентовано Петриківський розпис, мають свій винятковий мистецтвознавчий та культуротворчий потенціал.

Так, у 2025 році в музеї Хігінса, м. Бедфорд (Велика Британія), пройшла виставка українського народного мистецтва майстрині петриківського розпису Вікторії Тимошенко. Через свої роботи майстриня вдало передає не тільки красу Петриківки, а й майстерно розповідає про особливості розпису у святкуванні Великодня, що знайомить глядача з особливостями святкової культури. Творчість майстрині швидко шириться світом, її розпис прикрашає різні туристичні локації світу, зокрема ресторан в м. Ніцца (Франція) [11].



Рис. 1, 2. Роботи з особистого архіву Тимошенко Вікторії

Тема Великодня знайшла відображення в артпроекті, ініційованому на підтримку України у викликах війни в місті Калгарі (Канада, 2025) під час реалізації благодійного проекту «Писанка для миру». Колектив митців українського походження створили експозицію з власноруч розписаними писанками різних розмірів та орнаментів. Дійство супроводжувалось розповідями про українські великодні традиції та стійкість українців у війні. Кошти, які були отримані під час мистецького аукціону, було адресно направлено на підтримку захисників [6].

Також 30 червня 2023 року в м. Фредрікстад (Норвегія) стартувала виставка «Нематеріальна культурна спадщина України: ремесла, практики та традиції» (Ukrainian Intangible Cultural Heritage: Crafts, Practices, and Traditions), присвячена 20-річчю Конвенції

ЮНЕСКО 2003 року про охорону нематеріальної культурної спадщини. Ініціаторами виступили Центр розвитку Democracy through Culture (Україна), Національна спілка майстрів народного мистецтва України, Norwegian Institute of Crafts, Fredrikstad Museum. Представлені на виставці експонати демонстрували елементи нематеріальної культурної спадщини України.

Відвідувачі могли ознайомитись і доторкнутись до практик створення Петриківського декоративного розпису та писанкарства, почути гру на кобзі. Українські майстри через своє ремесло та його відео- та фотопредставлення порушували проблему війни в Україні та її наслідки. Іміджева місія проекту полягала не тільки в посиленні обізнаності про українські народні ремесла, а й

стала платформою для обговорення викликів війни та її наслідків [8].



Рис. 3. Писанки в спеціально оформленому артпросторі торгового центру Southcentre (м. Калгарі)



Рис. 4. Виступ кобзаря під час виставки

Іміджева місія артпроектів декоративно-прикладного мистецтва України полягає у максимальному використанні всього українського унікального заради формування позитивного культурного і неповторного образу України на міжнародній арені.

Особлива місія артпроектів проявляється під час війни, коли Україна потребує всебічної допомоги, розуміння і підтримки. Високоідейний мистецький артпроект здатен піднімати моральний дух, посилює віру в перемогу, єдність і солідарність, символізує незламність нації. Комунікативна місія артпроекту полягає у максимальному розповсюдженні правди про війну в усьому світі, про український досвід, біль і силу спротиву. Українські майстри під професійним керівництвом арткураторів стають каналом міжнародної підтримки та розуміння через універсальну мову мистецтва. Мовою мистецтва артпроекти утверджують гуманістичні ідеї такі як цінність життя, свобода, мир та людська гідність, репрезентуючи при цьому Україну як державу

культури, сили духу, творчої свободи, культурної унікальності, привабливості та різноманітності.

Наукова новизна статті полягає в здійсненні теоретико-практичного осмислення основних іміджевих складових артпроектів декоративно-прикладного мистецтва України з огляду на специфіку їх концептуально-смыслового наповнення.

Висновки. Отже, артпроекти декоративно-прикладного мистецтва України, їх іміджева місія полягає в цілеспрямованій репрезентації українського, традиційного, унікального в міжнародному культурному просторі мистецтва. Артпроекти декоративно-прикладного мистецтва сприяють формуванню позитивного культурного іміджу держави, реалізують місію культурного представництва України у світі, слугують інструментом культурної самоідентифікації та міжнародного позиціонування. Ефективно сплановані та вдало реалізовані артпроекти стають амбасадорами українського мистецтва, поширюючи унікальний, неповторний образ сучасної української творчості, утверджуючи культурну присутність України на світовій арені.

Артпроекти декоративно-прикладного мистецтва України виконують стратегічну функцію культурної дипломатії, формують довіру та зацікавлення до української культури. Синтез традицій і сучасності з креативними рішеннями дозволяють створити незабутні враження про українську культуру в усьому її різноманітті.

Під час війни артпроекти набувають особливої місії, яка полягає у формуванні мужності і стійкості українців. Через художні образи, символи та мистецькі практики зміцнюють віру у перемогу, підтримують моральний дух і сприяють консолідації нації. Мистецтво стає засобом емоційної підтримки, джерелом надії й духовної опори для громадян. Водночас такі проекти виконують репрезентативну та комунікативну функції - доносять світові правду про війну, демонструють силу української культури та її гуманістичні цінності. Саме тому місія сучасних артініціатив у воєнний час полягає не лише у творчості, а у підтримці незламності, людяності та національної гідності.

Література

1. Гирба К. В., Майборода І. Е. Естетичне виховання молодших школярів засобами народного мистецтва. *Сучасні тенденції розвитку науки й освіти в умовах поглиблення євроінтеграційних процесів* : матер. VI Всеукр. наук.-практ. конф. / гол. ред. Т. Д. Щербан

(Мукачеве, 13–14 травня 2021 р.). Мукачеве : МДУ, 2021. С. 46–47.

2. Масловська М. В. Декоративно-прикладне мистецтво у полікультурному просторі України. *Українська полоністика*. 2007. Вип. 3–4. С. 77–82. URL: https://eprints.zu.edu.ua/3066/1/Maslowska_M.W..pdf (дата звернення: 14.09.2025).

3. Осадча А.М., Пільгук О.А., Бистрякова В.Н. Використання елементів декоративного мистецтва в роботах українських дизайнерів. *Культурологічна думка*. 2019. №15. С. 177–184.

4. Панькевич В.Л. Декоративно-прикладне мистецтво як засіб розвитку креативності учнів початкової школи. *Наука і освіта в глобальному та національному вимірах: виклики, загрози, перспективи розвитку* : зб. наук. праць за матер. III міжнар. наук.-практ. конф. (Полтава, 22-23 лютого 2024 р.) / за ред. Л. О. Данильчук. Полтава : в-во ДЗ Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 2024. Т. II. С. 69–74.

5. Репрезентативний список нематеріальної культурної спадщини людства. URL: <https://uccr.org.ua/nks/elementy-nks/elementy-nematerialnoi-kulturnoi-spadshchyny-ukrainy-shcho-vneseni-do-spyskiv-iunesko/reprezentatyvnyj-spysok-nematerialnoi-kulturnoi-spadshchyny-liudstva/> (дата звернення: 14.07.2025).

6. Рефлексії про «Мистецький проєкт заради миру: великодня писанка як символ надії та солідарності. Калгарі, Канада, квітень 2025». URL: https://artcenter.org.ua/2025/04/18/pysanky_for_peace_2025/ (дата звернення: 14.07.2025).

7. Синергія гравців в сфері реалізації культурної дипломатії України. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qToGZb1WBEg> (дата звернення: 14.07.2025).

8. У Норвегії відкрилася виставка, присвячена нематеріальній культурній спадщині України. URL: https://odessa-journal.com/an-exhibition-dedicated-to-ukrainian-intangible-cultural-heritage-has-opened-in-a-norway?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 14.07.2025).

9. «Україна відкрита світу»: у Києві обговорили нові підходи до промоції української культури на міжнародній арені. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/ukrayina-vidkryta-svitu-u-kyievi-obgovoryly-novi-pidhody-do-promocziyi-ukrayinskoyi-kultury-na-mizhnarodnij> (дата звернення: 14.07.2025).

10. Чернова Л., Чернов К. Українське декоративно-прикладне мистецтво у виші як елемент гуманітаристики. URL: <https://api.dspace.khadi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/26ffac16-69a1-4b1c-93da-5c6fc85f9cac/content> (дата звернення: 14.07.2025).

11. "Щиро рада, що моє мистецтво шириться світом". Роботи майстрині петриківки з Дніпра покажуть у Великій Британії. URL: <https://susilne.media/dnipro/991145-siro-rada-so-moe-mistectvo-siritsa-svitom-roboti-majstrini-petrikivki-z-dnipra-pokazut-u-velikij-britanii/> (дата звернення: 14.07.2025).

12. Contemporary Ukrainian Crafts = Традиційні ремесла у сучасному виконанні / упоряд. Л. Бондар, А. Білецька, М. Бокотей, Г. Істоміна, З. Косицька, Т. Соловей, О. Ямборко, У. Хром'як. Харків : Creative Publishing, 2024. 272 с. : іл.

Proceedings of the 6th All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (Mukachevo, May 13–14, 2021) (pp. 46–47) [in Ukrainian].

2. Maslovska, M. V. (2007). Decorative and applied art in the multicultural space of Ukraine. *Ukrainian Polonistics*, 3–4, 77–82. Retrieved from: https://eprints.zu.edu.ua/3066/1/Maslowska_M.W..pdf [in Ukrainian].

3. Osadcha, A. M., Pilhuk, O. A., & Bystriakova, V. N. (2019). The use of elements of decorative art in the works of Ukrainian designers. *Culturological Thought*, 15, 177–184 [in Ukrainian].

4. Pankevych, V. L. (2024). Decorative and applied art as a means of developing the creativity of primary school students. In *Science and education in the global and national dimension: challenges, threats, prospects for development: Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference (Poltava, February 22–23, 2024)* (Vol. II, pp. 69–74) [in Ukrainian].

5. Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. (n.d.) Ukrainian Centre of Cultural Research. Retrieved from: <https://uccr.org.ua/nks/elementy-nks/elementy-nematerialnoi-kulturnoi-spadshchyny-ukrainy-shcho-vneseni-do-spyskiv-iunesko/reprezentatyvnyj-spysok-nematerialnoi-kulturnoi-spadshchyny-liudstva/> [in Ukrainian].

6. Reflections on the Art Project for Peace: The Easter Egg as a Symbol of Hope and Solidarity. (2025). Center for Cultural & Arts Initiatives. https://artcenter.org.ua/2025/04/18/pysanky_for_peace_2025/ [in Ukrainian].

7. Synergy of stakeholders in implementing Ukraine's cultural diplomacy. (2000). Ukrainian Institute: YouTube page. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=qToGZb1WBEg> [in Ukrainian].

8. An exhibition dedicated to Ukraine's intangible cultural heritage opened in Norway. (2023, October 30). The Odessa Journal. Retrieved from: <https://odessa-journal.com/an-exhibition-dedicated-to-ukrainian-intangible-cultural-heritage-has-opened-in-a-norway> [in Ukrainian].

9. 'Ukraine Open to the World': new approaches to promoting Ukrainian culture internationally discussed in Kyiv. (n.d.). Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine Retrieved from: <https://mcsc.gov.ua/news/ukrayina-vidkryta-svitu-u-kyievi-obgovoryly-novi-pidhody-do-promocziyi-ukrayinskoyi-kultury-na-mizhnarodnij> [in Ukrainian].

10. Chernova, L., & Chernov, K. Ukrainian decorative and applied art in higher education as an element of the humanities. (n.d.). Retrieved from: <https://api.dspace.khadi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/26ffac16-69a1-4b1c-93da-5c6fc85f9cac/content> [in Ukrainian].

11. 'I am sincerely glad that my art is spreading across the world': Works by a Petrykivka artist from Dnipro to be exhibited in the United Kingdom. (n.d.). *Susilne.media*. Retrieved from: <https://susilne.media/dnipro/991145-siro-rada-so-moe-mistectvo-siritsa-svitom-roboti-majstrini-petrikivki-z-dnipra-pokazut-u-velikij-britanii/> [in Ukrainian].

12. Bondar, L., Biletska, A., Bokotey, M., Istomina, H., Kosytska, Z., Solovei, T., Yamborko, O., & Khromiak, U. (Eds.). (2024). *Contemporary Ukrainian Crafts: Traditional Crafts in Modern Execution*. Creative Publishing [in Ukrainian].

References

1. Hyrba, K. V., & Maiboroda, I. E. (2021). Aesthetic education of primary school children through folk art. In *Modern trends in the development of science and education in the context of deepening European integration processes:*

Стаття надійшла до редакції 08.08.2025

Отримано після доопрацювання 10.09.2025

Прийнято до друку 17.09.2025

Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Фелькер І. М. Стилістичні риси українського орнаменту доби модерну: синтез європейських впливів і національних традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 200–205.

Фелькер Інна Марківна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0000-5612-5126>
mme2121.ifelker@dakkkim.edu.ua

Felker I. (2025). Stylistic Features of Ukrainian Ornament of the Art Nouveau Period: Synthesis of European Influences and National Traditions. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 200–205 [in Ukrainian].

СТИЛІСТИЧНІ РИСИ УКРАЇНСЬКОГО ОРНАМЕНТУ ДОБИ МОДЕРНУ: СИНТЕЗ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ВПЛИВІВ І НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ

Мета роботи – дослідити стилістичні особливості українського орнаменту доби модерну в контексті синтезу європейських художніх впливів та національних традицій; розглянути специфіку формотворення, декоративності та символічного змісту орнаменту як вияв національної ідентичності в умовах загальноєвропейських культурних трансформацій кінця XIX – початку XX ст. **Методологічну основу** дослідження становлять принципи історико-культурного, мистецтвознавчого та стилістичного аналізу. Застосовано порівняльно-типологічний метод для виявлення взаємовпливів української та європейської орнаментальної традиції, а також культурологічний підхід, що дозволяє інтерпретувати орнамент як носій національного культурного коду. Аналітичний метод використано для систематизації художніх форм і мотивів у творчості українських митців. **Наукова новизна** статті. У роботі узагальнено український орнамент модерну як явище художнього синтезу, у якому поєднано європейську модерністську естетику Європи з національною традицією народного декоративного мистецтва. Доведено, що українські митці не лише адаптували форми стилю ар-нуво, а й трансформували їх відповідно до власної системи символів і пластичної мови. Орнамент постає не лише декоративним елементом, а й засобом художнього мислення, через який виявляється філософія гармонії людини, природи і нації. **Висновки.** Український орнамент доби модерну став результатом складного процесу культурної взаємодії, у якому злиття європейських впливів і національних традицій створило унікальний тип національного стилю. Його характерними рисами є лінеарність, стилізація природних форм, символічність, ритмічна узгодженість і колористична гармонія, що в поєднанні формувало візуальний образ української культури, орієнтованої на модерні європейські тенденції, але глибоко вкоріненої в народне світосприйняття. Орнамент модерну став однією з провідних форм самовираження українського художнього модернізму та важливим чинником становлення національної мистецької ідентичності.

Ключові слова: орнамент, модерн, українське декоративне мистецтво, національний стиль, художній синтез, європейські впливи, народна традиція, стилізація, ідентичність.

Felker Inna, Postgraduate Student, Department of Art Criticism, National Academy of Culture and Art Management

Stylistic Features of Ukrainian Ornament of the Art Nouveau Period: Synthesis of European Influences and National Traditions

The purpose of the work is to study the stylistic features of Ukrainian ornament of the Art Nouveau period in the context of the synthesis of European artistic influences and national traditions; to consider the specifics of form formation, decorativeness, and symbolic content of the ornament as an expression of national identity in the conditions of pan-European cultural transformations of the late 19th – early 20th centuries. **Methodology.** The methodological basis of the study is the principles of historical and cultural, art history, and stylistic analysis. A comparative typological method was used to identify the mutual influences of the Ukrainian and European ornamental traditions, as well as a culturological approach, which allows interpreting the ornament as a carrier of the national cultural code. The analytical method was used to systematise artistic forms and motifs in the work of Ukrainian artists. **Scientific novelty.** The work summarises the Ukrainian ornament of the Art Nouveau period as a phenomenon of artistic synthesis, which combines the European modernist aesthetics of Europe with the national tradition of folk decorative art. It is proven that

Ukrainian artists not only adapted the forms of the Art Nouveau style, but also transformed them in accordance with their own system of symbols and plastic language. The ornament appears not only as a decorative element, but also as a means of artistic thinking, through which the philosophy of harmony of man, nature and nation is revealed. **Conclusions.** The Ukrainian ornament of the Art Nouveau period was the result of a complex process of cultural interaction, in which the fusion of European influences and national traditions created a unique type of national style. Its characteristic features are linearity, stylisation of natural forms, symbolism, rhythmic coherence, and coloristic harmony, which in combination formed the visual image of Ukrainian culture, oriented towards modern European trends, but deeply rooted in the folk worldview. Art Nouveau ornament became one of the leading forms of self-expression of Ukrainian artistic modernism and an important factor in the formation of national artistic identity.

Keywords: ornament, art nouveau, Ukrainian decorative art, national style, artistic synthesis, European influences, folk tradition, stylisation, identity.

Актуальність теми дослідження. Доба модерну стала одним із найважливіших етапів у розвитку європейського та українського мистецтва, позначеним пошуками нової естетики, синтезом мистецтв і прагненням до створення стилю, що поєднує традицію та інновації. В українському контексті модерн набув особливого значення, оскільки саме в цей період розпочалося активне формування національного художнього стилю, здатного репрезентувати ідентичність народу в межах загальноєвропейського культурного простору. Орнамент як одна з найвиразніших форм декоративного мистецтва став ключовим елементом цього процесу.

В сучасних умовах важливим питанням є переосмислення українського орнаменту доби модерну не лише як явища декоративного мистецтва, а як художнього коду національної культури, в якому поєднані засади народної творчості та європейські стиліові тенденції. У сучасному мистецтвознавстві триває пошук нових підходів до розуміння модерну як багатовекторного феномену, де його локальні варіанти, як-от український, відображають не лише естетику часу, але й процеси культурної само ідентифікації, що відобразилося у творчості митців.

Український орнамент кінця XIX – початку XX ст. вирізняється оригінальністю композиційних структур, стилізацією природних і геометричних форм, поєднанням символіки народної творчості з лінійно-декоративною ритмікою європейського модерну. Такі риси демонструють здатність національної художньої школи творчо інтегруватися у світовий культурний процес, не втрачаючи власної унікальності. Саме через орнамент відбувається взаємодія традиційного та інноваційного, що зумовлює його значущість як носія культурної пам'яті і засобу естетичного оновлення сучасного українського мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. В науковій літературі проблематика мистецтва модерну та його стилістичного втілення на

українському культурному ґрунті представлена у працях таких дослідників, як: І. Гуржій [5], А. Канівець [5], І. Мельник [8], С. Оборська [9], О.Олійник [10], Т. Романова [12], З. Сапелкіна [13], Л. Федевич [15], Н. Янішевська [17; 18]. Дослідження тут здебільшого фокусуються на стилістичних ознаках орнаменту, показуючи тісний зв'язок між експериментами модерну та трансформаціями народних мотивів.

Праця К. Денисової [19] аналізує перехід від народної вишивки до абстрактних форм у контексті модернізму й авангарду, демонструючи, як геометризація та спрощення мотивів взаємодіяли з пошуком нової візуальної мови у мистецтві початку XX ст.

Окремі праці розглядають орнамент у ширшому культурно-історичному контексті: торгівельні та інтелектуальні зв'язки із Центральною і Західною Європою, участь українських митців у міжнародних виставках, проникнення теорій ар-нуво / сецесії [4]. Дослідження архітектурних і декоративних проявів сецесії в Україні підтверджують, що місцеві художні школи інтерпретували панєвропейські тенденції через призму регіональних традицій, народної архітектури й ремісництва [20].

Ремінісценції модерну в сучасному мистецтві та дизайнерських практиках відображено у роботах А. Андреєвої [1], Ж. Верещинської [2], О. Гальчинської [3], А. Дубрівни [6], А. Дяченко [7], І. Костенко, Р. Мотиль [2], В. Мунтян [3], С. Пашукової [6], Ю. Петровської [11], Ю. Руссол [6], О. Терещенко [16], Н. Чупріної [16].

Мета статті – дослідження стилістичних особливостей українського орнаменту доби модерну у контексті синтезу європейських художніх впливів та національних традицій; розгляд специфіки формотворення, декоративності та символічного змісту орнаменту як вияву національної ідентичності в умовах загальноєвропейських культурних трансформацій кінця XIX – початку XX ст.

Виклад основного матеріалу. На межі XIX–XX ст. в українському мистецтві відбуваються процеси оновлення художньої мови. Це період активного діалогу між народним мистецтвом і модерністськими пошуками нової форми. На думку Т. Романової, «модерн, досягнувши розквіту на зламі XIX–XX ст. в європейських країнах і Сполучених Штатах Америки, у кожній національній культурі, зокрема й українській, мав самобутні прояви. Він сформувався в умовах бурхливого розвитку капіталізму, у часи загострення його протиріч, а також зростання національної самосвідомості народу. Стиль увібрав попередній художній досвід і розпочав структурні зміни в культурному житті XX ст., зокрема, відбулися осмислення новітніх ідей, пошуки інших форм, зближення різних видів і жанрів мистецтва» [12, 115]. Як відзначає Р. Грималюк, в основі стилістичної цілісності українського модерну лежали місцеві художні традиції. Новий стиль в Україні був генетично споріднений з великими стилями попередніх епох, сполучні ланки від яких тягнулися крізь сецесію до готики, бароко, рококо і романтизму. Саме в сецесії отримують нове життя не лише форми, але й принципи формотворення, притаманні бароко – стилю, який залишив значну кількість пам'яток, особливо у містах заходу України [4, 1317].

За твердженням С. Оборської, «сутнісною рисою художнього стилю модерн є його декоративність, стрижневим принципом – уподібнення рукотворної форми природній, характерної мотивації – звивиста рослина. Зазначене знайшло своє відображення в інтер'єрі, архітектурі, конструктивно-оздоблюваних деталях будинків, орнаменті тощо. Лінії орнаменту є внутрішньо позначеними напруженістю духовно-емоційного та символічного змісту. Стиль модерн володіє своїми закономірностями у динаміці побудови художньої форми, причому досить суперечливими за своєю природою» [9, 22].

Орнамент у цей час перестає бути лише декоративною прикрасою — він стає носієм ідеї, елементом художньої концепції, що відображає прагнення до відродження української культури. Як зазначає І. Мельник, ключовою рисою українського орнаменту цього періоду стала пластичність лінії – м'яка, гнучка, хвилюподібна, що відтворює природні мотиви у поєднанні з геометричною впорядкованістю народних узорів. Ця особливість виявляється як у графічному

мистецтві (зокрема у книжковій графіці та екслібрисі), так і в декоративно-прикладному (вишивка, кераміка, художнє скло) [8, 14]. У результаті динамічного розвитку художніх промислів у творах, що виготовлялися майстрами орнамент «виконує не лише декоративну функцію, а й має емоційне навантаження. Він стає самостійним носієм певного образу. Це ще одна характерна ознака стилю модерну [12, 116].

За спостереженням Р. Грималюк, «особливе застосування орнамент знайшов в українській сецесії, оскільки опирався на невичерпне народне мистецтво, гуцульський орнамент, вишивку і проявився у творах декоративного, ужиткового мистецтва, вітражах, оздобленнях фасадів будівель, розписах стін. У свою чергу лінія і барва стають символами душевних переживань, цілої гами почуттів. Творці сецесії прагнули у всіх тонкощах пізнати життя і передати його засобами мистецтва» [4, 1321]. «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» [7, 227].

Значний вплив на художнє мислення митців мав етнографічний матеріал, систематизований у працях Олени Пчілки «Український народний орнамент» (1876) [14]. Саме ці збірки стали джерелом для модерністичних інтерпретацій мотивів: художники не копіювали народні зразки буквально, а перетворювали їх у знаково-символічні структури. Як підкреслює К. Денисова, процес модернізації традиційного орнаменту часто відбувався через геометризацию природних форм і перехід від сюжетності до ритмічної абстракції. Наприклад, мотив дерева життя міг редукуватися до вертикалі, обрамленої ритмічним повторенням листків або спіралей, що символізували енергію росту [19].

На рівні композиції український орнамент модерну тяжів до принципів динамічної симетрії, асиметрії та відкритих композицій. У кольоровій гамі спостерігається перехід від яскравих контрастів народного мистецтва до стриманих тональних рішень, з домінуванням пастельних, природних відтінків, характерних для ар-нуво. Такі тенденції особливо проявляються у декоративних панно, текстилі,

мозаїці та кераміці Львівської школи початку ХХ ст.

Водночас у багатьох зразках відбувається ідейна націоналізація орнаменту: мотиви стають носіями українського світогляду, культурної пам'яті та символіки. Декоративна стилізація рослинних форм поєднується з національними символами – тризубом, хрестом, солярними знаками, що переосмислюються як елементи нового художнього синтаксису.

Вплив західноєвропейського ар-нуво найяскравіше простежується у синтетичних видах мистецтва – архітектурі та предметному дизайні. Дослідники показують, що українська сецесія, на відміну від австрійської чи французької, характеризувалася етнографічною орієнтованістю — тобто використанням локальних мотивів (сонях, калина, барвінок, стилізований дубовий лист) у поєднанні з конструктивними принципами європейського модерну. Така стилістика створювала унікальний візуальний код, що об'єднував традицію та інновацію [20, 122].

Важливою є також роль міждисциплінарних впливів: орнаментальна стилістика модерну розвивалася у взаємодії з архітектурою, дизайном шрифту, книжковою графікою. Українські митці Михайло Жук, Георгій Нарбут, Олена Кульчицька, Осип Курилас створювали цілісну систему декоративного мислення, у якій орнамент переставав бути фоном і перетворювався на смисловий каркас композиції. Народне мистецтво та орнамент, що зберігали первісний синкретизм, колективізм, і водночас були близькими до щоденного побуту, стали взірцем синтетизму для В. Кричевського, М. Бойчука та Г. Нарбута. Спільним для цих митців було аналітичне ставлення до форми, концептуальність у підході до пластичних завдань [18, 101].

Зокрема, у творчості Нарбута орнамент слугує візуальним еквівалентом українського фольклорного ритму, гармонізуючи між текстом і зображенням. Це засвідчує процес інтеграції декоративного начала у синтетичну структуру модерного мистецтва. Кольорова палітра українського модернового орнаменту розвивається у напрямку тональної вишуканості, що передбачало використання природних, пастельних, приглушених відтінків. Не менш важливим є зв'язок орнаменту з процесами національного будівництва.

На початку ХХ ст. орнаментальні мотиви активно використовувалися у поліграфії,

сценографії, текстильному виробництві, формуючи візуальний образ модерної України, одночасно сучасної й традиційної. Це виявлялося не лише в художньому середовищі, а й у побутовій культурі: кераміці, меблях, предметному дизайні, що поєднували утилітарність і декоративність у дусі «тотального мистецтва».

Отже, український орнамент доби модерну слід розглядати не лише як художнє явище, а як візуальну форму національного самовираження, що поєднує локальні традиції з універсальними європейськими цінностями. Його стилістичні риси — пластичність лінії, органічна ритміка, етнографічна символіка, гармонійна кольорова гама та структурна рівновага — стали основою подальших трансформацій у мистецтві ХХ століття, від українського авангарду до сучасного дизайну.

Його стилістичні риси — пластичність лінії, ритмічність, гармонійна кольорова гама, символізм і стилізація природних форм — утворили підґрунтя для подальшого розвитку українського художнього мислення у ХХ столітті, зокрема в авангардних течіях та сучасному дизайні. Отже, український модерновий орнамент є не просто декоративним компонентом, а потужним носієм ідей модернізації, культурного оновлення й національного самоусвідомлення, який утвердив Україну в загальноєвропейському контексті художнього модерну.

Наукова новизна статті. У роботі узагальнено український орнамент модерну як явище художнього синтезу, у якому поєднано європейську модерністську естетику Європи з національною традицією народного декоративного мистецтва. Доведено, що українські митці не лише адаптували форми стилю ар-нуво, а й трансформували їх відповідно до власної системи символів і пластичної мови. Орнамент постає не лише декоративним елементом, а й засобом художнього мислення, через який виявляється філософія гармонії людини, природи і нації.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що український орнамент доби модерну постає не лише як декоративний феномен, а як художньо-світоглядна система, у якій синтезуються традиція і новаторство. Його формотворчі засади ґрунтуються на органічній лінійності, стилізації народних мотивів, що сприяло створенню нової візуальної мови українського мистецтва початку ХХ ст. Орнамент модерну перетворився на своєрідний «код національної модерності», у

якому задовго до прагнення до самовираження, європейського рівня художньої культури та духовного відродження.

Значення українського орнаменту доби модерну полягає у тому, що він став засобом конструювання ідентичності нації в естетичному просторі, а його використання в архітектурі, декоративно-прикладному мистецтві, графіці, книжковому оформленні продемонструвало цілісність стилю, який поєднав історичну пам'ять із модерним мисленням. Саме через орнамент український модерн сформував унікальний образ національного стилю, що постав витончено-символічним, природно-гармонійним, духовно наснаженого.

Отже, орнаментальна культура доби модерну є не лише важливим етапом розвитку українського декоративного мистецтва, а й потужним чинником формування візуальної ідентичності, що актуалізує традицію в сучасних дизайнерських і мистецьких практиках.

Література

1. Андреева А. Сильові напрямки графічного дизайну першої третини ХХ століття: модернізм та авангардизм. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 52. Том 1. С. 58–64.
2. Верещинська Ж., Мотиль Р. Способи інтерпретації поліської орнаментики в сучасному інтер'єрі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 46. Том 1. С. 58–65.
3. Гальчинська О. С., Мунтян В. В., Костенко І. О. Продукти графічного дизайну створені на основі традиційних українських розписів. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. №4. С. 45–50.
4. Грималюк Р. Формування естетичної платформи сецесії в українському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Народознавчі зошити*. 2014. № 6 (120). С. 1316–1327.
5. Гуржій І. А., Канівець А. Д. Національний стиль в українському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2015. Вип. 6: Ерделівські читання. С. 74–77.
6. Дубрівна А., Пашукова С., Руссол Ю. Українська народна орнаментика в дизайні сучасного плакату. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 55. Том 1. С. 73–79.
7. 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.
8. Мельник І. Роль українського народного орнаменту в графіці модерну: теоретичний і прикладний аспекти. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. Вип. 41. С. 11–18.
9. Оборська С. В. Стилiстика формотворення модерну предметного середовища. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2009. Вип. 15(2). С. 21–25.
10. Олійник О. Стилiстика модерну в декорі літургійно-обрядових тканин Галичини на зламi ХІХ–ХХ століть. *Народознавчі зошити*. 2012. № 3 (105). С. 415.
11. Петровська Ю. Етнічні українські мотиви як джерела інспірації в предметному дизайні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 84. Том 2. С. 163–171.
12. Романова Т. Відлуння модерну в українському народному та декоративному мистецтві (за матеріалами виставки в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва). *Українське мистецтвознавство*. 2008. №8. С. 114–119.
13. Сапелкіна З. П. Модерне українське мистецтво: європейська тотожність чи окремість. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 242–248.
14. Український народний орнамент О. П. Косач / упор. Т. Серебреннікова. ТОВ «ВД АДФЕ-Україна», 2022. 140 с.
15. Федевич Л. Мистецькі прояви традицій українського Бароко і стилістики Ар Нуво в орнаменті та формах глиняної кераміки на початку ХХ століття. *Українське мистецтвознавство*. 2008. №8. С. 119–124.
16. Чупріна Н., Терещенко О. Орнаментика в сучасному етнодизайні одягу: розвиток та доцільність застосування. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 75. Том 3. С. 111–120. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-3-16>.
17. Янішевська Н. С. Геометричний орнамент в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910–1930 рр. (культурологічний аспект) : дис. ... канд. мист. / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2017. 261 с.
18. Янішевська Н. Геометричний орнамент у пошуках «українського стилю» (1910–1930 рр.). *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2019. Вип. 13. С. 96–105.
19. Denysova K. From Folk Art to Abstraction: Ukrainian Embroidery as a Modernist Experiment. *Arts*. 2022. Vol. 11 (6). URL: <https://www.mdpi.com/2076-0752/11/6/110> (дата звернення: 20.07.2025).
20. Ivashko Y., Tovbych V., Dmytrenko A., Ushakova O., Kondratska O., Bigaj P. Stylistic Features of Secession Décor in Ukraine as the Basis for Its Restoration. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation*. 2021. Vol. 68. С. 117–127.

References

1. Andrieieva, A. (2022). Stylistic trends in graphic design of the first third of the 20th century:

modernism and avant-garde. Current Issues in Humanities, 52 (1), 58–64 [in Ukrainian].

2. Vereshchynska, Zh., & Motyl, R. (2021). Methods of interpreting Polissia ornamentation in a modern interior. Current Issues in Humanities, 46 (1), 58–65 [in Ukrainian].

3. Halchynska, O. S., Muntian, V. V., & Kostenko, I. O. (2024). Graphic design products created on the basis of traditional Ukrainian paintings. Ukrainian Art Criticism Discourse, 4, 45–50 [in Ukrainian].

4. Hrymaliuk, R. (2014). Formation of the aesthetic platform of secession in Ukrainian art of the late 19th – early 20th centuries. Ethnographic Notebooks, 6 (120), 1316–1327 [in Ukrainian].

5. Hurzhii, I. A., & Kanivets, A. D. (2015). National style in Ukrainian art of the late 19th – early 20th centuries. Bulletin of the Transcarpathian Art Institute, 6, 74–77 [in Ukrainian].

6. Dubrivna, A., Pashukova, S., & Russol, Yu. (2022). Ukrainian folk ornamentation in the design of a modern poster. Current Issues of Humanities, 55 (1), 73–79 [in Ukrainian].

7. Diachenko, A. V. (2025). Authentic stylistics and techniques of artistic and industrial art in the work of modern Ukrainian artists. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 2, 224–230 [in Ukrainian].

8. Melnyk, I. (2019). The role of Ukrainian folk ornament in modern graphics: theoretical and applied aspects. Bulletin of the Lviv National Academy of Arts, 41, 11–18 [in Ukrainian].

9. Oborska, S. V. (2009). Stylistics of the formation of modern object environment. Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths, 15 (2), 21–25 [in Ukrainian].

10. Oliinyk, O. (2012). Stylistics of modern in the decor of liturgical and ritual fabrics of Galicia at the turn of the 19th and 20th centuries. Ethnographic Notebooks, 3 (105), 415 [in Ukrainian].

11. Petrovska, Yu. (2025). Ethnic Ukrainian motifs as sources of inspiration in object design. Current Issues of Humanities, 84 (2), 163–171 [in Ukrainian].

12. Romanova, T. (2008). Echoes of Modernism in Ukrainian Folk and Decorative Art (based on the

materials of the exhibition at the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art). Ukrainian Art History, 8, 114–119 [in Ukrainian].

13. Sapielkina, Z. P. (2024). Modern Ukrainian Art: European Identity or Separation. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 1, 242–248 [in Ukrainian].

14. Serebrennikova, T. (Compl.). (2022). Ukrainian Folk Ornament O. P. Kosach. LLC 'VD ADEF-Ukraine' [in Ukrainian].

15. Fedevych, L. (2008). Artistic Manifestations of the Traditions of Ukrainian Baroque and Art Nouveau Stylistics in Ornamentation and Forms of Clay Ceramics at the Beginning of the 20th Century. Ukrainian Art History, 8, 119–124 [in Ukrainian].

16. Chuprina, N., & Tereshchenko, O. (2024). Ornamentation in modern ethnic clothing design: development and feasibility of application. Current Issues of the Humanities, 75 (3), 111–120. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-3-16> [in Ukrainian].

17. Yanishevska, N. S. (2017). Geometric ornament in the figurative and plastic language of Ukrainian art 1910–1930 (culturological aspect). Candidate of Sciences' Dissertation. Lviv [in Ukrainian].

18. Yanishevska, N. (2019). Geometric ornament in the search for the 'Ukrainian style' (1910–1930). Bulletin of the Transcarpathian Academy of Arts, 13, 96–105 [in Ukrainian].

19. Denysova, K. (2022). From Folk Art to Abstraction: Ukrainian Embroidery as a Modernist Experiment. Arts, 11 (6). <https://www.mdpi.com/2076-0752/11/6/110> [in English].

20. Ivashko, Y., Tovbych, V., Dmytrenko, A., Ushakova, O., Kondratska, O. & Bigaj P. (2021). Stylistic Features of Secession Décor in Ukraine as the Basis for Its Restoration. Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation, 68, 117–127 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 01.08.2025
Отримано після доопрацювання 02.09.2025
Прийнято до друку 09.09.2025
Опубліковано 30.09.2025*

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 792.8:7.09]:[8:7.09]:[316.422+004
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344387

Цитування:

Вакуленко О. М., Васютяк Я. О., Юрків І. А. Танець на сучасній концертній естраді: інтерактивність та цифрові технології як чинники трансформації хореографічних форм. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 206–211.

Vakulenko O., Vasyutyak Ya., Yurkiv I. (2025). Dance on the Modern Concert Stage: Interactivity and Digital Technologies as Factors of Transformation of Choreographic Forms. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 206–211 [in Ukrainian].

*Вакуленко Олеся Михайлівна,
доцентка, доцентка кафедри
хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв,
заслужена артистка України
<https://orcid.org/0000-0002-7906-4626>
olesiavakulenko@knukim.edu.ua*

*Васютяк Яна Олександрівна,
викладач кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3570-6209>
yana_vasiutiak75@icloud.com*

*Юрків Іван Андрійович,
викладач кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-7876-608X>
vaniayurkiv.vy@gmail.com*

**ТАНЕЦЬ НА СУЧАСНІЙ КОНЦЕРТНІЙ ЕСТРАДІ:
ІНТЕРАКТИВНІСТЬ ТА ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ
ЯК ЧИННИКИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ФОРМ**

Мета статті – дослідити специфіку функціонування танцю на сучасній концертній естраді як інтерактивного засобу художньої комунікації, проаналізувати його роль у формуванні драматургічної структури концертної дії та з'ясувати вплив інноваційних технологій на трансформацію хореографічних форм. **Методологія дослідження.** Застосовано структурно-функціональний метод, який дозволив оцінити роль танцю у створенні цілісної концертної дії; використано компаративний метод для зіставлення традиційних і сучасних форм танцю, технологічних інновацій та інтерактивних практик на концертній естраді; когнітивний метод дав можливість визначити вплив танцю на сучасну аудиторію; метод контент-аналізу – для виявлення форм інтерактивності, технологічних інновацій та синтезу мистецтв; метод синтезу та узагальнення застосовано для визначення ролі танцю на сучасній концертній естраді в синтезі інтерактивності та цифрових технологій. **Наукова новизна** полягає у виявленні особливостей функціонування танцю на концертній естраді як інтерактивного явища, що поєднує традиційні хореографічні форми з мультимедійними технологіями. Уперше акцентовано на ролі інтерактивності як чинника, що трансформує характер взаємодії між виконавцем і глядачем, створюючи новий тип концертно-естрадного простору, де поєднуються художня виразність та цифрові інновації. **Висновки.** Танець у сучасній концертній естраді виступає ключовим засобом невербальної комунікації, здатним передавати емоційні та ідейні сенси. Інтерактивність номерів активізує участь глядача, стимулює когнітивне та емоційне сприйняття, а використання мультимедійних і цифрових технологій підвищує художню виразність та ефект занурення. Отже, поєднання традиційної хореографії та інноваційних засобів обґрунтовує роль танцю як універсального інструменту культурної комунікації та розвитку сучасної концертної естради.

Ключові слова: концертна естрада, танець, концертна дія, інтерактивність, інноваційні технології.

Vakulenko Olesya, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts; Vasyutyak Yana, Lecturer, Department of Choreographic Art Kyiv National University of Culture and Arts; Yurkiv Ivan, Lecturer, Department of Choreographic Art Kyiv National University of Culture and Arts

Dance on the Modern Concert Stage: Interactivity and Digital Technologies as Factors of Transformation of Choreographic Forms

The purpose of the article is to investigate the specifics of the functioning of dance on the modern concert stage as an interactive means of artistic communication, to analyse its role in forming the dramatic structure of the concert action, and to clarify the influence of innovative technologies on the transformation of choreographic forms. **Research methodology.** The structural-functional method was applied, which allowed us to assess the role of dance in creating a holistic concert performance. The comparative method was used to compare traditional and modern forms of dance, technological innovations and interactive practices on the concert stage. The cognitive method made it possible to determine the impact of dance on the modern audience. The content analysis method was used to identify forms of interactivity, technological innovations and the synthesis of arts. The synthesis and generalisation method was used to determine the role of dance on the modern concert stage in the synthesis of interactivity and digital technologies. **Scientific novelty** lies in identifying the features of the functioning of dance on the concert stage as an interactive phenomenon that combines traditional choreographic forms with multimedia technologies. For the first time, attention is focused on the role of interactivity as a factor that transforms the nature of interaction between the performer and the audience, creating a new type of concert and stage space that combines artistic expressiveness and digital innovations. **Conclusions.** Dance in the modern concert stage acts as a key means of non-verbal communication, capable of transmitting emotional and ideological meanings. The interactivity of the numbers activates the participation of the viewer, stimulates cognitive and emotional perception, and the use of multimedia and digital technologies increases artistic expressiveness and the effect of immersion. Thus, the combination of traditional choreography and innovative means substantiates the role of dance as a universal tool of cultural communication and the development of the modern concert stage.

Keywords: concert stage, dance, concert performance, interactivity, innovative technologies.

Актуальність теми дослідження. Сучасна концертна естрада є багатовекторним явищем культурного життя, яке поєднує у собі елементи розважальності та глибинного художнього змісту. Вона інтегрує різні види мистецтв – музику, слово, сценічну пластику, танець, аудіовізуальні засоби, створюючи цілісну художню дію, яка здатна передавати актуальні теми та реагувати на зміни у суспільній свідомості. У цьому контексті танець виступає не лише традиційним елементом концертної програми, а й ключовим інструментом художньої комунікації між виконавцем і глядачем, здатним формувати емоційне, естетичне та ідейне сприйняття.

Хореографічні номери виконують багатофункціональну роль: вони розкривають сюжетні та емоційні лінії концерту, підкреслюють драматургічну структуру, формують образне мислення та сприяють культурному самопізнанню аудиторії. Завдяки своїй універсальності танець легко адаптується до сучасних запитів глядача, поєднує традиційні естетичні моделі з інноваційними художніми та технологічними засобами, збагачуючи сценічну композицію новими змістовними рівнями.

Отже, актуальність дослідження зумовлена потребою наукового осмислення ролі танцю як центрального елементу концертної естради, здатного інтегрувати традицію й інновацію, виступати засобом міжособистісного та культурного діалогу, а

також каталізатором розвитку сучасного сценічного мистецтва. Поглиблене вивчення цього явища дозволяє окреслити тенденції художньої еволюції естради та визначити нові напрями взаємодії виконавця й аудиторії у цифрову епоху.

Аналіз досліджень і публікацій. Концертна естрада та танець, зокрема, завжди привертала увагу науковців у галузях історії, культурології, мистецтвознавства, хореографії, соціології тощо, оскільки вони виступають як форма художнього самовираження, як багатовимірний соціокультурний феномен, що відображає динаміку суспільних процесів, трансформацію естетичних цінностей, інтеграцію традиційних і сучасних мистецьких практик, а також забезпечує комунікацію між митцем та аудиторією.

Окремі складові зазначеної проблематики досліджено у наукових працях М. Мельник [5], [6], присвячених дослідженню концертної естради та її різновидам, специфіці синтезу танцювальних номерів з іншими видами мистецтв.

Серед наукових доробків заслуговує на увагу дослідження В. Бистрякової, А. Осадчої, О. Пільгук [2] «Інновації та технології в сучасному мистецтві». У контексті даної публікації увага зосереджена саме на інноваційних технологіях, проаналізовано підходи до визначення сутності інновацій у культурній сфері та окреслено специфіку

використання інноваційних технологій у різних видах мистецької діяльності.

Ю. Басич [1] у науковій статті «Сучасний танець та місце традиційної танцювальної символіки в українській хореографії» розглянув ключові чинники становлення сучасного танцю, зокрема процес взаємодії та поєднання різних танцювальних елементів і стильових характеристик танцювальних феноменів, представлених у шоу-програмах та на українській естраді.

У публікації Л. Хоцяновської [8] акцентовано на інтерактивності як визначальної характеристики хореографічного мистецтва та специфіці сценічного втілення танцю через активне використання технологій, притаманним, зокрема, і кінотелемистецтву. Особливості впливу новітніх технологій на розвиток сучасного танцю та їх впровадження у сучасне хореографічне мистецтво обґрунтовано в праці І. Герц [4].

Танець як феномен та його основні форми прояву у широкому контексті розкрито у науковому дослідженні І. Поклад [7].

Попри зростаючий науковий інтерес до проблематики танцю на концертній естраді, досі недостатньо дослідженими залишаються механізми взаємодії танцю з цифровим середовищем, його роль у формуванні інтерактивної моделі культурної комунікації та трансформація художньої мови під впливом інноваційних засобів виразності.

Мета статті – дослідити специфіку функціонування танцю на сучасній концертній естраді як інтерактивного засобу художньої комунікації, проаналізувати його роль у формуванні драматургічної структури концертної дії та з'ясувати вплив інноваційних технологій на трансформацію хореографічних форм.

Виклад основного матеріалу. Сучасна концертна естрада зображує світ засобами художньої виразності. Інтерпретація подій, викликів, світосприйняття людей, тенденції розвитку суспільства в певних умовах тощо визначає концертну естраду не тільки як розважальний контент, а як мистецький продукт, який розкриває глибокі змісти сценічного матеріалу, переживання аудиторії, її інтереси, водночас зберігаючи естетичну складову та універсальність сюжетів. У цьому контексті концертна естрада віддзеркалює соціокультурні процеси, оскільки її художні форми оперативно реагують на зміни у суспільній свідомості, траншуючи актуальні сенси через поєднання музики, слова, руху та візуального ряду.

Саме концертна естрада охоплює як традиційні, так і сучасні популярні форми мистецтва, демонструючи оригінальний мистецький продукт, який доступний і зрозумілий широким верствам населення. У концепціях майже всіх сценічних форм «... є танець, що виражає суть події, що передбачає використання різноманітних художніх прийомів, наприклад:

- реалістичне відображення сюжетних перипетій;
- умовність, як невід'ємну частину хореографії;
- елементи побутування в його сценічному втіленні;
- систему символів та ін.» [3, 100].

Мистецтво танцю є унікальною формою творчості, яка еволюціонує, змінюючись, вдосконалюючись століттями, стала невід'ємною частиною концертної естради. «Танець у всіх його сценічних виявах та різновидах посідає чільне місце в естрадному дійстві, супроводжує й доповнює програму вокалістів, номери оригінальних і, навіть, розмовних жанрів. Характер танцювальної пластики диктується сучасними ритмами, формується під впливом суміжних мистецтв: музики, театру, живопису, цирку, пантоміми. Опановуючи їх, балетмейстери вирішують різні творчі завдання, створюючи реальні образи, або узагальнені, що виникають на протиставленні пластичних метафор» [6, 124].

Загалом концертна естрада є культурно-мистецьким явищем, оскільки синтезує різноманітні форми і жанри сценічного, музичного, хореографічного, аудіовізуального, циркового та інших видів мистецтв. Синтез мистецтв у поєднанні з естетичними підходами митців створює цілісну, емоційно насичену та видовищну концертну дію. Тут саме танець забезпечує пластичне оформлення концертної дії, виконує функцію інтерпретації, адже через мову тіла розкривається складна палітра емоцій, що доповнює музичний і словесний ряд. Танцювальні номери в концертних програмах часто спрямовані на розкриття ідейного змісту, розвивають драматургічну основу концерту. «Сучасний естрадний танець використовується як складова розгорнутих концертних програм і як самостійний естрадний номер» [1, 28]. Тому в сучасному концертному просторі танець не є другорядним елементом, він стає рівноправним партнером вокалу та музики. «Спів і драматичне мистецтво, з'єднавшись разом, утворюють театралізований спів. Театралізований спів приєднує до себе

мистецтво танцю, і сучасний естрадний спів набуває ще більшої складності за структурою» [5, 154–155].

Розглядаючи танець у такому широкому контексті, можна виділити його основні форми прояву, що відображають як індивідуальні переживання, так і соціокультурні процеси. «Уявлення про танець як про феномен, який виник на перетині соціокультурних, соціально-психологічних та особистісних координат, дозволяє визначити танець як:

- форму невербального катарсису;
- вид невербального спілкування, але наділений усіма функціями спілкування;
- соціокультурний феномен, в якому знаходять своє вираження соціальні цінності, суспільні установки, відображаються соціальні мотиви;
- вид просторово-часового мистецтва, художні образи якого створюються засобами естетично вагомих, ритмічно систематизованих рухів та поз» [7, 185].

Важливо відзначити, що в межах естради танець не має вузької приналежності до певного жанру: він може поєднувати елементи балету, сучасної хореографії, народного танцю, джаз-дансу, хіп-хопу чи навіть вуличних практик. «Нині фахівці відзначають активне поширення синтетичних художніх форм хореографії, посилення тенденцій до взаємопроникнення різних видів мистецтв» [8, 189]. Це забезпечує багатошаровість танцювального ряду, робить його універсальним засобом комунікації з публікою. Водночас танець має багатовекторний характер впливу на сучасну аудиторію, оскільки:

- емоційно активізує глядача, створюючи естетичний резонанс;
- формує образне мислення через символіку руху;
- сприяє залученню до культурного діалогу, оскільки апелює до універсальних, зрозумілих кожному «мов тіла».

Для сучасного глядача танець на естраді є не лише елементом видовищності, а й засобом естетичного та культурного самопізнання.

Досліджуючи сучасну концертну естраду, варто зауважити, що саме танець відіграє важливу роль та є квінтесенцією творчого концепту через візуалізацію основної ідейно-тематичної спрямованості будь-якого естрадного концерту. «Хореографічний номер має свою специфіку: це і літературна основа, тобто обов'язкове написання лібрето, постановка номера, музичний супровід та майстерне виконання. Працюючи над сюжетом

танцювального номеру, балетмейстери виявляють немало режисерської винахідливості – поєднують пластичні рухи з різноманітними трюковими елементами...» [6, 125].

Мистецтво танцю постійно адаптується до смаків сучасного споживача, розвивається, модернізується та набуває нового звучання, що зумовлює актуалізацію проблеми інтерактивності в естрадних концертах. Інтерактивність стає важливим аспектом художньої комунікації, адже танець дедалі частіше сприймається не як відсторонене видовище, а як форма діалогу між виконавцем і глядачем. Завдяки цьому змінюється сама структура хореографічного акту: виконавець не лише демонструє певний образ, а й ініціює процес спільного переживання, у якому глядач набуває ролі активного співучасника.

У сучасних постановках інтерактивність реалізується через різні механізми:

- створення ефекту занурення за допомогою мультимедійних технологій, візуальних та звукових проєкцій;
- використання імпровізаційних елементів, що дозволяють глядачеві впливати на розвиток сценічної дії;
- застосування просторових трансформацій, коли межа між сценою та залом стає умовною.

Подібні практики формують новий тип естрадно-хореографічної комунікації, у якій танець перетворюється на відкритий процес співтворчості. Тому нині активно впроваджуються нові концептуальні підходи, які полягають у створенні інтерактивних платформ для кінестетичної комунікації з глядачем. Такий технологічний арсенал дозволяє створювати особливу «атмосферу занурення», коли аудиторія емоційно й візуально стає учасником дії. Така творча взаємодія виправдана, наприклад, популярністю на концертній естраді домініканського танцю Бачата (ісп. bachata), який у поєднанні з іншими стилями набув нової хореографічної форми. Це демонструє загальну тенденцію до формування гібридних танцювальних практик, де відбувається культурний діалог традиції та сучасності. Даний синтез призводить до ускладнення концепту танцювальних форм, результатом яких є утворення нових танцювальних різновидів. На основі концепції творчої комунікації утворюється модель спілкування «рух – діалог», яка створює платформу для практичної реалізації танцювальних форм.

Отже, інтерактивність не лише підсилює емоційний вплив постановки, а й розширює її функціональні можливості: вона активізує мислення й уяву публіки, стимулює естетичне співпереживання, сприяє формуванню нових моделей культурної взаємодії. Саме завдяки цьому сучасний танець постає не лише як видовищна форма мистецтва, а як унікальний інструмент комунікації, що поєднує виконавця й глядача у єдиний простір творчого досвіду.

Втім, зберігаючи свої традиції, танець у концертно-естрадному просторі спрямований виражати не лише емоції чи передачу чуттєвих станів, а й втілювати ідейно-сміслові концепти, що резонують із актуальними соціокультурними викликами. Його виражальні можливості суттєво збагачуються за рахунок поєднання класичних і модерних пластичних прийомів із використанням інноваційних засобів художньої виразності. Сучасна концертна естрада дедалі частіше звертається до інтеграції цифрових технологій у танцювальні постановки: мультимедійні елементи, відеопроєкції, світлові інсталяції, лазерні шоу та 3D-ефекти формують нову естетику сценічної дії. Наприклад, інтеграція 3D-мепінгу перетворює сцену на віртуальний простір, у якому танцювальні рухи ніби вступають у діалог із цифровими образами, що підсилює символічний та емоційний вимір номера.

Сучасна практика концертної естради активно застосовує доповнену та віртуальну реальність (AR/VR). Завдяки цьому глядач може сприймати танець не лише у двовимірному сценічному просторі, а як інтерактивний досвід, де цифрові ефекти створюють ілюзію присутності у художньому світі постановки.

Варто відмітити використання сенсорних та інтерактивних технологій, коли пластика танцівників безпосередньо впливає на візуальний ряд. Наприклад, рухи можуть змінювати параметри відеопроєкцій або звукового середовища, що робить танець не просто візуальним супроводом, а генератором мультимедійного простору. Це створює унікальний ефект «живої взаємодії» тіла та технології.

Інноваційні засоби підсилюють також комунікативну функцію танцю: аудиторія не лише споглядає, а й часто інтегрується у процес. Інтерактивні сцени, де використовується штучний інтелект, рухові сенсори чи світлові ефекти, дозволяють глядачам ставати учасниками хореографічного дійства, що посилює емоційну включеність.

Отже, інноваційні технології у танцювальних номерах концертної естради мають комплексний характер. Такі інноваційні рішення розширюють візуально-просторові межі виступу, поглиблюють його змістовний рівень, створюючи ефект синестезії – взаємодії кількох художніх каналів сприйняття. Під впливом інновацій формуються нові концептуальні підходи до створення танцю, де взаємодія «тіло – технологія – аудиторія» стає основою видовищного процесу.

В умовах концертної естради, яка орієнтується на масову аудиторію, поєднання танцю й новітніх технологій дозволяє вибудовувати комунікацію з глядачем у більш інтерактивній формі. Танцювальний номер перестає бути статичним видовищем, він стає динамічною системою художніх сигналів, що стимулюють глядача до співпереживання, рефлексії й навіть до безпосередньої участі у сценічному процесі (через інтерактивні екрани, використання AR-технологій чи залучення аудиторії до імпровізаційних моментів). «Використання новітніх технологій дає можливість хореографам і режисерам створювати оригінальні авторські постановки та високотехнологічні концерти, що привертають публіку своєю новизною, інтерактивністю, видовищністю. Інноваційні технології дають можливість по-новому реалізувати концепцію творчості хореографів. Цифрові медіа все частіше використовуються у сучасному танці, а нові форми інтерактивного перформансу з'являються у колективних інсталяціях» [4, 59].

У такий спосіб концертна естрада перетворює танець на універсальну мову культурної комунікації, де поєднуються традиція і модерн, тілесність і цифровість, емоційне та інтелектуальне начало, що в комплексі формує новий художній простір сучасного концертного видовища.

Наукова новизна полягає у виявленні особливостей функціонування танцю на концертній естраді як інтерактивного явища, що поєднує традиційні хореографічні форми з мультимедійними технологіями. Уперше акцентується увага на ролі інтерактивності як чинника, що трансформує характер взаємодії між виконавцем і глядачем, створюючи новий тип концертно-естрадного простору, де поєднуються художня виразність та цифрові інновації.

Висновки. Отже, очевидним є той факт, що всі концертні дійства не відбуваються без танцювальних номерів. Саме танець є потужним інструментом комунікації за

допомогою мови тіла, який естетично впливає на аудиторію. Особливого значення набуває інтерактивність в танцювальних номерах, адже сучасний глядач прагне не лише спостерігати, а й бути співучасником мистецького процесу. Танець у концертному просторі дедалі частіше виступає у формі діалогу, що активізує емоційне сприйняття, стимулює мислення та уяву, створює атмосферу спільного переживання. Інтеграція новітніх технологій – мультимедійних проєкцій, світлових інсталяцій, лазерних шоу, 3D- та AR-ефектів – відкриває нові горизонти художньої виразності, забезпечує ефект занурення та розширює межі сценічного простору. Отже, сучасна концертна естрада, збагачена інтерактивними формами танцю, стає не лише розважальним видовищем, а й потужним засобом культурної комунікації, що формує нові моделі взаємодії митця й аудиторії. Це зумовлює потребу у глибокому науковому осмисленні феномену танцю як квінтесенції сучасної концертної дії, його ролі у розвитку естрадного мистецтва та значення у контексті сучасних соціокультурних викликів.

Література

1. Басич Ю. М. Сучасний танець та місце традиційної танцювальної символіки в українській хореографії. *Філософія і політологія в контексті сучасної культури*. Дніпро, 2014. Випуск 7. С. 26–31.
2. Бистрякова В., Осадча А., Пільгук О. Інновації та технології в сучасному мистецтві. *Народознавчі зошити*. 2017. № 2. С. 441–447.
3. Вакуленко О. М. Сценічний бальний танець ХХІ ст. : монографія. Київ : Вид. центр КНУКиМ, 2021. 157 с. : іл.
4. Герц І. І. Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 58–63.
5. Мельник М. Сольний концерт – популярна форма сучасної естради. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2017. № 2. С. 153–159.
6. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ : КНУКиМ, 2009. 183 с.
7. Поклад І. М. Історико-психологічний аналіз феномена танцю. *Актуальні проблеми психології: Психологія обдарованості* : зб. наук. пр. Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України / за ред. С. Д. Максименка та Р. О. Семенової. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2012. Т. VI. Вип. 8. С. 177–187.
8. Хоцяновська Л. Сучасне хореографічне мистецтво України в контексті світових культурних тенденцій. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. Вип. 1(38). С. 186–194.

References

1. Basych, Y. M. (2014). Modern dance and the place of traditional dance symbolism in Ukrainian choreography. *Philosophy and Political Science in the Context of Modern Culture*, 7, 26–31 [in Ukrainian].
2. Bystriakova, V., Osadcha, A., & Pilhuk, O. (2017). Innovations and technologies in modern art. *Folk Studies Notebooks*, 2, 441–447 [in Ukrainian].
3. Vakulenko, O. M. (2021). Stage ballroom dance of the XXI century. KNUKiM Publishing Centre [in Ukrainian].
4. Herts, I. I. (2023). Modern dance and the latest technologies: Facets of interaction. *Art Notes*, 43, 58–63 [in Ukrainian].
5. Khotsianovska, L. (2018). Modern choreographic art of Ukraine in the context of global cultural trends. *Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art Studies*, 1 (38), 186–194 [in Ukrainian].
6. Melnyk, M. (2017). Solo concert as a popular form of modern stage art. *Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art Studies*, 2, 153–159 [in Ukrainian].
7. Melnyk, M. M. (2009). Theatricalised thematic concert as a synthetic genre of stage arts. Candidate dissertation. Kyiv [in Ukrainian].
8. Poklad, I. M. (2012). Historical-psychological analysis of the dance phenomenon. S. D. Maksymenko & R. O. Semenova (Eds.), *Actual Problems of Psychology: Psychology of Giftedness: Collection of Scientific Papers of the H. S. Kostyuk Institute of Psychology, National Academy of Educational Sciences of Ukraine* (Vol. VI, Issue 8, pp. 177–187). Zhytomyr [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 25.07.2025
Отримано після доопрацювання 28.08.2025
Прийнято до друку 05.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Герц І. І., Мікулінська О. С., Лісовська Н. Ю. Сучасні виміри народно-сценічної хореографії: діалог культурних традицій і цифрових інновацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 212–217.

Hertz I., Mikulinska O., Lisovs'ka N. (2025). Modern Dimensions of Folk-Stage Choreography: Dialogue of Cultural Traditions and Digital Innovations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 212–217 [in Ukrainian].

Герц Ірина Іванівна,

доцент кафедри мистецтв
Приватного вищого навчального закладу
«Київський університет культури»,
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
імені К. Д. Ушинського»
<https://orcid.org/0000-0003-4073-8707>
olyaMikulinskaya@gmail.com

Лісовська Ніна Юріївна,

старший викладач кафедри
музичного мистецтва і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
<https://orcid.org/0000-0003-3719-3988>
sirius4070@gmail.com

СУЧАСНІ ВИМІРИ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ І ЦИФРОВИХ ІННОВАЦІЙ

Мета статті – виявити перспективні варіанти використання цифрових технологій в народно-сценічному танці в контексті проблематики діалогу традицій та інновацій в хореографічному мистецтві. **Методологія дослідження.** Застосовано метод теоретичного аналізу, метод аналізу та синтезу, типологічний метод, метод порівняльного аналізу та ін. **Наукова новизна.** Досліджено проблематику інтегрування інноваційних цифрових технологій в постановки народно-сценічної хореографії в контексті особливості поєднання традицій та новацій в хореографічному мистецтві; виявлено особливості впливу інноваційних технологій (нові медіа, доповнена реальність, штучний інтелект) в процес збереження української танцювальної культури та популяризації народно-сценічного танцю; запропоновано перспективні варіанти використання цифрових технологій в процесі балетмейстерської діяльності. **Висновки.** На сучасному етапі розвитку хореографічного мистецтва балетмейстерська діяльність має знайти необхідний баланс між традиційною лексикою, сформованими в процесі становлення та розвитку народно-сценічного танцю техніками та сучасними культурними наративами, інтегруючи інноваційні елементи та цифрові технології з метою створення яскравих, сповнених глибинним сенсом та ідейним наповненням хореографічних композицій, що відповідають запитам глядача ХХІ ст. У процесі дослідження взаємозв'язку культурного спадку та інновацій в постановках народно-сценічного танцю виявлено, що нові медіатехнології забезпечують технічну підтримку народно-сценічної хореографії, стимулюючи зміни в поширенні, успадкуванні, створенні, викладанні, естетиці та ін. Маніпулюючи цифровими елементами, такими як освітлення, текстури та просторові виміри, балетмейстери можуть створювати захопливі середовища, які переносять глядачів у фантастичні світи або викликають потужні емоції. Інтерактивний характер виступів з доповненою реальністю, штучним інтелектом та ін. ще більше залучає глядачів, запрошуючи їх стати активними учасниками художнього наративу. Загалом, інноваційні цифрові технології збагачують потенціал танцю в оповіді, дозволяючи виконавцям передавати складні наративи та викликати

глибокі емоційні реакції через візуально приголомшливий та захопливий досвід. Оскільки народно-сценічний танець продовжує розвиватися як форма візуального оповідання, доповнена реальність (AR), штучний інтелект та інші новаторські цифрові інструменти, пропонують безмежні можливості для художніх інновацій та самовираження.

Ключові слова: балетмейстерське мистецтво, народно-сценічна хореографія, постановка, традиції та інновації, цифрові технології, нові медіа, доповнена реальність, штучний інтелект.

Hertz Iryna, Associate Professor, Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts; Mikulinska Olga, Candidate of Philosophical sciences, Associate Professor, Department of Musical Art and Choreography, State Institution 'South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky'; Lisovska Nina, Senior Lecturer at the Department of Musical Art and Choreography, State Institution 'South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky'

Modern Dimensions of Folk-Stage Choreography: Dialogue of Cultural Traditions and Digital Innovations

The purpose of the article is to identify promising options for using digital technologies in folk-stage dance in the context of the issues of the dialogue of traditions and innovations in choreographic art. **Research methodology.** The method of theoretical analysis, the method of analysis and synthesis, the typological method, the method of comparative analysis were applied. **Scientific novelty.** The issues of integrating innovative digital technologies into the productions of folk-stage choreography were investigated in the context of the features of combining traditions and innovations in choreographic art; the features of the influence of innovative technologies (new media, augmented reality, artificial intelligence) in the process of preserving Ukrainian dance culture and popularising folk-stage dance were identified; promising options for using digital technologies in the process of choreographic activity were proposed. **Conclusions.** At the current stage of the development of choreographic art, choreographic activity must find the necessary balance between traditional vocabulary, techniques formed in the process of formation and development of folk stage dance, and modern cultural narratives, integrating innovative elements and digital technologies in order to create bright, deep meaning and ideological content of choreographic compositions that meet the needs of the 21st century audience. In the process of studying the relationship between cultural heritage and innovations in folk stage dance productions, it was found that new media technologies provide technical support for folk stage choreography, stimulating changes in distribution, inheritance, creation, teaching, and aesthetics. By manipulating digital elements such as lighting, textures, and spatial dimensions, choreographers can create captivating environments that transport viewers to fantastic worlds or evoke powerful emotions. The interactive nature of performances with augmented reality, artificial intelligence further engages the audience, inviting them to become active participants in the artistic narrative. Overall, innovative digital technologies enrich the potential of dance in storytelling, allowing performers to convey complex narratives and evoke deep emotional responses through visually stunning and immersive experiences. As folk-stage dance continues to evolve as a form of visual storytelling, augmented reality, artificial intelligence, and other innovative digital tools offer limitless opportunities for artistic innovation and expression.

Keywords: choreography, folk-stage choreography, staging, traditions and innovations, digital technologies, new media, augmented reality, artificial intelligence.

Актуальність теми дослідження. Діалогізм традицій та інновацій – одна з основних характеристик народно-сценічної хореографії, оскільки весь процес формування та становлення народно-сценічного танцю пов'язаний з синтезом елементів традиційної народної танцювальної культури та лексикою класичного танцю, поєднання автентичного та новаторського. Протягом багатьох десятиліть провідними балетмейстерами проводяться сміливі пошуки вираження та розширення лексики народно-сценічної хореографії, що безпосередньо пов'язано зі зверненням до нових танцювальних практик та/або переосмисленням можливостей використання існуючих. На сучасному етапі розвитку хореографічного мистецтва діалог традицій та інновацій перейшов на новий рівень, що зумовлено не лише активізацією розвитку різноманітних танцювальних стилів та напрямів, тенденцією до стилізації та контамінації в постановках народно-сценічного танцю, але і безпрецедентним

рівнем інтегрування цифрових технологій в усі галузі людської життєдіяльності. Актуальність теми статті полягає в необхідності теоретичного узагальнення сучасних тенденцій балетмейстерського мистецтва в контексті діалогізму традицій та інновацій, а також практичних особливостей використання цифрових технологій в постановках народно-сценічної хореографії.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасний стан і тенденції розвитку народно-сценічної хореографії – один із напрямів мистецтвознавчого дослідження, до якого звертається багато українських науковців. Так, наприклад, дослідженню особливостей та сучасних тенденцій контамінації в процесі стилізації українського народно-сценічного танцю присвячено статтю О. Бойко [1]; специфіку інтертекстуальності в хореографічному тексті постановок українського народно-сценічного танцю розглядає Д. Дегтяр [2], творчий доробок провідних балетмейстерів народно-сценічного

танцю України в контексті створення художніх образів, пов'язаних з героїчним минулим українців досліджує В. Литвиненко [4], визначенню умов оптимального поєднання традиційних та інноваційних педагогічних методів в процесі вивчення хореографічної спадщини народно-сценічного танцю у закладах вищої освіти мистецького спрямування присвячено публікацію І. Мурованої [5]; можливості використання інноваційних цифрових технологій в процесі викладання народного танцю аналізує А. Максименко [6]; міждисциплінарний аналіз інтеграції технологій віртуальної та доповненої реальності в хореографічне мистецтво здійснюють О. Тіщенко, В. Волчукова, О. Барабаш та В. Алтухов [8], серед іншого розглядаючи потенціал VR/AR як інструментів реконструкції та популяризації традиційного танцю. Проте, незважаючи на безумовно важливі праці для подальшої розробки напряму інтегрування цифрових технологій в навчальний процес, аспект їх використання в балетмейстерській практиці з метою створення та популяризації постановки народно-сценічного танцю лишається практично нерозробленим. Окремі аспекти означеного питання висвітлено в статтях Т. Пархоменко [7], Н. Кушнір [3] та ін.

Мета статті – виявити перспективні варіанти використання цифрових технологій в народно-сценічному танці в контексті проблематики діалогу традицій та інновацій в хореографічному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Метою хореографічної постановки, як і будь-якого іншого твору мистецтва є творче дослідження ідеї. У народно-сценічному танці це дослідження відбувається через вибір, зроблений відносно хореографічного вираження, музичного супроводу, костюмів, освітлення, сценічних елементів та реквізиту. На сучасному етапі розвитку хореографічного мистецтва здатність балетмейстера органічно поєднувати традиційні елементи народно-сценічного танцю та інноваційні технології в процесі створення постановки є запорукою високоякісного та цікавого сучасному глядачу мистецького продукту. Водночас варто зазначити, що процес інтегрування інноваційних цифрових технологій в народно-сценічну хореографію станом на середину 2020-х рр. перебуває на початковому етапі. Порівняно із сучасною хореографією, яка з усіх напрямів вирізняється найбільшою взаємодією з інформаційно-комунікаційними технологіями, народно-сценічна, за окремими

винятками, продовжує розвиватися в сформованому ще за радянських часів річищі.

Нові медіа являють собою контент, що динамічно розвивається, включно з цифровими технологіями, голографічними технологіями, аналізом великих даних, відеотанцем, технологіями віртуальної реальності, технологіями анімації, додатками для мобільних пристроїв та різноманітним контентом мобільних терміналів. Дослідники відносять до них: цифрові та комп'ютерні технології, технології обміну інформацією, медіастилі, інтерактивні технології, високі технології та ін. [12, 4]. Нові медіатехнології невіддільні від стрімкого розвитку сучасної комп'ютерної електроніки та мережевих технологій. Поява нових медіа змінила сприйняття танцю в цілому та народно-сценічного танцю зокрема, і внесла новачі в розуміння, поширення, викладання та естетику хореографічних практик. У свою чергу ці зміни також безпосередньо посприяли розвитку та трансформації народно-сценічної хореографії.

Розвиток нових медіатехнологій стимулює зміни в народно-сценічному танці, забезпечуючи його живлення та імпульс. На сучасному етапі хореографічне мистецтво виконує різноманітні соціальні функції, включаючи популяризацію культурної спадщини – чи не найбільше виявлення ця функція отримала в народно-сценічній хореографії.

Постановчий процес в народно-сценічній хореографії – це генеративний діалог між різноманітними «акторами» руху, звуку, світла, реквізиту, костюмів, сценічних елементів та цифрових ефектів. Час введення різноманітних елементів в художню постановку – явище, відоме в закордонному академічному вимірі як «ефекти тимчасової інтеграції» [11, 108], здійснює суттєвий вплив на творчий процес. Балетмейстер повинен мати гнучке сприйняття, бути в курсі останніх тенденцій розвитку народно-сценічного танцю, опанувати найновішу інформацію та робити свій внесок у розвиток танцювального мистецтва.

Так, наприклад, технологія доповненої реальності (AR) пропонує трансформаційний підхід до покращення постановок народно-сценічної хореографії завдяки інтеграції візуальних ефектів у реальному часі та цифрових елементів. Цей інноваційний додаток дозволяє танцюристам взаємодіяти з віртуальними об'єктами та середовищами, що проєктуються на сцену, створюючи захопливе

поєднання фізичного та віртуального просторів [10, 63]. Завдяки включенню AR у сценічний дизайн та хореографію, танцюристи можуть розкрити свою творчість та дослідити нові виміри художнього вираження. У народно-сценічній хореографії AR дозволяє балетмейстерам розширювати межі традиційних сценічних технік, бездоганно поєднуючи фізичні рухи з цифровими елементами. Ця інтеграція відкриває безліч творчих можливостей, дозволяючи включати віртуальний реквізит, декорації та спеціальні ефекти у постановки. Наприклад, танцюристи можуть взаємодіяти з віртуальними природними явищами (краплі дощу, що падають з неба, сніг, вітер та ін.) або викликати міфічних істот (наприклад, у випадку постановки хореографічної композиції з використанням лексики українського народного танцю календарної обрядовості), які супроводжують їхні рухи, додаючи шарів глибини та інтриги до постановки. Окрім того, візуальні ефекти на основі AR дозволяють балетмейстерам динамічно змінювати візуальний ландшафт у реальному часі, підвищуючи загальну естетичну привабливість та театральний вплив постановки [13, 372].

Швидка еволюція штучного інтелекту принесла зміни та можливості для інновацій та розвитку танцювального мистецтва, демонструючи тенденцію глибокої інтеграції та розвитку у створенні, викладанні, виконанні, а також успадкуванні та поширенні танцю. Міждисциплінарна та багатогранна співпраця між цифровими технологіями та народно-сценічною хореографією – новий шлях для сприяння творчій трансформації та інноваційному розвитку української традиційної танцювальної культури в нову епоху.

Генеративний штучний інтелект створює новий ландшафт для танцювальної творчості, зокрема досягнуто значного прогресу у формах танцювального виконання, різноманітній інтеграції та творчих моделях. Це постійно збагачує можливості танцювальної творчості, розширяючи можливості та прокладаючи нові шляхи завдяки проривам та інноваціям. Наразі танцювальне мистецтво знаходиться на передньому краї злиття технологій та мистецтва. Розширення можливостей штучного інтелекту надає народно-сценічній хореографії прорватися крізь існуюче мислення та моделі, відкриваючи нові творчі шляхи та представляючи яскраву та

різноманітну сучасну ситуацію. Багато постановок включають цифрові технології, долаючи бар'єри традиційної творчості, надаючи як глядачу, так і виконавці безпрецедентний досвід. Постановки на базі штучного інтелекту не лише можуть значно покращити задоволення, виразність, ліризм та наративні якості хореографічних композицій, але й повною мірою продемонструвати трансцендентальні, захопливі та емпатичні якості, які штучний інтелект привносить у танцювальну творчість [10, 64].

Завдяки глибокій інтеграції технологій та мистецтва, танцювальне мистецтво розвивається в диверсифікованому напрямку. Перспективним вбачається створення цифрових інтерактивних танцювальних вистав та композицій з використанням технології відстеження руху та взаємодії в реальному часі. Відповідно до специфіки, камери глибини фіксують фігуру танцюриста, технологія LiDAR збирає інформацію про його положення на землі, а контролери сценічного освітлення Ethernet дозволяють освітленню відстежувати танцюриста. Коли він рухається, навколишні стіни та земля можуть перетворитися на різні відтінки світла, створюючи ілюзію танцюриста, який танцює серед гір, річок чи поля.

Не менш цікавим напрямом розвитку балетмейстерського мистецтва народно-сценічного танцю є використання доповненої реальності (AR), віртуальної реальності (VR), 3D-моделювання, захоплення танцювального руху та генерації віртуальних персонажів для інтеграції традиційного танцю з сучасними технологіями, досліджуючи новий шлях для інноваційного розвитку традиційної української культури. Технологія доповненої реальності на сучасному етапі розвитку хореографічного мистецтва є однією з найбільш поширених у сценічних постановках [9]. У сценічних хореографічних композиціях доповнена реальність використовується для покращення хореографічної візуалізації, занурення глядачів в інтерактивний та імерсивний досвід, а також інтегрування візуальних ефектів в реальному часі для створення захопливих видовищ. У контексті постановки народно-сценічної хореографії доповнена реальність здатна підвищити залучення глядача завдяки інтерактивним виступам, персоналізованим функціям взаємодії та платформам для обміну інформацією в соціальних мережах, сприяючи створенню спільноти та розширюючи охоплення і вплив танцювальних виступів.

Зокрема мова йде про створення постановок народно-сценічного танцю, в яких долаються просторові та часові обмеження традиційних сцен завдяки цифровій сценографії та програмуванню, розгортанню «пейзажного наративу» на сцені через поєднання технології світла та тіні. Залучення штучного інтелекту до народно-сценічного танцю, як технічно, так і суб'єктивно, відображає тенденцію створення танцю в цифрову епоху до формальних інновацій, контекстуалізації та посиленої інтерактивності. Як потужний помічник людської творчості, штучний інтелект надає танцювальним творам більших можливостей та сприяє розвитку хореографічного мистецтва.

Варто зазначити, що розвиток генеративного штучного інтелекту народно-сценічній хореографії все ще є відносно незрілим через унікальну природу танцювального мистецтва. Багато технологій та застосувань все ще перебувають на стадії розробки та дослідження, і певні технічні недоліки все ще існують. Хоча штучний інтелект досяг певного прогресу в захопленні руху та інтелектуальній хореографії, він все ще перебуває на початковій стадії.

Танець, як вид мистецтва, лежить у своїй основі в передачі та вираженні емоцій, і можливості ШІ в цій галузі відносно обмежені. Під час обробки складних танцювальних рухів та змін навколишнього середовища все ще існують певні помилки та обмеження: ШІ наразі намагається повністю зрозуміти та передати емоції та художню концепцію танцювальних творів. Водночас можна припустити, що в майбутньому, завдяки моделюванню та генерації складних танцювальних рухів, ШІ стане новим інструментом для створення народно-сценічного танцю, пропонуючи балетмейстерам і танцюристам безпрецедентні творчі можливості. Застосування в аналізі настроїв та інтерактивному дизайні дозволить постановкам народно-сценічного танцю краще резонувати з глядачем, досягаючи поєднання мистецтва та технологій.

Висновки. На сучасному етапі розвитку хореографічного мистецтва балетмейстерська діяльність має знайти необхідний баланс між традиційною лексикою, сформованими в процесі становлення та розвитку народно-сценічного танцю техніками та сучасними культурними нарративами, інтегруючи інноваційні елементи та цифрові технології з метою створення яскравих, сповнених

глибинним сенсом та ідейним наповненням хореографічних композицій, що відповідають запитам глядача ХХІ ст.

У процесі дослідження взаємозв'язку культурного спадку та інновацій в постановках народно-сценічного танцю виявлено, що нові медіатехнології забезпечують технічну підтримку народно-сценічній хореографії, стимулюючи зміни в поширенні, успадкуванні, створенні, викладанні, естетиці та ін. Маніпулюючи цифровими елементами, такими як освітлення, текстури та просторові виміри, балетмейстери можуть створювати захопливі середовища, які переносять глядачів у фантастичні світи або викликають потужні емоції. Інтерактивний характер виступів з доповненою реальністю, штучним інтелектом та ін. ще більше залучає глядачів, запрошуючи їх стати активними учасниками художнього нарративу. Загалом, інноваційні цифрові технології збагачують потенціал танцю в оповіді, дозволяючи виконавцям передавати складні наративи та викликати глибокі емоційні реакції через візуально приголомшливий та захопливий досвід. Оскільки народно-сценічний танець продовжує розвиватися як форма візуального оповідання, доповнена реальність (AR), штучний інтелект та інші новаторські цифрові інструменти, пропонують безмежні можливості для художніх інновацій та самовираження. Застосування ШІ у створенні балетмейстером постановки народно-сценічного танцю, включаючи хореографію, розробку концепції та сюжету, музичну композицію та дизайн візуальних елементів, має широкі перспективи.

Література

1. Бойко О. С. Контамінація як прояв еклектичності в сучасній стилізації українського народно-сценічного танцю. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 39. С. 106–111.
2. Дегтяр Д. О. Інтертекстуальні аспекти постановок української народно-сценічної хореографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 156–161.
3. Кушнір Н. В. Використання AR-технологій у викладанні українського народного танцю. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2023. № 2. С. 22–28.
4. Литвиненко В. А. Народна образність у мистецтві народно-сценічної хореографії України. *Танцювальні студії*. 2022. № 5(1). С. 29–36. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.5.1.2022.261606>.

5. Мурована І. В. Поєднання традиційних та інноваційних педагогічних методів в процесі вивчення хореографічної спадщини народно-сценічного танцю. *Наукові записки. Педагогічні науки*. 2022. Вип. 200. С. 104–107.

6. Максименко А. Сучасні підходи до викладання українського народного танцю: традиції та інновації. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2025. № 2 (142). С. 168–180.

7. Пархоменко Т. М. Збереження традиційного танцю в цифровому середовищі. *Культурологічний альманах*. 2020. Вип. 18. С. 55–61.

8. Тіщенко О., Волчукова В., Барабаш О., Алтухов В. Вплив VR і AR на хореографічне мистецтво: між традицією та цифровою трансформацією. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи*. 2025. С. 82–86.

9. Jayawardena N. S., Thaichon P., Quach S., Razzaq A., Behl A. The persuasion effects of virtual reality (VR) and augmented reality (AR) video advertisements: A conceptual review. *Journal of Business Research*. 2023. Vol. 160. DOI: 10.1016/j.jbusres.2023.113739.

10. Ji Q., Shanshan Z. Exploring Augmented Reality in Dance: Transformative Experiences and Collaborative Learning. *Proceedings of the 5th International Conference on Education Innovation and Philosophical Inquiries*. 2024. P. 67–72. DOI: 10.54254/2753-7048/56/20241572.

11. Latulipe C., Wilson D., Huskey S., Gonzalez B., Word M. Temporal integration of interactive technology in dance: creative process impacts. *C&C 2011: Proceedings of the 8th ACM conference on Creativity and cognition*. 2011. P. 107–116. DOI: <https://doi.org/10.1145/2069618.2069639>.

12. Liu C. Preliminary Study on New Media of Dance. *Journal of Beijing Dance Academy*. 2005.

13. Triansyah F. A. Augmented Reality Research in Middle Schools: Bibliometric Review. *EDUKASIA: Jurnal Pendidikan Dan Pembelajaran*. 2023. Vol. 4. P. 369–378.

References

1. Boiko, O. S. (2018). Contamination as a manifestation of eclecticism in the modern stylization of Ukrainian folk and stage dance. *Bulletin of KNUKiM. Series: Art Studies*, 39, 106–111 [in Ukrainian].

2. Dehtiar, D. O. (2022). Intertextual aspects of productions of Ukrainian folk and stage choreography. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 156–161 [in Ukrainian].

3. Kushnir, N. V. (2023). The use of AR technologies in teaching Ukrainian folk dance. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art Studies*, 2, 22–28 [in Ukrainian].

4. Lytvynenko, V. A. (2022). Folk imagery in the art of folk and stage choreography of Ukraine. *Dance Studios*, 5 (1), 29–36. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.5.1.2022.261606> [in Ukrainian].

5. Murovana, I. V. (2022). The combination of traditional and innovative pedagogical methods in the process of studying the choreographic heritage of folk stage dance. *Scientific Notes. Series: Pedagogical Sciences*, 20, 104–107 [in Ukrainian].

6. Maksymenko, A. (2025). Modern approaches to teaching Ukrainian folk dance: traditions and innovations. *Pedagogical Sciences: Theory, History, Innovative Technologies*, 2 (142), 168–180 [in Ukrainian].

7. Parkhomenko, T. M. (2020). Preservation of traditional dance in a digital environment. *Culturological Almanac*, 18, 55–61 [in Ukrainian].

8. Tishchenko, O., Volchukova, V., Barabash, O., Altukhov, V. (2025). The impact of VR and AR on choreographic art: between tradition and digital transformation. *Pedagogical Innovations: Ideas, Realities, Prospects*, 82–86 [in Ukrainian].

9. Jayawardena, N. S., Thaichon, P., Quach, S., Razzaq, A., & Behl, A. (2023). The persuasion effects of virtual reality (VR) and augmented reality (AR) video advertisements: A conceptual review. *Journal of Business Research*, 160. DOI: 10.1016/j.jbusres.2023.113739 [in English].

10. Ji, Q., & Shanshan, Z. (2024). Exploring Augmented Reality in Dance: Transformative Experiences and Collaborative Learning. *Proceedings of the 5th International Conference on Education Innovation and Philosophical Inquiries*, 67–72. DOI: 10.54254/2753-7048/56/20241572 [in English].

11. Latulipe, C., Wilson, D., Huskey, S., Gonzalez, B., & Word, M. (2011). Temporal integration of interactive technology in dance: creative process impacts. *C&C '11: Proceedings of the 8th ACM conference on Creativity and cognition*, 107–116. <https://doi.org/10.1145/2069618.2069639> [in English].

12. Liu, C. (2005). Preliminary Study on New Media of Dance. *Journal of Beijing Dance Academy* [in English].

13. Triansyah, F. A. (2023). Augmented Reality Research in Middle Schools: Bibliometric Review. *EDUKASIA: Jurnal Pendidikan Dan Pembelajaran*, 4, 369–378 [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.08.2025
Отримано після доопрацювання 03.09.2025
Прийнято до друку 11.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.01:398.22

DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344418

Цитування:

Афоніна О. С. Коды лицарського епосу в музичному мистецтві і балетах «Трістан та Ізольда». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 218–224.

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). Chivalric Epic Codes in Music and Ballet Interpretations of 'Tristan and Isolde'. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 218–224 [in Ukrainian].

КОДИ ЛИЦАРСЬКОГО ЕПОСУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ І БАЛЕТАХ
«ТРІСТАН ТА ІЗОЛЬДА»

Мета статті полягає у вивченні кодів лицарського епосу в музичному мистецтві і балетів «Трістан та Ізольда» Д. Доусона, А. Пешкової. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні порівняльно-історичного, семіотичного, музикознавчого та культурологічного аналізів, що дає змогу розглянути звернення сучасних композиторів і хореографів до легенди про Трістана та Ізольду як процес трансформації кодів лицарського епосу крізь призму романтичної традиції та новітніх мистецьких практик. **Наукова новизна** роботи полягає в комплексному аналізі інтерпретацій легенди про Трістана та Ізольду в окремих музичних і двох хореографічних творах XX–XXI століть крізь призму кодів лицарського епосу. Вперше розглянуто поєднання романтичної традиції із сучасними музичними технологіями (електроніка, джазові та фольклорні елементи), а також показано, як ці засоби сприяють оновленню символів «любові й смерті» у сучасному мистецькому контексті. **Висновки.** Звернення композиторів і хореографів XX–XXI століть до сюжету про Трістана та Ізольду демонструє універсальність та адаптивність кодів лицарського епосу. У балетах Д. Доусона й А. Пешкової легенда набуває сучасних сценічних форм. Вагнерівські фрагменти (балет А. Пешкової) є символами класико-романтичної традиції, уособлення «вічного кохання і смерті», монументальності, філософської глибини. Електронні звучання, як сучасний музичний пласт, додають твору відчуття експерименту і нової чуттєвості. Балет Д. Доусона «Tristan + Isolde» втілює коди лицарського епосу через сучасну хореографію та нову партитуру Ш. Бжоски, де поєднано ліризм і драматизм із модерними оркестровими засобами. Завдяки цьому легенда про кохання й смерть набуває оновленого звучання, поєднуючи романтичну традицію з естетикою XXI століття. У симфонічному полотні О. Мессіана символіка «любові й смерті» постає як містична ідея, тоді як у творі Г. Генце виявляється критичний діалог із романтизмом. Спільним для цих інтерпретацій є опора на романтичну традицію, переосмислену крізь призму новітніх естетичних практик: оновлення музичного матеріалу за допомогою сучасних технологій, модифікацій оркестровки, ритмічної свободи, а також введення до партитур позакласичних шарів — фольклору, джазу та звукових комплексів побутового походження. Такий підхід не лише розширює художні межі міфу, а й підтверджує його здатність віддзеркалювати культурні й світоглядні пошуки сучасності. О. Мессіан у «Turangalila» інтегрує ритмічні структури, нав'язані індійською музикою (tālas), пташині співи, а також елементи, близькі до джазової експресії (імпровізаційність фортепіанних соло, яскравий «ритмічний драйв» оркестру). Г. Генце інтегрує джазові ритми і фольклорні інтонації в авторський стиль. У «Tristan» присутня ритмічна свобода, джазово-пластична фактура фортепіано та «народний» шар звуків у записаних фрагментах (пташиний спів, голоси), що вводять у партитуру позамузичний «фольклорний пласт». Обидва композитори не цитують джаз чи фольклор буквально, а переосмислюють їх у сучасному академічному контексті як частину розширеного звукового світу.

Ключові слова: коди культури, балет, семіотика музики, інтерпретація, Трістан та Ізольда, музика XX–XXI століть, музичні коди, інтертекстуальність, електронна музика, фольклор, джаз, фортепіано.

Afonina Olena, Doctor in Art Studies, Professor of the Department of Musical Arts, National Academy of Culture and Arts Management

Chivalric Epic Codes in Music and Ballet Interpretations of 'Tristan and Isolde'

The purpose of the article is to study the codes of the chivalric epic in musical art and the ballets Tristan and Isolde by David Dawson and A. Pieshkova. **The research methodology** is based on a combination of comparative-historical, semiotic, musicological, and cultural analyses, which allows the consideration of contemporary composers' and choreographers' approaches to the legend of Tristan and Isolde as a process of transforming chivalric epic codes

through the lens of Romantic tradition and contemporary artistic practices. **The scientific novelty** of the work lies in the comprehensive analysis of interpretations of the Tristan and Isolde legend in music and choreography of the 20th–21st centuries through the prism of chivalric epic codes. For the first time, the combination of Romantic tradition with modern musical technologies (electronics, jazz and folk elements) is examined, as well as their role in renewing the symbols of ‘love and death’ in the contemporary artistic context. **Conclusions.** The engagement of 20th–21st century composers and choreographers with the Tristan and Isolde narrative demonstrates the universality and adaptability of chivalric epic codes. In the ballets by Dawson and Pieshkova, the legend acquires contemporary stage forms. Wagnerian fragments (in Pieshkova’s ballet) symbolise the classical-Romantic tradition, embodying ‘eternal love and death’, monumentality, and philosophical depth. Electronic sounds, as a modern musical layer, add a sense of experimentation and heightened emotionality. Dawson’s ballet ‘Tristan + Isolde’ embodies chivalric epic codes through contemporary choreography and a new score by Szymon Brzóska, combining lyricism and drama with modern orchestral techniques. This approach renews the narrative of love and death, connecting Romantic tradition with 21st-century aesthetics. In O. Messiaen’s *Turangalila*, the symbolism of ‘love and death’ is presented as a mystical idea, whereas in H. Henze’s *Tristan* a critical dialogue with Romanticism is revealed. A common feature of these interpretations is their reliance on Romantic tradition, reinterpreted through contemporary artistic practices: updating musical material with modern technologies, modifications in orchestration, rhythmic freedom, and the introduction of extra-musical layers such as folk, jazz, and everyday sound complexes. This approach not only expands the artistic boundaries of the myth but also confirms its capacity to reflect contemporary cultural and philosophical inquiries. Messiaen integrates rhythmic structures inspired by Indian music (*tālas*), birdsong, and jazz-like elements (improvisatory piano solos, dynamic orchestral drive). Henze incorporates jazz rhythms and folk intonations into his style. In *Tristan*, rhythmic freedom, jazz-influenced piano textures, and a ‘folk layer’ of recorded sounds (birdsong, voices) introduce extra-musical elements into the score. Both composers reinterpret, rather than directly quote, jazz or folk elements, integrating them into a contemporary academic musical context as part of an expanded sound world.

Keywords: cultural codes, ballet, music semiotics, interpretation, *Tristan and Isolde*, 20th–21st century music, musical codes, intertextuality, electronic music, folk, jazz, piano.

Актуальність теми дослідження зумовлена недостатньою увагою в сучасному українському музикознавстві до творчості зарубіжних авторів, зокрема хореографів-постановників, які звертаються до відомих класичних партитур і доповнюють їх музикою сучасних авторів. Балети «Трістан та Ізоolda» англійського хореографа Д. Доусона і чеської постановниці і хореографа А. Пешкової є такими зразків з авторською музикою Ш. Бжоски (у Д. Доусона), оригінальним поєднанням фрагментів з оперних увертюр Р. Вагнера та електронних композицій сучасного чеського композитора М. Вейскала (у А. Пешкової). З програмки до балету «Трістан та Ізоolda» дізнаємося про А. Пешкову як досвідчену танцівницю, хореографа і режисера. Її творчий доробок охоплює низку повнометражних балетів, поставлених на основі власних лібрето: «Мариша», «Кафе Ауссіг», «Периферія», «Джессі та Морджана», «Криваве весілля», «Густав Клімт».

Балети «Трістан та Ізоolda» є сучасними втіленнями кодів лицарського епосу. Автори перенесли відому історію Трістана та Ізоолди до нашого часу. На нашу думку, вибір музики до балетів були спробою наблизити сучасників (глядачів / слухачів) до сприйняття відомої легенди. Оскільки музична складова у балетах відіграє ключову роль у розкритті драматургії твору, насичена емоційними контрастами, вважаємо перспективним вивчення кодів лицарського епосу у музичній творчості та балетних виставах. Такий аспект обумовлює наукову новизну і практичну цінність обраної теми.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед завдань, які стосувалися розкриття можливостей поєднання музики Р. Вагнера та електронних композицій М. Вейскала в музичній основі балету «Трістан та Ізоolda», виявилось необхідним вивчити роботи з музикознавства, філософії та естетики, присвячені опері Р. Вагнера «Трістан та Ізоolda» та музично-драматичним новаціям композитора; застосувати компаративний підхід до творів різних жанрів, в яких використана легенда «Трістан та Ізоolda», її мотиви, згадки авторів про цей твір як певну інформацію, або коди лицарського епосу. Щодо визначення кодів культури та їх різновидів, то спираємося як на власні дослідження («Культурний код і “подвійне кодування” в мистецтві», 2018), так і класичні дослідження «кодів культури» (Ч. Пірс, У. Еко, Р. Якобсон, М. Фуко тощо).

Лицарський епос «Трістан та Ізоolda», що зародився у VI–VII століттях, пройшов довгий шлях трансформації – від усного кельтського переказу до класичних літературних обробок у добу Середньовіччя. Ця легенда глибоко вкоренилася в європейську культуру, знаходячи відображення не лише в літературі, а й у музиці. Не заглиблюючись у літературні аспекти, розглянемо музичні композиції, що формують балетні та музичні шедеври і представлені у музикознавстві.

Вагому частку досліджень становлять роботи зарубіжних музикознавців і культурологів, які присвячені опері Ріхарда Вагнера «*Tristan und Isolde*» (1865). Приміром, автор монументальної біографії «*The Life of Richard Wagner*» Ернст Нюманн (Ernst

Newman) детально аналізував оперу «Трістан та Ізольда». У працях з аналізу музики німецький музикознавець Альфред Лоренц розглядав оперу Вагнера як вершину музичної драматургії. Як явище культури аналізував оперу Фрідріх Ніцше.

У межах естетики, історії та теорії музики XIX століття про гармонічні новації в музиці, зокрема Р. Вагнера, багато праць Карла Дальхауза («Музичні драми Ріхарда Вагнера», «Естетика Вагнера», «Концепція музичної драми Вагнера»). К. Дальхауз вважав «акорд Трістана» однією з точок зламу гармонічного мислення XIX ст. і трактував його як технічну новацію і символ виходу музики з класичної тональної системи, коли гармонія стає носієм філософського змісту через нескінченне прагнення, нерозв'язний конфлікт. У своїх працях К. Дальхауз («Die Musik des 19. Jahrhunderts», «Wagner's Tristan und Isolde») писав про те, що романтична музика базувалася на постійній потребі відкривати нове, а гармонічні новації у Вагнера були прикладом цього пошуку, коли музика ставала нескінченним процесом, а не завершеною формою.

Знаний вагнерознавець Дітер Борхмайер досліджував драматургію та філософські ідеї «Трістана». На відміну від традиційного героїчного лицарського епосу з битвами та поєдинками, у «Трістані» головна битва – внутрішня. За Д. Борхмайером, вся дія відбувається у просторі любові і смерті, а не у сфері соціально-історичного епосу. Д. Борхмайер підкреслював зв'язок із ідеями А. Шопенгауера: любов як вияв «сліпої волі до життя», а смерть – єдиний вихід. Це означає, що лицарський код трансформується: герой бореться не з ворогом, а з буттям і самим собою. Усі дослідження надають уявлення про музику Вагнера, основні характеристики опери тощо, проте залишаються невивченими загальні питання кодів лицарського епосу в музичній творчості і балеті «Трістан та Ізольда» А. Пешкової з музичною основою увертюри Р. Вагнера та електронної музики М. Вейскала.

Мета статті полягає у вивченні кодів лицарського епосу в музичному мистецтві і балеті «Трістан та Ізольда» А. Пешкової з музичною основою увертюри Р. Вагнера та електронної музики М. Вейскала.

Виклад основного матеріалу. До звернення Р. Вагнера до легенди про Трістана та Ізольду з кельтського фольклору (бретонські оповіді, ірландські мотиви), були відомі з часів Середньовіччя. У одного із перших авторів французької версії легенди Тома, вона мала куртуазний характер (XII ст.) з акцентом на чарівному зіллі та таємній любові. У німецького поета, автора

найвідомішої німецької версії Готфріда Страсбурзького «Tristan» наділений психологічною глибиною образів. Трістан та Ізольда описані у нього як люди, які розриваються між почуттям і обов'язком. У його поемі лицарський епос зливається з філософськими й релігійними мотивами, що фактично є передтечею вагнерівського підходу.

Найпомітнішими були ранні музичні обробки балад і пісень на основі сюжету (Heinrich Konradin, XVI–XVII ст.), але вони не збереглися повністю. У середньовічній музиці лицарська тема існувала безпосередньо у творчості трубадурів і мінезингерів, де оспівувалась куртуазна любов, подвиги й служіння дамі. У бароковій опері (XVII–XVIII ст.) теж активно використовувалася лицарська тематика, особливо в операх-серія, операх на основі лицарських романів (Аріосто, Тассо). У XIX ст. лицарська тематика отримала найповніше музичне втілення, оскільки композитори-романтики зверталися до Середньовіччя, тож, виникла «романтична» версія лицарського коду. Музичне мистецтво XX століття принесло своє бачення кодів лицарського епосу і безпосередньо сюжету «Трістан та Ізольда», та ще частіше опосередковано. У симфонії О. Мессіана «Turangalila-Symphonie» [5] згадується тема фатального кохання у містичних гармоніях та складній ритміці, хоча композитор не використав легенду про Трістана: «Симфонія є твором, який композитор назвав своєю «трилогією про Трістана», що разом представляє його відповідь на міф про Трістана та Ізольду, особливо в інтерпретації Ріхарда Вагнера з домінуючими темами кохання та смерті» [1]. ««Турангаліла» являє собою ексцентричну, якщо не сказати шизофренічну, суміш гіперболічних назв та вказівок на виконання, бартоківської хрусткої перкусії, пташиного співу з усіх континентів, індійських та яванських мелодійних патернів, а також безсоромної гармонії та гетерофонії Дебюссі-Равеля, все це поєднано в одну екстравагантну звукову масу» [4]. Таке різноманітне пошуків нового підтверджує думки К. Дальхауза про романтичну музику з потребою розширення горизонтів для відомого матеріалу.

Власне, оркестровий твір «Tristan» (1973) німецького композитора Ганса Вернера Генце, яке було написано в експресіоністичному стилі у шести частинах для фортепіано [2], також збігається з концепцією К. Дальхауза. Але не зовсім відповідає ідеям Д. Борхмайера про те, що дія відбувається тільки у площині любові і смерті, у цьому творі важлива і сфера соціально-історичного епосу.

Твір був написаний для фортепіано, магнітофонної стрічки та повного оркестру. За словами автора, твір є даниною поваги опері Р. Вагнера «Трістан та Ізольда». Фортепіанні партії є прелюдіями до низки різноманітних творів, як живих, так і записаних на плівку, включаючи прямі цитати з Першої симфонії Й. Брамса та «Похоронного маршу» Ф. Шопена. Партитура доповнювалася пташиним співом на плівці із партією Ізольди. Є також середньовічний танець «Lamento di Tristano». У музиці присутнє читання дитиною тексту з «Трістана» Томаса д'Англера (2: 38.10.) на фоні запису людського серцебиття з поступовим розчиненням у загальному русі [2]. Плівка має власну систему в партитурі, яка вказує на фактичне звучання за допомогою графічних ліній.

Дослідник творчості композитора зауважує: «творчість надзвичайно різноманітна за стилем, на яку вплинули серіалізм, атональність, італійська музика, арабська музика та джаз, а також традиційні школи німецької композиції. Зокрема, його сценічні твори відображають його послідовне культивування музики для театру протягом усього життя» [6, р. 198].

Можемо простежити спільні та відмінні риси у О. Мессіана «*Turangalila*» та Г. Генце «*Tristan*». Перший з них розгортає ідею кохання у «вагнерівському» дусі (*Tristan und Isolde* як натхнення), але через призму своєї релігійно-космічної естетики, де любов є універсальним і містичним принципом. Г. Генце у «*Tristan*» прямо апелює до Вагнера, включаючи цитати романтиків (Брамс, Шопен), «голосу Ізольди». Такий підхід вважаємо не прямими наслідуванням традицій, а для критичного переосмислення вагнерівської спадщини у модерністському ключі. Хоча при цьому, обидва твори можна вважати рефлексіями над вагнерівською ідеєю «музики кохання», трансформацією її у власний час: О. Мессіан – через екстатичне духовно-містичне бачення, Г. Генце – через постмодерністську деконструкцію і колажність.

Що стосується композиційних прийомів у композиторів. У О. Мессіана поліритмія, «*modes à transpositions limitées*» (визначення композитора спеціальних звукорядів), експерименти з оркестровим колоритом, включення електронного інструмента *ondes Martenot*; у Г. Генце – поєднання живого оркестру, фортепіано та електронної стрічки (магнітофонних ефектів: пташиний спів, серцебиття, голоси), колажність і контрастність фактур, символізують модерність. Тож, спільним є орієнтація на вагнерівську традицію, але через призму ХХ століття з використання сучасних технік

(електроніка, нова оркестровка, ритмічні інновації) та інтеграцією позакласичних шарів (фольклорних, джазових, побутово-звукових елементів).

Сюжет «Трістана та Ізольди» продовжує надихати композиторів, хореографів, виконавців різних поколінь до винаходу нових версій історії. Свідченням цього став балет хореографа Д. Доусона [8].

Глибоко занурена в минуле, ми знаходимо витоки найдавнішої західної історії кохання «Трістан та Ізольда». У балеті представлена історія магічного заклинання, справжнього кохання між принцесою Ірландії Ізольди та її залицяльника та ворога Трістана. Взаємний потяг закоханих, які не в змозі чинити опір своїм почуттям. Для Трістана та Ізольди важливо лише одне: їхнє глибоке, вічне, палке кохання. Балет Д. Доусона увічніює безсмертну пару. Польський композитор Шимона Бжоски розкрив стару легенду сучасною музичною мовою з елегантною мовою танцю Д. Доусон [9].

Хореограф вказував, що опера Р. Вагнера «Трістан та Ізольда», дійсно, справжній шедевр, але в опері нерозривно пов'язані вокальні та оркестрові партії. Оскільки оперна партитура не дуже пристосована до балету, за словами хореографа, виникла необхідність «реалізувати інноваційну та свіжу інтерпретацію. Мета – переосмислити міф про Трістана та Ізольду. Ми – інше покоління, зі своїм унікальним поглядом на речі. Балет повинен мати змогу функціонувати на власних умовах» [11].

Хореограф розподілив основний сюжет на чотири па-де-де Трістана та Ізольди, де кожне показувало моменти їхніх стосунків і виражало різні етапи кохання. Першу зустріч, коли Трістан не знає, хто така Ізольда, а вона усвідомлює, що він є вбивцею. Ізольда розривається питаннями подальших стосунків. За словами Д. Доусона, «тіла Трістана та Ізольди стають просто посудинами для емоцій, над якими вони не мають жодного контролю. Тож після недовгих вагань перше па-де-де стає моментом миттєвого душевного зв'язку між ними. Вони віддаються радості та невинності, новому кохання» [11].

У другому дуєті герої усвідомлюють безнадійність свого кохання, вони вирішують померти. Але замість смертельної отрути вони приймають любовну отруту, щоб закохатися глибше. «Для Доусона зілля, яке Брангене передає Ізольді, не є зіллям, як у середньовіччі, а просто наркотиком, який звільнить її гальмування та допоможе їй почуватися розслаблено в товаристві короля Марка. Чи це наркотик, який змусить її повірити в кохання, чи наркотик, який звільнить уже існуюче кохання? Доусона думає, що, говорячи про

Трістана та Ізольду, кохання існує з першої ж миті» [3]. Далі йде ескалація їхніх стосунків, спричинена наркотиками, що допомагає вирішити подальшу долю [11].

Третє па-де-де демонструє їхнє фізичне кохання, і тепер воно більш чуттєве, герої свідомо обрали кохання. У четвертому па-де-де кохання стає божественною, вселенською любов'ю або материнською любов'ю. Трістан відмовляється знову бути зціленим Ізольдою, і Ізольда вирішує пройти з ним весь шлях у цьому напрямку. Це кінець Трістана та Ізольди, але також їхній початок та їхня свобода. Ці чотири па-де-де показують чотири стани кохання [11]. Д. Доусон обрав лінійну подачу літературного тексту. Сюжет розгортається «в реальному часі», уникаючи спогадів. Емоційний сюжет відтворений через рух.

Тож, переконуємося, що легенда про Трістана та Ізольду була і, як виявляється, залишається невичерпним джерелом натхнення, постійно трансформуючись у різних музичних жанрах і стилях: від симфонічних поем до балетних вистав з різними музичними експериментами.

Хореограф А. Пешкова у балеті зрозуміло й виразно розповіла середньовічний епос про Трістана та Ізольду, акцентуючи увагу на головних драматичних вузлах історії. У центрі уваги А. Пешкової опинилися п'ять ключових персонажів: основна пара, Марке (правитель Корнуолла, третя небажана вершина любовного трикутника); Брангене (подруга Ізольди); Мелот (друг Трістана). У трактовці балетмейстерки, відданий супутник Трістана – Мелот, представлений з почуттями більш глибокими, ніж просто дружні. Ця інтерпретація більше виправдовує його зраду [7].

Дія балету розпочинається зі сцени на узбережжі Ірландії. На вмираючого Трістана накочуються хвилі. На його руці є браслет Морольда, нареченого Ізольди, якого Трістан убив у двобої. Ізольда прибуває зі своїми супутницями до поховального бюро, оплакуючи загиблого нареченого. Але її увагу привертає Трістан. Подруги відходять, залишаючи її саму перед важким вибором: помститися вбивці чи врятувати його. Боротьба між ненавистю та співчуттям триває, але зрештою милосердя перемагає. За допомогою своєї вірної подруги Брангене Ізольда доглядає за Трістаном. Він одужує, і між ними зароджується дружба. Після цього Трістан повертається до Корнуоллу. Музичне оформлення поєднує вагнерівські фрагменти з електронними звучаннями. Оригінальний синтез традиції й сучасності працює на драматургію балетних образів. Музика Вагнера у цій дії сприяє розкриттю образу

Ізольди, її філософського сприйняття ситуації. Електронні звучання навпаки передають емоційне навантаження героїв, атмосферу сюрреалістичності.

Дія вистави продовжується в Офісі Марка в Корнуоллі. Король Марк із радістю вітає Трістана з поверненням, називаючи його героєм. Це викликає заздрість та тривогу його радників, які побоюються, що Марк може зробити Трістана своїм наступником. Щоб зміцнити свою владу, вони наполягають, що королю необхідно якнайшвидше одружитися й народити спадкоємця. Марк вагається, адже не знає гідної нареченої. Та одного разу, гортаючи світський журнал, він бачить там чарівну красуню. Це Ізольда. Ніхто не впізнає її, окрім Трістана. Він розуміє, що це є шансом віддячити Ізольді за її доброту та зміцнити мир між двома королівствами. Пропозиція здається вдалою всім, і Трістан вирушає до Ірландії просити руки Ізольди для Марка.

У музичному оформленні відчуваємо яскравий контраст, що базується на сперечанні традиції та модерності. Це відчуття посилює позачасовість легенди, виходить за межі конкретної епохи, ніби вписується в реальність внаслідок звучання відомого музичного матеріалу і переривання його електронним невідомим.

Далі дія відбувається у віллі батьків Ізольди в Ірландії. Король з дружиною приймають Трістана з посланням миру. Вони не вірять у щирість пропозиції, але погоджуються. Пропозиція дає їм змогу мати власного шпигуна при дворі Марка. Коли Ізольда бачить Трістана, вона не одразу впізнає його. Дізнавшись, ким він є і з якою місією прийшов, її серце стискається від гніву та болю. Але вона погоджується з волею батька, розраховуючи на два флакони: один із отрутою для Трістана, інший – із любовним зіллям для себе, щоб зробити майбутній союз із Марком більш стерпним. Тут музичний сплав стає ще більш контрастним. Дуже складно сприймати переривання музики Вагнера електронними звучаннями, але досягається мета постановниці щодо реалізації ідеї.

Дії на кораблі супроводжуються зіставленням музики Вагнера та електроніки, що допомагає зрозуміти намагання і прагнення Трістана зробити Ізольду королевою, його нерозуміння її ненависті. Абсолютно сучасний весільний банкетний зал у Корнуоллі, святкування союзу Марка та Ізольди супроводжується експериментальними звучаннями М. Вейскала.

Зіткнувшись із новим лібрето, ми розуміємо, чому музичне оформлення балету досить складне, інколи виявляється не надто органічним. Симфонічні масиви Вагнера зі

своєю густою, багат шаровою фактурою вступають у дисонанс із мінімалістичними, майже випадковими вставками М. Вейскало. Особливо у першій половині балету зміни між різними музичними підходами видаються різкими та недостатньо плавними. Надмірне використання звукового ефекту океанського прибою радше відволікає, ніж посилює атмосферу.

Не завжди вдається наповнити монументальні музичні площини Р. Вагнера відповідним танцювальним змістом: масштабність та експресія його композицій місцями не знаходять паралелі у сценічній дії. Іноді музика затуляє хореографа до надмірних афектів, що виливається у перебільшені жести й гіпертрофовану міміку. У певних сценах більш стримана хореографія, інтимніші рухи та деталізована пластика могли б краще передати емоційний стан героїв, ніж екзальтована виразність [10].

Музичний мікс у постановці ніби віддзеркалює її стилістичну та часову розкутість, що балансує між XIII століттям і сучасністю. Середньовічна легенда вплітається в сьогодення: Марке дізнається про Ізольду з журналу, батьки Ізольди живуть у сучасній квартирі.

Музичний романтизм Р. Вагнера резонує з візуальною атмосферою постановки. У сценографії передається романтично-зубчастий, часто затемнений простір, що складається зі скель, печери та великого каменю, бетонного блоку. Цей монументальний сценічний макет постійно контрастує з мистецькими референсами на сучасність, включаючи частково повсякденні костюми артистів. Різноманітність музичного матеріалу знаходить відображення і в хореографії, яка поєднує елементи класичного балету з рухами сучасної клубної сцени. У певних сценах хореографія А. Пешкової виразно змальовує активність персонажів. Наприклад, свита радників Марка вирізняється пластичною підступністю. Водночас головний акцент постановки зосереджується навколо дуету основної пари. Їхня акторська і хореографічна виразність у дуетах переконлива.

У музичному оформленні основне емоційне навантаження у музиці Вагнера. Вона передає глибину і масштабність драми. Безкінечні мелодії Вагнера посилюють трагедію. Водночас, фрагменти оригінальної музики Міхала Вейскало часом вступають у конфлікт із цілісністю музичної лінії. Мінімалістичні рішення сучасного композитора не завжди гармонійно вписуються у потужну симфонічну текстуру Р. Вагнера. Деякі музичні переходи здаються різкими, а використання звукових ефектів,

зокрема океанського прибою, радше розпорошує увагу, ніж підсилює атмосферу [7].

Незважаючи на ці суперечності, постановка ефектно розкриває емоційні трансформації персонажів. Через гру, а не лише через танець, режисерка поступово заглиблює глядачів до складних стосунків: від глибокої вірності Брангене до Ізольди – до внутрішнього конфлікту Мелота, який еволюціонує від стриманості до неконтрольованих ревнощів. Трістан демонструє образ героя, розірваного між пристрасстю та приреченістю, Мелот переконливо передає поступову втрату раціональності у вихорі кохання. Усі ці драматичні й емоційні напруження посилюються через музику, яка, попри певну стилістичну розрізненість, залишається головним рушієм емоційної виразності постановки.

В балеті вона звучить у сценах кохання. Безперервний музичний потік у Вагнера не дуже зручний для балетної дії. На нашу думку, для посилення драматургії та передачі більш виразної пластичної форми, до вистави була введена електронна музика М. Вейскало. Її звучання допомогло розширити звуковий простір балету, додавши контраст і підкресливши сучасне осмислення вагнерівської музики в хореографічному контексті. Така інтеграція класичної та електронної музики дозволила зберегти емоційну глибину оригіналу, водночас адаптуючи його до вимог балетного мистецтва. Цей балет викликає суперечливі враження головним чином через стилістичну нестабільність музики і контрастну надмірність.

Висновки. Звернення композиторів і хореографів XX–XXI століть до сюжету про Трістана та Ізольду демонструє універсальність та адаптивність кодів лицарського епосу. У балетах Д. Доусона й А. Пешкової легенда набуває сучасних сценічних форм. Вагнерівські фрагменти (балет А. Пешкової) є символами класико-романтичної традиції, уособлення «вічного кохання і смерті», монументальності, філософської глибини. Електронні звучання, як сучасний музичний пласт, додають твору відчуття експерименту і нової чуттєвості. Балет Д. Доусона «Tristan + Isolde» втілює коди лицарського епосу через сучасну хореографію та нову партитуру ІІІ. Бжоски, де поєднано ліризм і драматизм із модерними оркестровими засобами. Завдяки цьому легенда про кохання й смерть набуває оновленого звучання, поєднуючи романтичну традицію з естетикою XXI століття.

У симфонічному полотні О. Мессіана символіка «любові й смерті» постає як містична ідея, тоді як у творі Г. В. Генце виявляється критичний діалог із романтизмом. Спільним для цих інтерпретацій є опора на романтичну традицію, переосмислену крізь призму новітніх естетичних практик: оновлення музичного матеріалу за допомогою сучасних технологій, модифікацій оркестровки, ритмічної свободи, а також уведення до партитур позакласичних шарів – фольклору, джазу та звукових комплексів побутового походження. Такий підхід не лише розширює художні межі міфу, а й підтверджує його здатність віддзеркалювати культурні й світоглядні пошуки сучасності. О. Мессіан у «Turangalila» інтегрує ритмічні структури, нав'язані індійською музикою (tālas), пташині співи, а також елементи, близькі до джазової експресії (імпровізаційність фортепіанних соло, яскравий «ритмічний драйв» оркестру). Г. Генце інтегрує джазові ритми і фольклорні інтонації в авторський стиль. У «Tristan» присутня ритмічна свобода, джазово-пластична фактура фортепіано та «народний» шар звуків у записаних фрагментах (пташиний спів, голоси), що вводять у партитуру позамузичний «фольклорний пласт». Обидва композитори не цитують джаз чи фольклор буквально, а переосмислюють їх у сучасному академічному контексті як частину розширеного звукового світу.

Література

1. Geoffrey Wieting. A Turangalila-symphonie to Cherish. 2024. URL: https://www.classical-scene.com/2024/04/13/turangalila-cherish/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 05.08.2025).
2. Henze: Tristan. Preludes for piano, tape and orchestra. 2014. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bgjm9H5u0Q0&list=RDdbgm9H5u0Q0&start_radio=1 (дата звернення: 05.08.2025).
3. Ilona Landgraf. I fight for quality. That's why many people call me difficult. 2015. URL: https://ilona-landgraf.com/2015/07/i-fight-for-quality-thats-why-many-people-call-me-difficult/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 05.08.2025).
4. Mark DeVoto. Like Ravel in a Bordello on Drugs. 2020. URL: <https://www.classical-scene.com/2020/03/22/turangalila-bso/> (дата звернення: 05.08.2025).
5. Olivier Messiaen – Turangalila-Symphonie. 1948/1990. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oEghV-AJ230> (дата звернення: 05.08.2025).
6. Rickards, Guy (1995). Hindemith, Hartmann and Henze. Phaidon Press. 239 p.
7. Roman Vašek. Tristan a Isolda – Nejednotnost stylu, jednotící vášně. 15.04.2022. URL: [https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/tristan-a-](https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/tristan-a-isolda-nejednotnost-stylu-jednotici-vasen)

isolda-nejednotnost-stylu-jednotici-vasen (дата звернення: 05.08.2025).

8. Tristan + Isolde. Semperoper Ballett. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wtTJ36dwDZI> (дата звернення: 05.08.2025).

9. Tristan + Isolde – Final Duet. Semperoper Ballett. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5PMdwwqEKis> (дата звернення: 05.08.2025).

10. Tristan a Isolda / taneční drama / trailer. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wd5vrD1Ub4s> (дата звернення: 05.08.2025).

11. Valeska Stern (2015). David Dawson discusses TRISTAN + ISOLDE. Published in Glanz & Klang, Magazin der Sächsischen Staatskapelle Dresden. URL: <https://www.daviddawson.com/articles/david-dawson-discusses-tristan-isolde/> (дата звернення: 05.08.2025).

References

1. Geoffrey Wieting (2024). A Turangalila-symphonie to Cherish. Retrieved from: https://www.classical-scene.com/2024/04/13/turangalila-cherish/?utm_source=chatgpt.com [in English].
2. Henze: Tristan (2014). Preludes for piano, tape and orchestra. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=bgjm9H5u0Q0&list=RDdbgm9H5u0Q0&start_radio=1 [in English].
3. Ilona Landgraf (2015). I fight for quality. That's why many people call me difficult. Retrieved from: https://ilona-landgraf.com/2015/07/i-fight-for-quality-thats-why-many-people-call-me-difficult/?utm_source=chatgpt.com [in English].
4. Mark DeVoto (2020). Like Ravel in a Bordello on Drugs. Retrieved from: <https://www.classical-scene.com/2020/03/22/turangalila-bso/> [in English].
5. Olivier Messiaen – Turangalila-Symphonie (1948/1990). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=oEghV-AJ230> [in English].
6. Rickards, G. (1995). Hindemith, Hartmann and Henze. Phaidon Press [in English].
7. Roman Vašek (15. 4. 2022). Tristan a Isolda – Nejednotnost stylu, jednotící vášně. Retrieved from: <https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/tristan-a-isolda-nejednotnost-stylu-jednotici-vasen> [in Czech].
8. Tristan + Isolde. (n.d.). Semperoper Ballett. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=wtTJ36dwDZI> [in English].
9. Tristan + Isolde – Final Duet. (n.d.). Semperoper Ballett. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=5PMdwwqEKis> [in English].
10. Tristan a Isolda: taneční drama. (n.d.). Trailer. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=wd5vrD1Ub4s> [in Czech].
11. Valeska Stern (2015). David Dawson discusses TRISTAN + ISOLDE. In Glanz & Klang, Magazin der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Retrieved from: <https://www.daviddawson.com/articles/david-dawson-discusses-tristan-isolde/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 09.09.2025
Прийнято до друку 16.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

УДК 78 : 78.071.1 : 78.071.2 : 787.61
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344420

Цитування:

Дутчак В. Г., Стрижиборода П. В. Засади універсализму творчості Штепана Рака (до 80-річного ювілею з дня народження). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 225–230.

Dutchak V., Stryzhyboroda P. (2025). Principles of Universalism in the Artistic Work of Štěpán Rak (On the Occasion of his 80th Birth Anniversary). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 225–230 [in Ukrainian].

Дутчак Віолетта Григорівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
<https://orcid.org/0000-0001-6050-4698>

Стрижиборода Петро Володимирович,
аспірант Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
<https://orcid.org/0000-0002-7749-1931>

ЗАСАДИ УНІВЕРСАЛІЗМУ ТВОРЧОСТІ ШТЕПАНА РАКА (ДО 80-РІЧНОГО ЮВІЛЕЮ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Мету статті становить аналіз векторів діяльності видатного чеського гітариста українського походження Штепана Рака (Чехія) крізь призму засад творчого універсализму. Його різножанрова композиторська спадщина, багаторічний виконавський досвід та педагогічна практика не лише тісно взаємодіють, але дозволили сформувати авторський феномен митця в сучасному гітарному мистецтві. Стаття приурочена до 80-ліття від дня народження Ш. Рака. Основними **методологічними підходами і методами** дослідженнями виступають – історичний, аксіологічний, феноменологічний, музикознавчий та культурологічний підходи, а також методи синтезу й аналізу, порівняння. **Наукову новизну** становить введення до наукового обігу українського мистецтвознавства синергійних проявів творчості митця. **Висновки.** Універсализм Штепана Рака проявляється в його синергійному функціонуванні як композитора, виконавця, педагога, редактора старовинної музики, фотографа, сценариста і навіть музичного терапевта. Такий багатовимірний підхід робить його творчість універсальною за змістом і доступною різним типам аудиторій. Універсализм творчості – здатність митця охоплювати у своїй діяльності широкий спектр художніх форм, жанрів, тем і способів вираження, не обмежуючись лише однією спеціалізацією або стилем. Такий підхід передбачає глибоку інтеграцію різних видів мистецтва (музики, літератури, театру, візуального мистецтва), культурних контекстів, а також поєднання естетичних, духовних і соціальних смислів. Основними його проявами постають багатожанровість і багатоформатність композиторської творчості, міждисциплінарність – взаємодія компонування, виконавства, педагогіки, міжкультурна інтеграція – у формуванні цілісного універсального за звучанням музичного мистецтва. Універсализм митця передбачає глибинні соціальні, духовні та філософські смисли, здатність говорити з різними аудиторіями, бути зрозумілим у глобальному мистецькому просторі.

Ключові слова: Штепан Рак, гітарне мистецтво, музичне виконавство, гітарна творчість, універсализм творчої діяльності, синергія творчості, композиторська творчість, педагогічна майстерність.

Dutchak Violetta, Doctor of Arts Studies, Professor, Head of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk-Instrumental Art, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University; Stryzhyboroda Petro, PhD Student, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Principles of Universalism in the Artistic Work of Štěpán Rak (On the Occasion of his 80th Birth Anniversary)

The purpose of the article is to analyse the main directions of activity of the outstanding Czech guitarist of Ukrainian origin Štěpán Rak (Czech Republic) through the lens of the principles of creative universalism. His diverse compositional legacy, long-term performance experience, and teaching practice not only closely interact but have also shaped the artist's unique authorial phenomenon in contemporary guitar art. The article is dedicated to the 80th anniversary of Š. Rak's birth. The main **methodological approaches** used in this research include historical, axiological, phenomenological, musicological, and cultural studies approaches, as well as methods of synthesis, analysis, and comparison. **The scientific novelty** lies in the introduction of the synergistic manifestations of the artist's work into the field of Ukrainian art studies. **Conclusions.** The universalism of Štěpán Rak is manifested in his synergistic activity as a composer, performer, teacher, editor of early music, photographer, scriptwriter, and even music

therapist. This multidimensional approach renders his creativity universally meaningful and accessible to various types of audiences. Creative universalism refers to the artist's ability to encompass a wide range of artistic forms, genres, themes, and means of expression, without limiting oneself to a single specialization or style. This approach implies a deep integration of different kinds of art (music, literature, theatre, visual art), cultural contexts, and the combination of aesthetic, spiritual, and social meanings. Its main manifestations include the multi-genre and multi-format nature of his compositional work; interdisciplinarity – the interaction of composition, performance, and pedagogy; and intercultural integration – shaping a holistic musical art with universal resonance. The artist's universalism involves deep social, spiritual, and philosophical meanings, as well as the ability to communicate with different audiences and remain comprehensible in the global artistic space.

Keywords: Štěpán Rak, guitar art, musical performance, guitar creativity, universalism of artistic activity, synergy of creativity, compositional work, pedagogical mastery.

Актуальність теми дослідження. Багатовекторність й універсальність діяльності видатного чеського митця українського походження Штепана Рака (1945 р.н.) засвідчується різними напрямками: сольним виконавством, композиторською й аранжувальною творчістю, педагогічними й методичними рекомендаціями та ін. Саме взаємодія таланту митця у гітарних сферах – виконавства і компонування, зумовила формування оригінальної авторської методики техніки гри на гітарі, що втілена у широкій тематичі і стилістиці виконуваних ним творів, потужній авторській педагогічній школі, що вирізняється у сучасному гітарному світі. Це засвідчує виразні риси творчого універсальності Ш. Рака.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Гітарне мистецтво у його різноманітних проявах – інструмента і його історичних модифікацій, композиторської творчості, сольного й ансамблевого виконавства, педагогічно-методичних особливостей – постійно перебувають в об'єктиві вивчення багатьох дослідників, як в Україні, так у світі. Серед українських мистецтвознавців ця тематика актуалізована у працях Ф. Берната, В. Доценка, С. Жовніра, Т. Іваннікова, О. Кригіна, М. Михайленка, Є. Мошака, Ю. Ніколаєвської, В. Ткаченко та ін. Пропонована стаття, з однієї сторони, продовжує попередні наукові напрацювання авторів [2–3; 10–12], а з іншої – пропонує синтезований розгляд творчості митця, її аналіз з позиції засад універсальності, основи аналізу якого опираються на концепції В. Батанова [1], О. Коменди [4], І. Коновалової [5], Ю. Москвічової [6]. Основою узагальнень також постали особисті матеріали Ш. Рака – його інтерв'ю та публікації [8–9; 14].

Мета статті – аналіз векторів діяльності Штепана Рака (Чехія) крізь призму засад творчого універсальності, введення до наукового обігу українського мистецтвознавства синергійних проявів його творчості. Основними методологічними підходами і

методами дослідженнями виступають – історично-хронологічний, феноменологічний, синтезу й аналізу, порівняння.

Виклад основного матеріалу. Штепан Рак – українець за походженням (народився 8 серпня 1945 р. у м. Хуст на Закарпатті), випускник класу гітари Празької школи витончених мистецтв та Празької консерваторії (1970), Празької академії мистецтв з композиції (1975). Педагогічний досвід він набував упродовж 1975–1980 рр. у консерваторії Jyväskylä (Фінляндія). У цей же період він активно розвивається як виконавець (концерти, записи альбомів), пробує навчально-методичні узагальнення та композиторські експерименти. З 80-х рр. Ш. Рак активно концертує і виступає з лекціями в багатьох навчальних закладах усього світу (Австралія, Великобританія, Канада, Німеччина, Нова Зеландія, ПАР, США, Фінляндія, Швеція). У 1982 р. Штепан Рак був удостоєний честі стати першим викладачем гітари у Празькій Академії витончених мистецтв. Його концертно-виконавська, композиторська, викладацька діяльність продовжується і досі в Чехії (у Празі, Остраві та ін.). В останнє десятиліття Ш. Рак активно співпрацює з українськими закладами освіти, зокрема з Харківським національним університетом мистецтв ім. І. Котляревського, де виступав з практичними семінарами, працював у складі журі міжнародних конкурсів [3].

Багатогранна діяльність Штепана Рака засвідчує виразні риси творчого універсальності. Загалом, універсальність – відоме поняття ще з давніх часів. Для музичного фаху він передбачає синтезування декількох напрямів діяльності, серед яких пріоритетними є *композиторський* – створення авторських композицій, обробок, аранжувань для власного використання та для учнів чи послідовників, і *виконавський* – сольний як інструменталіста чи вокаліста, учасника колективу – ансамблю, оркестру, хору, диригента колективу, а також звукозаписну діяльність – або ж суміщення

окремих чи всіх перелічених видів [2]. Також паралельно до вищезгаданих можуть бути складовими творчості такі напрями як *конструкторський* (виготовлення та ремонт інструментарію); *педагогічний та методичний* (навчання та формування методик гри); *науково-дослідницький та публіцистичний* (видання наукових статей, монографій та пресових публікацій); *адміністративно-організаційний* (керівництво навчальними інституціями, осередками, управління колективами, виданнями); *менеджерсько-організаційний* (підготовка концертної, звукозаписної, видавничих, наукових та фестивальних заходів) та ін. [2].

Творчий універсализм або універсализм творчої особистості передбачають не лише синтезування видів, синергію напрямів діяльності, а беззаперечність вагомості тих здобутків, що визнаються суспільством, здійснюють вплив у своїй галузі знань, зумовлюють нові тенденції. Проблематика дослідження теорії й практики творчого універсализму лежить на перетині психології, філософії, соціології, культурології, а також теорії та історії мистецтва, науки, технологій. Творчий універсализм часто ототожнюють з масштабністю діяльності особистості «ренесансного типу [2]. Для вивчення творчої особистості слід застосовувати комплексно-системний підхід відповідно до аспектів соціального походження і вроджених здібностей (талантів); історичних і часових етапів життєтворчості; освітнього і виховного рівнів (зокрема самоосвіти, комунікації у професійному середовищі); внутрішні мотивації до дії та зовнішні (соціокультурні, політично-ідеологічні, естетичні) фактори впливу. Не менш важливими постають сфери буття (самореалізації) творчої особистості – мистецтво, наука, освіта, релігія, політика, технології тощо.

Формування засад творчої діяльності (згідно багатофакторної моделі творчості Г. Ю. Айзенка) зумовлюється також на рівні впливу когнітивних чинників (інтелектуальні здібності, теоретичні знання, практичні вміння, особливі таланти); чинників оточення (сімейні, освітні, політико-релігійні, культурні, соціально-економічні впливи); особистісних чинників (внутрішня мотивація, впевненість і воля, нонконформізм і креативність) [2].

Доктор мистецтвознавства О. Коменда визначає діяльнісний універсализм (на основі теорії особистості О. Леонтьєва, використаної в різних галузях гуманітарного знання), через деталізовану методику пізнання творчої

особистості. Серед чинників такого пізнання: аспекти мотиваційно-діяльнісної сфери універсальної творчої особистості в історично-процесуальній протяжності, дослідження ієрархії мотивів і видів діяльності (провідні, допоміжні, смислотворчі, операціональні й ін.), системних зв'язків між ними на основі тематики творчості, аксіологічних та стильових показників, їхньої загальної конфігурації, врахування рубіжних, кризових моментів творчого розвитку [5, 77–81]. О. Коменда також пропонує таку диференціацію діяльності музикантів-універсалів: *універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог* (як видова провідна діяльність в структурі універсальної творчої особистості), *шостий – класичний універсал* [5, 382–385].

Розглядаючи творчу постать Ш. Рака як класичного універсала, спостерігаємо спільні тематичні лінії в композиторській та виконавській творчості, пізнавально-філософські підходи у музичній інтерпретації, єдиний культурно-ціннісний та виховний потенціал виконавської та педагогічної творчості митця. Його сучасники відзначали специфіку синтезу композиторських засобів і віртуозно-інтерпретаційного виконавства, що зближує творчість Ш. Рака з видатними попередниками XIX і XX ст. – Нікколо Паганіні, Агустіна Барріоса. І хоча багато інтерпретаторів вважає, що композиції Ш. Рака досить складні для виконання, проте зацікавленість до його прийомів гри та розширення можливостей гітари постійно зростає. Це засвідчують численні концертні тури і майстер-класи митця. Особливе звучання гітари у руках Штепана Рака створює ілюзію ансамблю кількох інструментів, що забезпечується не лише його володінням інструментом, але й глибокими знаннями методики гри [12].

Важливим проявом універсализму творчості митця є його зацікавлення до міжвидових форм репрезентації гітари. Його довголітній друг і сценічний партнер, актор Альфред Стрейчек зауважує про унікальний талант Штепана Рака як імпровізатора, як митця з яскравою образною уявою: «Музика Штепана завжди унікальна, чутлива і сугестивна. Це також стосується його власної авторської інтерпретації. Творчість Штепана Рака завжди жива, і він, як композитор і виконавець, завжди в русі» [13].

У його композиторській спадщині спостерігаємо не лише захоплення гітарою, але

й камерно-інструментальною, камерно-вокальною, симфонічною творчістю. Проте саме у гітарних композиціях спостерігається багатство його образного мислення та розмаїття репрезентації національних культур. Цьому сприяла багатогранність захоплення митця, його широка ерудиція, захоплення літературою, театром, фотографією, астрологією, психологією тощо.

Композитор особисто зазначав про комбіновану методику творчості – нотна фіксація (письмо) та імпровізація: «Я поєдную обидва методи. Дещо імпровізація, дещо пишу буквально за столом, ідея в голові, лише потім я беру гітару і намагаюся на ній зіграти. Але я йду від одного до іншого. У мене немає єдиної системи компонування» [8].

Особливою інспірацією композиторської творчості митця стали подорожі до різних країн – Австралії, Іспанії, Китаю, Монголії, Фінляндії, Японії [10]. У назвах творів Штепана Рака вже можна помітити посилання на певні географічні місцевості та фольклорні жанри. Хоча в його музиці практично немає прямих цитат, вона легко впізнається завдяки характерній етнічній стилістиці – ладово-мелодичним рисам, ритмічним малюнкам, типових для народної пісенної й танцювальної традиції. Серед них – «Хора – румунський танець» (1971), «Мавританський танець» (1971), «Спогад про Прагу» (1975), «Чеський хорал» (1978), соната «Моравія» для віолончелі та гітари (1981), «Чеські казки» (1982), «Площа гітари» для гітари і маримби (1983), «З центральної Австралії» для струнного квартету і гітари (1993), «Павана» (1997), «Повітря Богемії» (1998), «Ієронім Босх» (1998), сюїти «Terra Australia» (1994), «Хвала чаю» (2005), «Мій дім» (2018) [10]. Сольні композиції Ш. Рака невід’ємні від його виконавської творчості, а ансамблеві переважно написані в орієнтації на конкретних виконавців.

Водночас важливим джерелом натхнення для композитора стала класична література – поезія, проза, філософські та релігійні тексти, що знайшло втілення в його сольних і камерних композиціях, часто сповнених символічною образністю. Прикладами постають сольні і камерно-ансамблеві твори Ш. Рака: «Площа гітари» (1971), «Хіросіма» (1973), «Пам’ятки Іліади» (1973) та «Джордано Бруно» (1982) для флейти й гітари, «Одіссея» для флейти, маримби й гітари (1982), цикл «20 000 лье під водою» (2000), «Сумна пісня для Есмеральди» та «Рондо для Дон Кіхота» з сюїти «NEVER GIVE UP» – «Ніколи не

здавайся» (2022). Літературна спадщина Гомера, Ф. Г. Лорки, В. Гюго, М. Сервантеса, Ж. Верна знайшла оригінальне музично-інструментальне осмислення у творчості Ш. Рака.

Штепан Рак по-новому трактує функцію гітари, виходячи за межі її традиційного розуміння як суто сольного чи ансамблевого інструмента. У його творчості гітара постає також як інструмент супроводу до художнього слова й вокалу, що дало поштовх до створення мелодекламацій і літературно-музичних композицій. У таких творах саме гітара виконує роль провідника музичних образів, а мовленнєвий чи поетичний текст допомагає їм набутися більш конкретного, змістовно виразного звучання. У цьому контексті слід відзначити такі композиції як «Лист Павла до коринтян» (1996), «Біблійна медитація» (1998) та «Воістину кажу вам» (2003).

Важливою складовою його універсалізму постає власна унікальна методика гри. Щоб подовжити звучання звуку на гітарі, він використовує вібрато й змінює положення руки. Тремоло, яке Ш. Рак удосконалив до рівня «гітарного смичка», надає грі ефект хорового чи оркестрового звучання. «Тремоло Рака» ґрунтується на чергуванні пальців, включно з великим, і дозволяє грати одночасно в різній динаміці. Ці ж принципи увійшли до його педагогічної методики. Він навчає своїх учнів керувати динамікою кожного пальця окремо, а також поєднувати роботу правої й лівої руки для багатоголосся [12].

Універсалізм діяльності Ш. Рака доповнюється не лише проявами композиторської, виконавської та педагогічної творчості, він також виступає як режисер і організатор, створюючи мистецькі проєкти, які звучать у костелах, замках, музеях та історичних пам’ятках. Це дозволяє синтезувати знакові коди архітектури і музики, створювати особливу стильову атмосферу. Важливо, що Штепан Рак захоплений і фотографією, тобто об’ємно оцінює сценічні ракурси виступів, надає концертам перформативних форм.

Окремі твори митець виконує у дуєті з сином Яном-Матеєм або спільно з відомими чеськими виконавцями, зокрема мецо-сопрано Дагмар Пецковою чи оркестром «Вагоссо *sempre giovane*». Його нові проєкти, як-от сюїта «Жива вода», написана в період пандемії, або цикл «ANTARCTICA», створений у співпраці з режисером і полярником Петром Горкою – поєднують музику, текст і візуальні

образи, створюючи синестетичний ефект [11].

Для Рака важливе відчуття особливого духу місця, тобто *genius loci* — він надає перевагу виступам у сакральних просторах Чехії, Моравії та місцях паломництва. Паралельно з композиторською діяльністю Рак редагує старовинні твори епох бароко, Відродження й класицизму. Під час повномасштабної війни Росії проти України (з 2022 р.) Ш. Рак регулярно виступає з музичними присвятами Україні, імпровізуючи на відомі мелодії, зокрема на тему «Реве та стогне Дніпр широкий» (знаковий для України твір та чіткі асоціації з творчістю Т. Шевченка).

Висновки. Універсалізм Штепана Рака виявляється у його багатогранній діяльності: він одночасно виступає як композитор, виконавець, педагог, дослідник і редактор старовинної музики, фотограф, автор сценаріїв і навіть практикує музику як терапевтичний засіб. Завдяки такій різноплановості його мистецтво є змістовно багатим і зрозумілим для широкого кола слухачів.

Під універсалізмом творчості мається на увазі здатність охоплювати різні художні напрями, жанри, теми й форми самовираження, не замикаючись на одному стилі чи напрямі. Це передбачає глибоке поєднання різних мистецьких сфер — музики, літератури, театру, образотворчого мистецтва — та врахування культурних контекстів, з акцентом на естетичну, духовну й суспільну значущість творчості. У творчості Ш. Рака це проявляється у жанровому розмаїтті його музики, поєднанні композиції, виконавства й викладацької роботи, а також у міжкультурному діалозі, який формує цілісне музичне висловлювання зі світовим звучанням. Такий універсалізм дозволяє митцеві торкатися важливих соціальних, духовних і філософських тем, залишаючись зрозумілим для різних аудиторій і органічно вписуючись у глобальний мистецький простір.

Література

1. Батанов В. С. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX — початку XXI століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса : Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2016. 16 с.

2. Дутчак В. Специфіка творчого універсалізму бандуристів української діаспори. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Музичне мистецтво*. 2022. № 5(1). С. 56–68. DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258148.

3. Дутчак В., Стрижиборода П. Штепан Рак — Паганіні у гітарному виконавстві. *Музика : український інтернет-журнал*. 15 серпня 2020 р. URL: <http://mus.art.co.ua/shtepan-rak-pahanini-u-hitarnomu-vykonavstvi/> (дата звернення: 01.08.2025).

4. Іванніков Т. Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : ПП. Зволейко Д., 2018. 392 с.

5. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2020. 519 с.

6. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX століття: особистісний та діяльнісний аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харків : Харківська державна академія культури, 2019. 630 с.

7. Москвічова Ю. О. Універсальна творча особистість як соціокультурний феномен. *International scientific conference Current trends in art and culture : Conference Proceeding (April 3–4, 2024. Wloclawek, Republic of Poland)*. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2024. С. 5–8.

8. Офіційний сайт Штепана Рака (мова оригіналу чеська). URL: <http://www.stepanrak.cz/> (дата звернення: 01.08.2025).

9. Стрижиборода П. Матеріали інтерв'ю зі Штефаном Раком : рукопис. Червень 2018 — червень 2022.

10. Стрижиборода П. Гітарна творчість Штепана Рака: жанрово-стильовий та образно-тематичний аспекти. *Вісник КНУКІМ. Мистецтвознавство*. 2020. Вип. 42. С. 141–147. DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207643.

11. Стрижиборода П. Гітарна творчість Штепана Рака як утілення «образу світу». *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. № 66, т. 3. С. 61–67. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-3-9>.

12. Стрижиборода П. Специфіка освітньо-педагогічних принципів гри на гітарі у практиці Штепана Рака (Чехія). *Fine Art and Culture Studies*. 2022. №6. С. 41–47. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-6>.

13. Lukášek Filip. *Štěpán Rak [Štěpán Rak]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra strunných nástrojů, 2017, 66 s.

14. Urbanová Jaroslava, Rak Štěpán. *Kytara, má láska*. Vyd. Praha: Eminent, 2003. 130 s.

References

1. Batanov, V. S. (2016). Universalism of the composer's personality in the musical art of the 20th — early 21st century. Author's Abstract of the Dissertation. Odesa [in Ukrainian].

2. Dutchak, V. (2022). Specificity of the creative universalism of bandura players in the Ukrainian

diaspora. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Music Art, 5 (1), 56–68. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258148> [in Ukrainian].

3. Dutchak, V., & Stryzhyboroda, P. (2020, August 15). Štěpán Rak – the Paganini of guitar performance. Music: Ukrainian Internet Magazine. Retrieved from: <http://mus.art.co.ua/shtepan-rak-pahanini-u-hitarnomu-vykonavstvi/> [in Ukrainian].

4. Ivannikov, T. (2018). Guitar art of the 20th century as a phenomenon of creativity. Zvoleyko D. Publishing [in Ukrainian].

5. Komenda, O. I. (2020). The universal creative personality in Ukrainian musical culture. Doctoral Dissertation in Art Studies. Kyiv [in Ukrainian].

6. Konovalova, I. Yu. (2019). The phenomenon of the composer in European musical culture of the 20th century: Personal and activity aspects. Doctoral Dissertation in Art Studies. Kharkiv [in Ukrainian].

7. Moskvichova, Yu. O. (2024). The universal creative personality as a sociocultural phenomenon. In International Scientific Conference ‘Current Trends in Art and Culture’: Conference Proceedings (April 3–4, 2024, Wloclawek, Republic of Poland), 5–8. Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].

8. Official website of Štěpán Rak. (n.d.). Retrieved from: <http://www.stepanrak.cz/> [in Czech].

9. Stryzhyboroda, P. (2018–2022). Interview materials with Štěpán Rak [Unpublished manuscript] [in Ukrainian].

10. Stryzhyboroda, P. (2020). The guitar works of Štěpán Rak: Genre-stylistic and figurative-thematic aspects. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management. Series: Art History, (42), 141–147. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207643> [in Ukrainian].

11. Stryzhyboroda, P. (2023). The guitar works of Štěpán Rak as the embodiment of ‘a world image’. Current Issues in the Humanities: Interuniversity Collection of Scientific Papers by Young Scientists of the Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych, 66 (3), 61–67. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-3-9> [in Ukrainian].

12. Stryzhyboroda, P. (2022). Specifics of educational and pedagogical principles of guitar playing in the practice of Štěpán Rak (Czech Republic). Fine Art and Culture Studies, (6), 41–47. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-6> [in Ukrainian].

13. Lukášek, F. (2017). Štěpán Rak. Bachelor’s Thesis. Brno [in Czech].

14. Urbanová, J., & Rak, Š. (2003). Kytara, má láska [Guitar, my love]. Eminent [in Czech].

*Стаття надійшла до редакції 04.08.2025
Отримано після доопрацювання 05.09.2025
Прийнято до друку 12.09.2025
Опубліковано 30.09.2025*

Цитування:

Зосім О. Л. Фольклор у музичному мистецтві: від сакральних жанрів до популярної музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 231–237.

Зосім Ольга Леонідівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-7546-094X>
olgazosim70@gmail.com

Zosim O. (2025). Folklore in Musical Art: From Sacred Genres to Popular Music. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 231–237 [in Ukrainian].

ФОЛЬКЛОР У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД САКРАЛЬНИХ ЖАНРІВ ДО ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ

Мета дослідження – виявити особливості взаємодії фольклору з професійною музичною творчістю усної та письмової традиції академічних і неакадемічних напрямів з урахуванням специфіки світського та релігійного фольклору. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико-культурного, типологічного, аналітичного методів, які дали можливість розкрити особливості взаємодії народної та професійної музичної творчості в її тематичному розмаїтті. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що при звертанні до проблематики взаємодії фольклорної традиції з професійною музичною творчістю академічних і неакадемічних напрямів вперше було включено до розгляду жанри релігійного фольклору у їх функційному розмаїтті, що дозволило розкрити питання фольклорного компоненту в музиці з урахуванням специфіки сакральної сфери. **Висновки.** Фольклор стояв у витоків професійної музичної творчості та протягом усієї історії музики збагачував її жанрово-стильову систему. На сьогодні взаємодія фольклору та академічної музики є найбільш вивченою, серед основних її форм дослідники виділяють створення обробок народних пісень, включення народних мелодій до власних музичних творів, написання композицій, які є стилізаціями в народному дусі. Представники неакадемічних музичних напрямків використовують аналогічні підходи у роботі з фольклорним першоджерелом, при цьому враховуючи специфіку джазу, року або попмузики. Особливої уваги потребує вивчення фольклору у його взаємодії із музичною сакральною сферою. Фольклоризація релігійних пісень християнської традиції йшла двома шляхами. Перший, що був характерний для православного церковного середовища з малорозвиненими паралітургічними практиками, відзначався поступовим витісненням духовних пісень із сакральної сфери до побутової. Паралітургічні католицькі та протестантські пісенні практики сформували другий різновид народного релігійного співу, що за формами виконання нагадував світський фольклор, проте залишався в рамках церковної традиції. До релігійного фольклору зверталися митці, що репрезентували академічний та неакадемічний музичні напрями, однак меншою мірою, ніж до світського, що пов'язано із секуляризаційними процесами в культурі Нового та Новітнього часу.

Ключові слова: фольклор, сакральна музика, духовна пісня, джаз, рок, попмузика, музичний стиль, вокальні жанри, музичний інструментарій.

Zosim Olga, Doctor in Arts, Professor, Professor at the Department of Musical Art, National Academy of Culture and Arts Management

Folklore in Musical Art: From Sacred Genres to Popular Music

The purpose of the research is to identify the features of the interaction of folklore with professional musical creativity of oral and written traditions of academic and non-academic directions, taking into account the specifics of secular and religious folklore. **The research methodology** consists in the application of historical-cultural, typological, analytical methods, which made it possible to reveal the features of the interaction of folk and professional musical creativity in its thematic diversity. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that when addressing the issues of the interaction of folklore tradition with professional musical creativity of academic and non-academic directions, the genres of religious folklore in their functional diversity were included in the consideration for the first time, which allowed the author to reveal the issue of the folklore component in music, taking into account the specifics of the sacred sphere. **Conclusions.** Folklore stood at the origins of professional musical creativity and throughout the history of music enriched its genre and style system. Today, the interaction of folklore and academic music is the most studied, among its main forms, researchers distinguish the creation of arrangements of folk songs, the inclusion of folk melodies in their own musical works, and the writing of compositions that are stylisations in the folk spirit. Representatives of non-academic musical trends use similar approaches in working with the folklore primary source, while taking into

account the specifics of jazz, rock, or pop music. Special attention is required to study folklore in its interaction with the musical sacred sphere. The folklorisation of religious songs of the Christian tradition followed two paths. The first, which was characteristic of the Orthodox church environment with underdeveloped paraliturgical practices, was marked by the gradual displacement of spiritual songs from the sacred sphere to the everyday sphere. Paraliturgical Catholic and Protestant song practices formed a second type of folk religious singing, which resembled secular folklore in its forms of performance, but remained within the framework of church tradition. Artists representing academic and non-academic musical trends turned to religious folklore, but to a lesser extent than to secular ones, which is associated with the secularisation processes in the culture of the Modern and Contemporary Period.

Keywords: folklore, sacred music, spiritual song, jazz, rock, pop music, musical style, vocal genres, musical instruments.

Актуальність теми дослідження. Фольклористичні студії та дослідження фольклоризму в музичному мистецтві, починаючи від сакральних жанрів і закінчуючи різними напрямками популярної музики, є вкрай актуальними для осмислення безперервності та життєздатності національної культури. Фольклор як унікальне джерело етнічної своєрідності зберігає традиції, що формувалися протягом тисячоліть, і в часи глобалізації та уніфікації звернення до автентичного музичного матеріалу стає ключовим чинником для збереження культурної пам'яті та ідентифікації нації. Фольклорне підґрунтя мають практично усі жанри музичного мистецтва, і сьогодні фольклор залишається джерелом для академічної професійної музичної творчості та сучасної популярної музики. У зв'язку з цим важливими є роботи, присвячені питанням взаємодії фольклору як найдавнішої сфери музичної творчості з іншими, більш пізніми за часом, музичними напрямками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Український фольклор був предметом вивчення науковців, передусім етнологів та фольклористів. Праці С. Грици, І. Довгалюк, А. Іваницького, І. Клименко, О. Смоляка та багатьох інших науковців репрезентують жанрове розмаїття українського музичного фольклору та широту підходів до його дослідження. Не менш значимими є розробки, присвячені взаємодії фольклору та інших напрямів музичної творчості. Серед важливих праць назвемо дисертацію О. Дерев'янченко [1], яка розглядає явище неofольклоризму в академічній музиці першої половини ХХ століття. В. Тормахова [5] присвячує своє дослідження питанням взаємодії фольклору та естрадної музики. А. Фурдичко [6] у дисертаційній роботі зосереджує увагу на явищі фольклоризму, охопивши як академічний музичний напрям, так і джаз, рок та попмузику. Втім науковці, характеризуючи форми адаптації українського фольклору в професійній музичній творчості, охопили далеко не весь його тематичний спектр: поза їх увагою залишився великий шар релігійного

фольклору, який, маючи свою специфіку, далеко не завжди потрапляє у дослідження, що сконцентровані на проблематиці взаємозв'язків народної творчості та професійної музики. Тому питання взаємодії фольклору та професійної музики потребують розгляду із врахуванням тих його жанрів, до яких зазвичай не звертаються науковці, що досліджують різні аспекти музичного фольклоризму.

Мета статті полягає у виявленні особливостей взаємодії фольклору з професійною музичною творчістю усної та письмової традицій академічних і неакадемічних музичних напрямів із врахуванням специфіки світського та релігійного фольклору.

Виклад основного матеріалу. Зв'язок фольклору з іншими напрямками музичного мистецтва доцільно розглядати у трьох аспектах, а саме фольклор і сакральна музика, фольклор й академічна музика, фольклор і неакадемічна музика. Три зазначені музичні напрями є відмінними, а, отже, їх зв'язки з фольклорною традицією не є тотожними і відзначені власними специфічними рисами.

Фольклор як історично найдавніша музична практика була невід'ємною складовою сакральних обрядів. Значно пізніше відбулася десакралізація фольклору, що спричинило появу нових жанрів, вже не пов'язаних із ритуалікою. Однак незмінними залишалися локальний контекст та анонімність як базові риси фольклору, які не могли не вплинути на сакральну музику християнської традиції. Її фольклорне підґрунтя є доволі вагомим, оскільки церковний спів формувався в локальних осередках людьми, які належали до тієї чи іншої народної традиції, що не могло не відбитися на корпусі сакральних піснеспівів. Говорячи про обрядовий фольклор та його вплив на християнську музичну традицію, найбільш очевидними постають зв'язки на рівні елементів музичної мови, оскільки інтенціональність обох зазначених видів релігійної музики є протилежною. Основна функція архаїчного фольклору – сакрально-магічна, тоді як християнське

служіння є більш складним за структурою: його початковим імпульсом є запрошення людини увійти в божественну повноту життя (катабатичний вимір), після чого йде рух сходження людини до Бога (анабатичний вимір). У християнській літургії звертання до Бога є проханням, благанням або ж прославленням, але не прагненням вплинути на його волю. Попри відмінність базових інтенцій дохристиянської і християнської сакральної сфери, фольклорна музично-обрядова складова стала підґрунтям церковного співу, і саме локальною традицією, передусім фольклорною, пояснюються відмінності візантійських, григоріанських, амвросіанських, мозарабських, галліканських піснеспівів.

Християнська музика зазнавала фольклорних впливів не лише на початковому етапі, а й упродовж усього періоду розвитку. У цьому контексті доцільно окреслити особливості взаємодії фольклору та духовнопісенної творчості паралітургічного призначення. Розвиток паралітургії розпочинається у пізньому Середньовіччі, а активний її сплеск припадає на добу бароко. У XV столітті формується канціонал як книга піснеспівів, що призначена для церковної громади, а у XVII столітті він набуває надзвичайного поширення. Саме в канціоналах представлений музичний шар, який у європейській практиці став основою церковного фольклору. Про нього скажемо нижче, наразі зосередимося на стильових рисах духовних пісень, що друкувалися в канціоналах.

Розвинена мелодика духовнопісенних творів барокової доби спиралася не лише на побутові жанри, а й фольклорну традицію, однак пізніше, в якій особливого значення набули історичні та ліричні пісні. Безумовно, йдеться не про тематику пісень, хоча, наприклад, в українських барокових духовних піснях часто згадуються історичні події, які інтерпретуються в контексті християнської історії. Передусім відзначимо зміну мелодики: мелодична лінія вже має достатньо широкий діапазон, а у творах більш конкретно виражені риси пісенності або танцювальності, що вказує на елементи не лише побутової музики, а й народної. Фольклорний музичний шар в українських барокових духовних піснях неодноразово відзначали дослідники. Так, Л. Корній зазначає, що в них «виразно проявилися зв'язки з українським музичним фольклором, зокрема використовуються гопакові, козачкові та коломийкові ритми» [3, 93]. Отже, можемо констатувати, що духовна

пісня доби бароко в Європі, зокрема й українська, увібрала на лише елементи церковних піснеспівів і побутової музики, а й фольклорну традицію, що робило її близькою до народу, сприяючи популярності паралітургічного співу. У XIX столітті багато церковних пісень фольклоризувалися. Так, наприклад, низка богогласникових творів увійшли до лірницького репертуару, що засвідчено у книзі П. Демуцького «Ліра та її мотиви» [4]. Духовні пісні з «Богогласника», що відбивали традиції храмового співу, стали частиною побуту, при цьому тексти пісень трансформації, посилюючи апокрифічні елементи, а мелодика змінювалася під впливом традицій лірницького виконавства, зокрема набула рис імпровізаційності.

Отже, різні аспекти взаємодії фольклору з християнською релігійною музикою. У процесі становлення останньої важливу роль відігравало фольклорне підґрунтя, а при її стильовому оновленні фольклорний компонент, наряду з побутовим, став базовим для барокових пісенних паралітургічних жанрів. Зворотнім процесом стала фольклоризація церковних пісенних творів та перехід їх до музики усної традиції з посиленням апокрифічного компоненту, що характерно передусім для православного середовища.

Якщо говорити про західноєвропейську богослужбову музику, яку писали професійні композитори, а не паралітургічний спів, то з XVII століття вона тісно пов'язана з професійною світською музикою та зазнала впливу опери, ораторії, кантати, а також інструментальних жанрів. Фольклорні компоненти в ній були мінімальними. Якщо ж говорити про хорову музику православної традиції, то хорові композиції М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, попри класицистичні установки епохи, були більш тісно пов'язані з фольклорними джерелами.

У нових історичних умовах у зв'язку з появою паралітургічного співу можна говорити про ще один аспект фольклоризації церковних творів, який сформувався в католицькому середовищі, частково вплинувши на українську греко-католицьку духовнопісенну традицію. Ці твори ми у свій час окреслили як фольклорні релігійні церковні пісні [2, 61], особливим чином підкреслюючи їх зв'язок з церковною догматикою та християнським богослужінням, одночасно констатуючи фольклорний тип їх побутування. Таке розуміння фольклору характерно для західних науковців, що

досліджують практики народного співу релігійних пісень католицької традиції. Серед польських дослідників відзначимо такі праці як «Польські релігійні пісні в живій традиції. Стили і форми» Б. Бартковського [7], «Мелодика народних релігійних пісень у Польщі» А. Золи [10], «Внесок у вивчення народних релігійних пісень. Хорові пасії на Спиші» П. Даліга [8] та ін., де аналіз творів усної церковної традиції здійснювався із врахуванням специфіки цього шару музичної творчості. Такий підхід вже є усталеним в західній музикології, адже базується на спільності богослужбових практик християнського Заходу. У роботі хорватської дослідниці М. Гайджегусейнович-Валашек «Традиційні народні церковні пісні на території Пожезької єпархії» [9] розкривається специфіка католицького релігійного фольклору, його генеза та форми функціонування. З усіх видів церковного співу, на думку дослідниці, традиційні церковні народні пісні є найдосконалішою для народу формою висловлення релігійного почуття. Ці твори можуть виконуватися в храмах під супровід музичних інструментів, однак найчастіше вони звучать а cappella відповідно до традицій усного народного співу. Виконуються народні церковні пісні подібно до світських: після одноголосного зачину поступово приєднуються інші голоси. Тексти пісень записані в ненотованих гімнаріях, зазвичай друкованих, але мелодії усі співаки знають напам'ять, хоча їх репертуар зазвичай налічував від ста до двохсот пісенних творів. Народні церковні пісні мелодикою, гармонією та ритмікою відрізняються від традиційних сільських пісень, адже в їх основі лежать оригінальні авторські композиції, що змінили форму унаслідок усної практики; запозичені пісні з перекладеними текстами; пісні, створені на основі хоралу та церковних гімнів, твори, що пов'язані з місцевою світською практикою. Народні церковні пісні мають більш широкий діапазон (до октави), мажорний лад, тридольний метр та починаються із затакту. Оскільки нотну грамоту знали далеко не усі верстви населення, ці твори передавалися усно. Живу традицію народної побожності підтримували священики, заохочуючи народ до співу церковних пісень. Орган або фісгармонія не лише супроводжували народний спів, а часто використовувалися як допоміжний засіб для вивчення нових творів, після чого вони функціонували в усній формі, подібно до світських пісень [9, 9–12].

Отже, зв'язки фольклору та релігійного співу є багатошаровими, і фольклоризація церковних пісенних творів у різних християнських конфесіях йшла різними шляхами і набувала різних форм. У православному середовищі при малорозвиненості паралітургії як форми народного співу фольклоризація означала перехід пісенних творів із сакральної сфери у побутову, що ми бачимо в лірницькому репертуарі. У католицькій та протестантській традиції фольклоризація як форма побутування пісенних творів стала імпульсом розвитку специфічного виду релігійного співу, що був подібним до світського фольклору, але розвивався в рамках церковної традиції і був засобом вираження побожності вірян. Завдяки тому, що паралітургичним співом опікувалася церковна влада, у текстах цих пісень не було апокрифічних елементів, що часто траплялося у випадках позацерковного побутування духовнопісенних творів.

Якщо говорити про фольклор в професійній музиці, то його впливи ми бачимо в Середньовіччі у творчості трубадурів, труверів, міннезінгерів, у побутовій музиці доби Ренесансу, у світських жанрах бароко і класицизму. Втім, сплеск інтересу до фольклору припадає на добу романтизму, адже романтики почали системно збирати, досліджувати та публікувати зразки народної творчості, зокрема й музичний фольклор, справедливо вважаючи, що саме там зосереджено національний дух. Тому підходи репрезентації фольклору в професійній музичній творчості базуються передусім на романтичній моделі, коли композитори не просто створювали теми своїх сонат, симфоній, увертур, солоспівів на основі народних мелодій, а й спеціально зазначали, до якої народної пісні вони звернулися. Особливо це було важливо для митців бездержавних націй, до яких відноситься й Україна, оскільки фольклор був найбільш виразним маркером національного. Також нерідким явищем у романтичну добу стало створення музичних композицій з елементами фольклорної стилізації – т. зв. твори в народному дусі. Композитори-романтики часто зверталися і до жанру обробок народних пісень, де народні мелодії піддавалися аранжуванням й обробкам відповідно до естетики та практики професійної музичної творчості. Інтерес до фольклору передбачав зацікавленість усіма його жанрами і формами, але митці віддавали перевагу історичним, ліричним, сатиричним, жартівливим пісням, меншою мірою їх цікавили твори обрядового циклу та

фольклоризовані версії церковних пісень. Звернення до останніх припадає на кінець XIX – початок XX століття, що засвідчило згадана вище книга П. Демуцького.

У романтичну добу закріпилася підходи композиторів до фольклорних творів, де провідними формами стали обробка або аранжування народної пісні та використання тем народних пісень у мініатюрах або більш масштабних творах – сонатах, симфоніях, операх, балетах, кантатах, ораторіях тощо. Третьою формою адаптації фольклору стала стилізація під народну пісню. Апробовані підходи до фольклору використовувалися композиторами у XX і XXI століттях.

У XX столітті романтична фольклористична лінія була продовжена, але суттєво трансформована відповідно до реалій музичної практики. Якщо говорити про академічну музику, то підходи не змінилися, однак суттєво збільшився інтерес до архаїчного фольклору, що засвідчила творчість Б. Бартока, Б. Лятошинського та ін. Такі самі підходи характерні й для музики XXI століття, при цьому композитори, що репрезентували фольклорний напрям, запропонували безліч цікавих художніх рішень, завдяки чому фольклоризм й сьогодні залишається одним із провідних напрямів у світовій музиці. Відмітимо і той факт, що європейські композитори у XIX – першій половині XX століття зазвичай зверталися до власної фольклорної традиції або фольклору інших націй, що мешкали на території їх держави. У другій половині XX століття посилювався інтерес до неєвропейського фольклору, і його поєднання з європейськими музичними формами, що ми бачимо в творчості Лу Харрісона, Тан Дуна та багатьох інших митців, стало важливим трендом у часи глобалізації. Якщо музичний академізм XIX – першої половини XX століття передбачав включення народних мелодій та їх адаптацію під класичний інструментарій, то в постмодерну добу композитори часто долучають народні інструменти до симфонічного оркестру або ж поєднують у своїх творах симфонічний оркестр із традиційним інструментарієм тієї чи іншої культури. Наприклад, Лу Харрісон у багатьох своїх композиціях сполучає індонезійський гамелан із класичними інструментами, Тан Дун у концерті для гучжена зі струнним оркестром поєднує звучання традиційного китайського інструменту з академічним камерним складом. Можливі також гібридні варіанти, як у творі Олександра Козаренка *Concerto Rutheno* для камерного ансамблю, де композитор

використовує препароване фортепіано, звук якого нагадує звучання цимбалів. Якщо говорити про жанри фольклору, до яких звертається композитори доби постмодерну, то вони є дуже різноманітними, включаючи й сакральні. Втім, перевага віддається світським жанрам, що пояснюється секуляризаційними процесами в культурі Нового та Новітнього часу.

Фольклор має значний вплив на розвиток музики неакадемічної традиції. Нагадаємо, що він також належить до неакадемічного її виду, але відрізняється тривалою історією свого розвитку – від архаїчної доби до сьогодення, тоді як інші мають значно коротшу історію. Говорячи про неакадемічні музичні напрями, ми передусім концентруємося на різних відгалуженнях популярної музики, до яких відносяться джаз, рок, попмузика, хіп-хоп, електроніка. Усі вони мають свою жанрово-стильову систему, яка відкрита для взаємодії з фольклором. У цілому підходи митців, що репрезентують неакадемічну музику, до народної творчості збігається з тими, що склалися в академічній музичній творчості (обробки народних пісень, включення народних мелодій до власних творів, музичні стилізації в народному дусі), але із врахуванням специфіки джазу, року та попмузики.

Якщо говорити про генезу зазначених вище напрямів неакадемічної музичної творчості, то лише джаз базується на фольклорній традиції, хоча й пізній. «Чистим» фольклором є жанр блюзу, тоді як спіричуелс є поєднанням європейської релігійної музики, в якій синтезовано елементи професійного музичного мистецтва та європейського фольклору, з африканськими народними музичними традиціями. Усі інші неакадемічні напрями не мають яскраво вираженої фольклорної генези, однак, окрім електронної музики, серед їх витоків є й фольклорні жанри: так, наприклад, попмузика базується на міському фольклорі, який є частиною побутової музики, і в українській традиції репрезентований жанром солоспіву.

Усі напрями неакадемічної музики органічно сполучаються з фольклором, який у таких випадках стає маркером національного. Фольклорний компонент репрезентовано піснями різних жанрів, передусім світськими, а також музичним інструментарієм. Інструментальна складова часто підкреслюється у відеоряді, адже додатково привертає увагу до національної культури. Часто представники шоу-бізнесу запрошують до співпраці виконавців на народних

інструментах, і такі колаборації вже стали традиційними в популярній музиці.

Більш детально зупинимося на головних напрямках неакадемічної музики у їх зв'язках із фольклором. Джаз, що має потужне фольклорне підґрунтя, після експериментів з академічною музикою та авангардом (бароко-джаз, progressive, free jazz), сьогодні усе частіше звертається до фольклорних традицій різних народів. У XXI столітті фолк-джаз/етно-джаз став одним із найпопулярніших стильових відгалужень джазового мистецтва, і це пов'язано з органічністю такого синтезу, що пояснюється імпровізаційною природою як фольклору, так і джазу. Саме імпровізаційність як базова ознака джазового мистецтва, а не стильові параметри, сьогодні є визначником джазу як напряму неакадемічної музики. Це спонукає змінити оптику при характеристиці сучасного джазу. Один із провідних українських джазових музикантів Ігор Закус у своїх статтях, розміщених на власній інтернет-сторінці (<https://igorzakus.com.ua>), називає напрям, в якому він працює, не джазом, а імпровізаційною музикою, цілком слушно підкреслюючи відмінність класичного та сучасного джазу. Такий погляд на джаз пов'язаний із проектами, що реалізує музикант, у яких важливе місце посідає фольклор. Так, в рамках етноджазовий проекту «Співанки» відомими українськими та зарубіжними академічними і джазовими музикантами було здійснено запис давніх українських народних пісень, які запропонували слухачам новий погляд на фольклор. Відзначимо й альбоми І. Закуса «Коломийки» та «Басова пісня», в яких музикант поєднав фольклор і джаз, де в першому альбомі джазовий компонент – на першому плані, у другому – народна пісня.

Фолк-рок також є одним із провідних стилів в українській популярній музиці. Безумовним лідером цього напрямку в 1990-х роках став гурт «ВВ», пізніше фолк-роковий напрям репрезентували гурти «Гайдамаки», «Мандри», «Go_A» та ін. Кожен із них органічно поєднує різножанровий український фольклор із актуальними стилями рок-музики. У більшості випадків музиканти звертаються до жанрів світського фольклору, однак можна натрапити й на поодинокі випадки використання фольклору релігійного. У 2022 році Музична студія pystelnukArt репрезентувала рок-версію псалми «Страдальна мати» (<https://youtu.be/beZEmMRuCuQ>; автор ідеї – Дмитро Коваленко (pystelnuk)). Цей пісенний

твір початку XX століття, що відноситься до нововасиліанської піснетворчості, швидко фольклоризувався, вийшовши за межі Галичини. Запис фольклорної версії псалми було здійснено гуртом «Древо» у 2001 році, і саме цей вокальний трек було покладено в основу рок-версії. Стилістика важкого металу була обрана не випадково, адже вона є найвідповіднішою для передачі образів, пов'язаних із війною. Завдяки стильовим змінам у творі відбувся смисловий перехід із надчасового релігійного виміру в актуальний історичний. Рок-версію барокової покаянної псалми «Помишляйте, человеци» (https://youtu.be/vovhMHR_0wE) було записано у 2024 році, її основою стала інтерпретація твору фольклорним гуртом «Божичі». На відміну від попередньої пісні, де на вже готову фонограму було накладено інструментальні партії, вокальна частина псалми «Помишляйте, человеци» була спеціально записана для цього треку.

Фольклор став органічною частиною і попмузики. Його використання пов'язано і з національним маркуванням творчості музикантів, і модою, адже національні мотиви періодично стають трендовими в попкультурі. Для української попмузики звертання до фольклору та його презентація на міжнародній сцені стало своєрідним проголошенням виходу з єдиного пострадянського музичного простору, який штучно підтримувала та культивувала сусідня держава, і засвідчило новий етап деколонізаційних процесів в українському шоу-бізнесі. Знаменно, що три перемоги України на Євробаченні – Руслани у 2004 році, Джамали у 2016 році та гурту Kalush Orchestra у 2022 році – стали можливими завдяки вдалому поєднанню фольклору з актуальними музичними трендами попмузики. Представники музичного шоу-бізнесу доволі часто звертаються до релігійної тематики, що відбивається на музиці їх пісень, однак через те, що попкультура схильна до кліше, маркерами сакрального виступають впізнавані і загальновідомі музичні стилі та жанри, як от григоріанський хорал або музика Й. С. Баха.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що при звертанні до проблематики взаємодії фольклорної традиції з професійною музичною творчістю академічних і неакадемічних напрямів вперше було включено до розгляду жанри релігійного фольклору у їх функційному розмаїтті, що дозволило розкрити питання фольклорного компоненту в музиці з урахуванням специфіки сакральної сфери.

Висновки. Фольклор стояв у витоків професійної музичної творчості та протягом усієї історії музики збагачував її жанрово-стильову систему. На сьогодні взаємодія фольклору та академічної музики є найбільш вивченою, серед основних її форм дослідники виділяють створення обробок народних пісень, включення народних мелодій до власних музичних творів, написання композицій, які є стилізаціями в народному дусі. Представники неакадемічних музичних напрямів використовують аналогічні підходи у роботі з фольклорним першоджерелом, при цьому враховуючи специфіку джазу, року або попмузики. Особливої уваги потребує вивчення фольклору у його взаємодії із музичною сакральною сферою. Фольклоризація релігійних пісень християнської традиції йшла двома шляхами. Перший, що був характерний для православного церковного середовища з малорозвиненими паралітургічними практиками, відзначався поступовим витісненням духовних пісень із сакральної сфери до побутової. Паралітургічні католицькі та протестантські пісенні практики сформували другий різновид народного релігійного співу, що за формами виконання нагадував світський фольклор, проте залишався в рамках церковної традиції. До релігійного фольклору зверталися митці, що репрезентували академічний та неакадемічний музичні напрями, однак меншою мірою, ніж до світського, що пов'язано із секуляризаційними процесами в культурі Нового та Новітнього часу.

Література

1. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: динаміка розвитку у першій половині XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2005. 200 с.
2. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 328 с.
3. Корній Л. П., Сютта Б. О. Історія української музичної культури: підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 719 с.
4. Ліра і її мотиви / зібрав П. Демуцький. Київ : І. І. Чоколов, 1903. 58 с.
5. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 203 с.

6. Фурдичко А. О. Процеси фольклоризму в пісенно-музичному мистецтві України (кінець XX – початок XXI ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2019. 463 с.
7. Bartkowski B. Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy. Kraków : PWM, 1987. 284 s.
8. Dahlig P. Przyczynek do badań ludowych śpiewów religijnych. Pasja chorałowa na Spiszu. *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006. S. 88–102.
9. Hadžihusejnović-Valašek M. Tradicijske crkvene pučke pjesme na području Požeške biskupije. Požega : Požeška biskupija, 2020. 295 s.
10. Zoła A. Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce. Lublin : Polihymnia, 2003. 226 s.

References

1. Derevianchenko, O. O. (2005). Neofolklorism in musical art: dynamics of development in the first half of the 20th century. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Zosim, O. L. (2017). Eastern Slavonic spiritual song: sacred dimension. *NAKCKiM* [in Ukrainian].
3. Kornii, L. P., & Siuta, B. O. (2011). History of Ukrainian musical culture. *NMAU named after P. I. Tchaikovsky* [in Ukrainian].
4. Demutskyi, P. (1903). Lyre and its motifs. *I. I. Chokolov* [in Ukrainian].
5. Tormakhova, V. M. (2017). Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis. *Lira-K Publishing House* [in Ukrainian].
6. Furdychko, A. O. (2019). Processes of folklorism in the song and music art of Ukraine (late 20th – early 21st centuries). *Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
7. Bartkowski, B. (1987). Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy. PWM [in Polish].
8. Dahlig, P. (2006). Przyczynek do badań ludowych śpiewów religijnych. Pasja chorałowa na Spiszu. *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*. Katowice, 88–102 [in Polish].
9. Hadžihusejnović-Valašek, M. (2020). Tradicijske crkvene pučke pjesme na području Požeške biskupije. Požeška biskupija [in Croatian].
10. Zoła, A. (2003). Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce. Polihymnia [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 01.08.2025
Отримано після доопрацювання 03.09.2025
Прийнято до друку 10.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Погребняк Г. П., Матушенко В. Б. Культура опери в сценічно-екранному дискурсі. Частина 2. Режисерські інтерпретації біографій оперних виконавців. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 238–245.

Pogrebniak G., Matushenko V. (2025). Opera Culture in Stage and Screen Discourse. Part 2. Directors' interpretations of opera performers' biographies. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 238–245 [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

Матушенко Валерій Борисович,
кандидат культурології, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України
<https://orcid.org/0000-0003-0581-7813>
matushenko-valeriy@ukr.net

КУЛЬТУРА ОПЕРИ В СЦЕНІЧНО-ЕКРАННОМУ ДИСКУРСІ. Частина 2. Режисерські інтерпретації біографій оперних виконавців

Метою статті є визначення специфіки режисерських засобів трактування творчих біографій оперних співаків в театральному та аудіовізуальному обшарі. **Методологія дослідження.** Методологічним підґрунтям наукових студій є культурологічний підхід. Комплексне дослідження режисерських тлумачень життєвого і творчого шляху оперних виконавців на тлі художньої культури потребувало застосування інтердисциплінарного підходу в поєднанні культурологічного та мистецтвознавчого аналізу, що сприяло ефективному впорядкуванню пошукових фактологічних матеріалів. Застосування історико-культурологічного підходу уможливило розгляд біографій оперних співаків, композиторів, оперних вистав і кінострічок в контексті розвитку художньої культури. Контент-аналіз став у нагоді задля вивчення колективної співтворчості режисера зі сценаристом, художником, оператором, акторами у висвітленні на екрані творчої біографії оперних співаків. **Наукова новизна** статті полягає в аргументації потенціалу взаємодії та взаємообміну музичного, театрального та аудіовізуального мистецтв щодо переосмислення біографій оперних виконавців; у виявленні особливостей режисерських інтерпретацій біографій оперних співаків у сценічному та екранному контексті, що вперше постало предметом фахового дослідження. **Висновки.** Аргументовано, що за допомогою режисерських і художницьких прийомів в ігровому та документальному кіно не лише уможливорюється популяризація життя і творчості оперних виконавців серед широкої глядацької аудиторії, але й маніфестуються можливості сучасних технологій у карбуванні й відтворенні опери, творчості композиторів, диригентів, оперних співаків.

Ключові слова: візуальна культура, режисерська майстерність, театр, опера, екранні мистецтва, музичне мистецтво, сцена, композитор, диригент, художник, телебачення, біографізм, творча особистість, оперний співак.

Pogrebniak 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; Matushenko Valeriy, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Honoured Worker of Culture of Ukraine, 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 2. Directors' interpretations of opera performers' biographies

The purpose of the article is to determine the specifics of directors' means of interpreting the creative biographies of opera singers in the theatrical and audiovisual sphere. **Research methodology.** The methodological basis of scientific studies is the culturological approach. A comprehensive study of directors' interpretations of the life and creative path of opera performers against the background of artistic culture required the use of an interdisciplinary approach in combination with culturological and art history analysis, which helped to effectively organise search factual materials. The use of a historical and culturological approach made it possible to consider the biographies of opera singers, composers, opera performances and films in the context of the development of artistic culture. Content analysis was useful for studying the collective co-creation of the director with the scriptwriter, artist, cameraman, and actors in

the coverage of the creative biography of opera singers on the screen. **The scientific novelty** of the article lies in the argumentation of the potential of interaction and mutual exchange, of musical, theatrical and audiovisual arts in terms of rethinking the biographies of opera performers; in identifying the features of directorial interpretations of opera singers' biographies in the stage and screen context, which for the first time became the subject of professional research. **Conclusions.** It is argued that with the help of directorial and artistic techniques in feature and documentary films, it is possible not only to popularise the life and work of opera performers among a wide audience, but also to manifest the possibilities of modern technologies in the creation and reproduction of opera, the work of composers, conductors, opera singers.

Keywords: visual culture, directorial skill, theatre, opera, screen arts, musical art, stage, composer, conductor, artist, television, biographicalism, creative personality, opera singer.

Актуальність теми дослідження. У сучасному культурному обширі все більшої популярності набувають фільми біографічного жанру, що на межі 1950–1960-х рр. стали називати «байопіком» і в «якому йдеться про життя реальної відомої особи загалом або про окремі епізоди її біографії» [4]. Інтерес глядацького загалу до життя певних історичних постатей, а також представників різних сфер людської діяльності (від мистецтва, науки, політики і до бізнесу), імовірно, пов'язаний з тими тектонічними зрушеннями, котрі відбуваються в культурі й суспільстві епохи постпостмодерну, де не останню роль відіграють визначні особистості. Однією з таких постатей, чи не найбільш відомих у світі художньої культури ХХ–ХХ ст., назовемо оперну співачку Марію Каллас, інтерес до життя і творчості котрої не вщухає і через багато десятиліть по її смерті, про що свідчить значна кількість як ігрових, так і неігрових стрічок.

Аналіз досліджень і публікацій. Попри популярність біографічного жанру в кіно, можемо відзначити, що досліджень, присвячених біографізму в екранних мистецтвах не достатньо, тоді як словникова література дає різні визначення автобіографізму (від грецького *autos* – сам, *bios* – життя, *grapho* – пишу). Зосібна польське видання *Slownik literatury polskiej XX wieku* репрезентує та розкриває сутність мемуарів, автобіографії, спогадів, щоденника як основних жанрових різновидів автобіографічних форм, водночас автобіографізмом, як вважає польська дослідниця І. Чермінська, може бути «погляд свідка, який особисто брав участь у подіях, а також інтроспективний погляд, який сягає до глибин самотньої душі» [18, 19]. Тож звернемось до досліджень у літературознавстві, музикознавстві, театрознавстві, що дозволить нам сформувати вектори наукових розвідок в аудіовізуальному мистецтві.

У монографії «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей» О. Оніщенко, досліджуючи проблему біографізму в гуманітарному просторі Європи, вказує на її досить тривалу історію, що «бере свій початок від античної філософії і, зокрема,

від відомого трактату Діогена “Про життя, вчення і вислови видатних філософів” і “Паралельних життєписів” Плутарха». Дослідниця переконана, що наступний етап вирішення означеної проблеми ототожнюється з добою Відродження і передусім зі славнозвісною працею Жд. Вазарі «Життєпис найвідоміших живописців, скульпторів і зодчих». Авторка відзначає, що в умовах ХVІІІ століття розвідки на теренах біографічної проблематики здійснював Дж. Босвел («Життя Самюеля Джонсона»), а на початку ХІХ – Емерсон і Карлейл розробили концепцію «універсального біографізму». Крім того, О. Оніщенко зосереджує увагу на тому факті, що в середині ХІХ століття в теоретичний ужиток входить визначення «біографічний метод», пов'язаний з науковою спадщиною Ш. Сент-Бева [9, 77–78]. Варто додати, що інтерес до проблеми біографізму у творчості виявляли також І. Тен, Р. Барт, А. Моруа, М. Фуко.

У статті «Музика як складова біографічного тексту» С. Мацека вважає, що «біографічна контекстуалізація музики передбачає, що музичні твори здатні виображувати їхнього творця, який залишається центром рецептивного інтересу, натомість музикалізація біографії надає їй музикологічного характеру, демонструючи її спрямованість на витлумачення творчого життя митця» [6, 29]. О. Цисельська в роботі «Еволюція театральної біографістики: історико-теоретичний дискурс» висловлює думку про те, що театральна біографістика «спирається на документальні джерела (листи, мемуари, архівні свідчення) і передбачає не лише реконструкцію подій, а й занурення в психологію особистості. При цьому в театрі біографічний підхід часто поєднується з прийомом персоніфікації, коли вигаданим персонажам надаються індивідуальні риси, біографічна логіка розвитку, внутрішня драма – з метою репрезентації ідей, соціальних явищ або духовного досвіду епохи» [13, 3]. Своєю чергою Т. Кохан в монографії «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» вказує, що «поняття “автобіографія” фіксує певний літературний жанр, завдання якого полягає в описі власного життя і розкритті

процесу формування внутрішнього світу людини на підґрунті зовнішніх подій та обставин». Дослідник додає, що «автобіографія дозволяє систематизувати основні етапи життя людини й виокремити найголовніші та найпоказовіші з них» [5, 212].

Мета статті – виявити та обґрунтувати особливості режисерських прийомів тлумачення творчих біографій оперних виконавців у сценічному та екранному просторі.

Виклад основного матеріалу. Оперне мистецтво стало поступово проникати на екран ще до того, як кінематограф став звуковим, ба навіть раніше ніж його було визнано мистецтвом (а не лише розважальним атракціоном), нехай і синтетичним. Піонером, сказати б, конвергенції опери і кіно не випадково став Жорж Мельєс – абсолютний праватор екранної царини, а ще власник театру Робер Удена. Постійне прагнення технологічних новацій, вимогливість до виконавських практик, розширення жанрової палітри стрічок (зادля жвавого інтересу публіки) спонукало Ж. Мельєса 1903 року вдатись до екранізації, причому не літературного твору, а опери – «Фауст у пеклі» композитора і диригента Гектора Берліоза. Звісно, у такій «екранізації» оперної постановки митець пропонував глядачам, оздоблений різноманітними екранними трюками й символікою сюжет, що розгортався в розкішних театральних декораціях і акторському дійстві, прикрашеному пишними костюмами, наповненому промовистою театальною жестикуляцією і мімікою. Однак музика й спів не линули ані з екрану, ані з валиків фонографа у глядацькій залі, що власне, не применшило успіх картини. Екранний тріумф «німої» опери мотивував майстра знову звернутись до оперного твору і вже 1904-го публіка вдячно відвідувала сеанси, де так само демонстрували беззвучну кінострічку «Фауст і Маргарита», за мотивами опери Шарля Гуно. Безумовний успіх своєрідного оперного сиквелу підштовхнув Ж. Мельєса того ж таки року представити глядачам не лише поєднаний в екстравагантному монтажі мікс обох опер-легенд про «Фауста», але й синхронізувати (за допомогою грамофонних записів) розвиток подій з музикою та аріями героїв і тим самим закласти підґрунтя фільму-опери. Такий факт переконливо свідчив про те, що «німе кіно ніколи не розглядалося як загроза для опери. Оперна криза збіглася з періодом, коли в кінематографі започаткували синхронізацію звуку й зображення. Цікаво, що одна з останніх опер, яка збирала повні зали, «Турандот» (1926) Джакомо Пуччіні була

створена незадовго до появи першого звукового фільму – мюзиклу «Співак джазу» (1927) режисера Алана Кросленда» [14, 127].

Криза опери в театрі (у другій чверті ХХ ст.) не завадила екранним мистецтвам тривалий час активно адаптувати оперні вистави (особливо в період становлення телебачення, коли фільми-опери становили значну частку телевізійного контенту), креативно використовувати музику з опер, оживляти оперні дивертисменти, інтерпретувати сюжетні мотиви, робити алюзії на оперні спектаклі, персонажів, створювати біографічні стрічки про оперних композиторів, виконавців. Режисери жанрового й авторського світового кіно- й телемистецтва, більшість з яких активно співпрацювала з театрами, (Г. В. Пабст, Л. Вісконті, Ф. Дзефіреллі, Ж.-Л. Годар, Ф. Фелліні, І. Бергман, Ж. Ріветт, В. Херцог, К. Расселл, А. Жулавські, Ф. Розі, Дж. Лоузі, І. Сабо, Х.-Ю. Зіберберг, К. Брана, Д. Темпл, У. Болком та ін.) тією чи іншою мірою презентували на екрані своє захоплення оперним мистецтвом, зосібна, і його найяскравішими представниками. Та це й не дивно, адже, на переконання С. Зуєва, синтетична природа екранного й оперного мистецтва «зумовила взаємне використання ними мистецького досвіду, діапазон якого в сучасній культурі простягається від запровадження відеоряду в оперні постановки до екранізації опер і онлайн-трансляцій оперних вистав у кінотеатрах» [3, 93].

Інтерес представників екранних мистецтв до оповитого таємницями й легендами життя і творчості Марії Каллас – абсолютної примадонни оперної сцени ХХ сторіччя – проявлявся в моменти тріумфу видатної виконавиці, в часи кризи й забуття, не вщухав він і дотепер. Підтвердження тому вишукана біографічна драма 2024 року «Марія» в режисурі Пабло Ларраїна, тоді як до сторіччя від дня народження знаної вокалістки «міланський театр присвятив їй ретроспективну виставку, де можна було не тільки побачити унікальні фотографії з театральних архівів, а й роздивитися костюми співачки. Окремим імерсивним досвідом стала кімната з уривками партій з різних опер, де кожен міг послухати голос М. Каллас» [7]. Вже з 1958 року у світовому культурному обширі з'являється ціла низка неігрових фільмів (як-то: «Тоска» Р. Бенаму, «Пристрасті по Каллас» Д. Кейллата, «Марія до Каллас» Т. Вольфа (Франція), «Концерти Марії Каллас 1959–1962», «Марія Каллас: Тоска 1964» Х. Пройссе (Німеччина), «Марія Каллас у Ковент Гарден» Ф. Дзеффіреллі, «Каллас» та «Божественна Марія Каллас» Т. Палмера,

«Марія Каллас: Жити та померти за мистецтво та любов» (Великобританія), «Абсолютна Марія Каллас» Ф. Колі (Франція, Австралія, Греція), «Наша Марія Каллас», Б. Цокаса (Греція). В цих екранних наративах режисери всебічно висвітлюють сторінки біографії визначної співачки: її дитинство, роки навчання в афінській консерваторії Маноліса Каломіріса (під орудою Ельвіри де Ідальго – сказати б «архітекторки» самобутнього сопрано, котрим володіла М. Каллас – розумна, відповідальна і фантастично працююча юна учениця в роки студіювань), надскладний унадмір тернистий шлях на вершину слави в театрах США та Європи. У вказаних стрічках з особливою ретельністю висвітлюється робота визначних режисерів, котрі не лише працювали над постановкою новаторських опер з великою співачкою в театрі – Лукіно Вісконті, а й створювали ігрові біографічні кінокартини – Франко Дзефіреллі («Каллас Назавжди», 2002). Міркуючи про талант легендарної вокалістки, Л. Вісконті (у творчій колаборації з котрим талант мисткині заблискотів ще яскравіше, адже творення динамічного калейдоскопу аудіовізуальної образності сценічних постановок – «Норма», «Медея», «Тоска» – стало новаторським, таким, що випередило свій час і справило потужний вплив на прийдешні покоління режисерсько-виконавських тандемів у прагненні до історичної достовірності та глибинної психології сценічних образів, продукуванні опери, не тільки як музичного, а й візуально-драматичного мистецтва, спроможного збуджувати потужні емоції у найбільш вимогливої публіки) був переконаний, що «без грецького коріння ні її унікальний голос не був би настільки приголомшливим, ні її гра – такою драматичною» [15]. Л. Вісконті, безумовно, мав рацію, оскільки виконавські практики М. Каллас, помножені на непересічний акторський талант, були не лише демонстрацією її унікальних вокальних можливостей, а новочасним високим мистецтвом (якому заздрили, усіляко перешкоджали і водночас захоплювались, шаленіли, ретельно вивчали), сповненим глибокого драматизму і по суті ідеального смаку, що справило потужний вплив на світову художню культуру. Своєю чергою Ф. Дзефіреллі висловлював впевненість у тому, що Марія Каллас «була першою й до теперішнього часу останньою співачкою, що володіє сопрано, і яка перевершила межі свого мистецтва та наблизила оперу до найширших мас глядачів» [20].

У названих вище кіно- й телевізійних картинах режисери в доволі делікатній формі

відкривали завісу й в особисте життя універсальної вокалістки (почасти не обходячи увагою драму стосунків з першим чоловіком – промисловцем Джованні Батіста Менегіні, трагічний роман з нафтовим магнатом Аристотелем Онассісом), активно використовуючи у витіюватих монтажних кадрах, густо насичених виконанням співачкою найвідоміших сценічних арій (Casta Diva з «Норми» В. Белліні, O mio babbino caro з опери «Джанні Скіккі» Д. Пуччіні, інших арій з оперних постановок різних років «Макбет», «Травіата», «Аїда», «Набукко», «Дон Карлос» Д. Верді; «Тоска», «Турандот», «Богема», «Мадам Баттерфляй» Д. Пуччіні; «Валькірія», «Парсифаль» Р. Вагнера; «Весталка» Г. Спонтіні й ін.), фотографічні, відео- та аудіоматеріали, рідкісні інтерв'ю найвеличнійшої вокалістки, листи, спогади друзів, сучасників, оцінки різного штибу експертів.

Особливий інтерес становить пласт ігрових стрічок, у яких митці, безсумнівно, демонструють свій особистий погляд на життєдіяльність М. Каллас, візуалізуючи її глибокий внутрішній світ через знаково-символічні екранні модуси й презентуючи специфічну авторську структурно-логічну побудову екранних продуктів, сповнених національно-буттєвих архетипів. Адже характерною ознакою ігрового кінематографу є потреба не лише у відтворенні дійсності та її реальних постатей, але й у внесенні режисером оригінального художнього «вирішення, яке може ще більше посилити драматизм того, що відбувається у кадрі» [3, 27]. Таке несподіване авторське рішення запропонує Федеріко Фелліні у фільмі «І корабель пливе...», де, використавши «умовність оперного жанру» і задіявши музичний ряд та сюжетику «п'яти опер Дж. Верді: «Сили долі», «Ріголетто», «Аїди», «Набукко» та «Травіати», він поєднав музичні твори за калейдоскопічним принципом (навмисне перехресшуючи національну ідентичність художніх образів), при цьому «трансформуючи і підганяючи під свої творчі завдання» музику визначного композитора, розгорнув сповнену символів, алегорій, алюзій оповідь так, щоби в екранній фабулі прочитувалася, приміром, «аналогія із трагічною долею М. Каллас, порох якої було розвіяно над Егейським морем, а її ім'я ніби зашифроване в анаграмі імені Едмея», а крім того, як вважає С. Зуєв, «відомо, що партію Медеї в однойменній опері Л. Керубіні М. Каллас любила і часто виконувала <...> Книга, яка впала під час спіритичного сеансу і розкрилася на сторінці з репродукцією «Джоконди» Леонардо да Вінчі, є ще однією алюзією з М. Каллас, італійський дебют якої

відбувся 1947 року в опері А. Понк'єллі, і ще одним подвоєнням: героїня опери – співачка [2, 93–94].

Оригінальну оповідь про деякі біографічні моменти із життя Марії Каллас презентує глядацькій рецепції німецький режисер Бернд Ейхінгер. У фільмі «Диявол та пані Д» (1999) – за однойменним романом Хельмута Крауссера (котрий, на жаль, вважав вказану адаптацію свого літературного твору «абсолютно недоречною» [16, 32]) – знаково-символічний образ видатної співачки висвітлюється крізь призму дивакуватого й брутального героя психіатричної клініки – Станіслауса Надя (у виконанні Тіля Швайгера). За задумом автора, він впевнений, що саме його потойбічні можливості впливати на долі людей відіграли ключову роль у загартуванні таланту М. Каллас, зробили її стійкою до різного штибу життєвих проблем. Вважаючи себе Дияволом у людській подобі, протагоніст, ведучи оповідь про своє мало не фанатичне захоплення неперевершеною виконавицею, він акцентує увагу передовсім на тих невдачах і поразках, котрі їй довелося пережити, подолати й не зупинитись на шляху сходження на оперний олімп. Тоді як постановник, врівноважуючи в екранній площині вербальне й візуальне, широко застосовуючи в чорно-білому форматі хронікальний матеріал (що фіксує творчі миттєвості життєдіяльності М. Каллас), потому вдається до насиченої колірної гами, сміливо й «неодноразово використовує великі плани, наближаючись мало не впритул до своїх акторів та уникаючи – частково для того, щоб розрядити настрій – широких перспектив відкритих просторів» [19]. Однак, як вважає німецький режисер і критик Р. Суксланд, попри наявність численних ремінісценцій, пов'язаних із з'явою Марії Каллас в різних образах численних оперних постановок в уяві героя, «ця психоаналітична історія сексуальної фрустрації та метафізичних прірв могла б стати справді великою та хорошою якби не слабкий сценарій» [19], де, попри наявність актуальних контекстів сучасності, «окремі шматочки оповіді-головолмки не складаються разом, а безпорадно висять у повітрі», переконана К. Айхінгер, дослідниця творчості й біографія режисера [17, 417].

У 2002 році у світовий прокат виходить музична біографічна драма Франко Дзеффіреллі «Каллас назавжди». Співачку і режисера-художника, пов'язували дружні стосунки: Ф. Дзеффіреллі неодноразово звертався до М. Каллас за натхненням і порадами, підтримував її в тяжкі періоди життя, добре знав її непередбачуваний характер, а, захоплений творчістю мисткині,

цілеспрямовано ставив розкішні оперні вистави у престижних театрах світу: Далласській опері («Травіата»), Лондонському Королівському театрі Ковент-Гарден («Тоска»), Паризькій опері («Норма»). Тож не випадково взявся увіковічнити екранними засобами пам'ять про визначну майстриню сцени й екрану (адже ще 1969 року «співачка знялася в головній ролі відомого фільму-опери «Медея» П. Пазоліні» [2, 93]).

Презентуючи свій останній фільм, режисер-постановник і співавтор сценарію (котрий деяким чином виявився дилетантським, оскільки на екрані так не вдалося звести воедино синхронні сюжетні лінії «видатна вокалістка – молодий художник»), як не дивно, пропонує глядачам вигаданий ним же самим епізод (дія котрого відбувається в рік, коли вже не стало мисткині), який міг статись в останні місяці життя співачки. За сюжетом виконавицю запрошують знову повернутись на сцену задля виконання головної партії в опері «Кармен» (яку вона ніколи не виконувала на театральному кону), залучивши для цього як компроміс старі концертні фонограми, а ще взяти участь у зйомках фільмів-опер, також із використанням аудіозаписів минулих років.

На наше переконання, у символічному просторі стрічки кіноавтор закладає подвійний код біографізму, адже, створюючи біографічну картину про М. Каллас, режисер у закодованому образі й діях імпресарію Ларрі радше відтворює самого себе (свій, імовірно, ностальгічний спомин про швидкоплинний роман з молодим зухвалим художником-початківцем). А крім того, фактично демонструє власні намагання повернути виконавицю, що втратила голос, до стану душевної рівноваги, до активного творчого до життя, запросивши її зніматись у його картинах і задіюючи зроблені раніше звукозаписи. Беручись до продукування епізоду «Екранізація опери», з властивим тільки йому реактивним темпераментом, Франко Дзеффіреллі (будучи одним з кращих фахівців світового рівня в акомодатії опери на екрані) відкриває завісу авторської режисерської лабораторії (через ретельне відтворення технології знімального процесу) в адаптації сценічного матеріалу за допомогою виразних засобів аудіовізуального мистецтва, дотримуючись специфічного вихрового ритму. Застосовуючи потужний арсенал постановочних засобів (від розкішних декорацій, інтер'єрів, вишуканих костюмів, аксесуарів до ексклюзивного гриму), автор-режисер (котрий на цей раз не виступив художником своєї стрічки, натомість доручив цю відповідальну роботу геніальному Карлу Лагерфельду, а ще

Бруно Чезарі, Луїджі Кінтілі, Алессандро Лаї, Алессандро Лаї, Альберто Спьяцці) прагнуть показати моральні та й фізичні муки протагоністки, елегантно поєднуючи світ театру і кінематографу. Однак слід вказати, що переконливих драматургічних засобів у численних справді яскравих, майстерно відзнятих Енніо Гварньєрі кадрах-епізодах з витонченою композицією, насиченою колірною гамою, виразною світлотінню, де актриса Фанні Ардан (виконавиця ролі М. Каллас), точно відтворюючи пластику співачки, могла би вповні розкрити глибоку, наділену широким спектром емоцій натуру своєї героїні (у якій як надкороткий спалах пробуджується активний інтерес до творчості), у біографічній картині режисером так і не було віднайдено. Проте слід зважити на той факт, що у фінальних кадрах кінострічки автори обачливо застерігають глядачів про те, що зірка великої Марії Каллас дійсно сяjala в культурній парадигмі ХХ століття, тоді як решта персонажів (та власне й події, «відтворені» у фільмі) є не більш ніж вигадкою, однак вони могли би статися в житті визначної співачки. Тож доцільно вказати, що біографізмом можна вважати навіть «відтворення в мистецькому творі певних суспільних настроїв, подій, дотичних до життєвого перебігу митця, котрі впливають на певні особисті мотиви в його творчості» [10, 97].

2024 року до 100-річчя з дня народження Марії Каллас (щоправда, з невеликим запізненням) на Венеційському фестивалі відбулась гучна прем'єра фільму «Марія» в режисурі Пабло Ларраїна. Створена в копродукції (США – Італії – Німеччини) вказана стрічка становить трилогію біографічних екранних робіт чилійського постановника про визначних жінок ХХ століття. Нагадаємо, що в набутках митця вже є глибокі психологічні біографічні драми «Джек» (2016) (у якій доволі хаотично (з численними флешбеками) висвітлюються деякі сторінки життя Жаклін Кеннеді (з Наталі Портман у головній ролі) після загибелі її чоловіка – президента США Джона Кеннеді) та «Спенсер» (2021), присвячена усього трьом дням у житті англійської принцеси Діани (з Крістен Джейміс Стюарт як протагоністки). Як вказує Д. Сиротенко, «на відміну від класичних байопіків, які зазвичай проводять глядача історією персонажа від невідомості до успіху і падіння, фільми Ларраїна зосереджуються на найбільш драматичних епізодах життя героїнь» [11].

Можемо стверджувати, що чи не головним виражальним засобом у кінотексті «Марія» стала музика та й сам універсальний

голос видатної співачки, а режисер передовсім робить тонкий акцент на віртуозних колоратурах з опер Вінченцо Белліні, Джоаккіно Россіні, Доменіко Доніцетті, де ключовою і наскрізною є піднесена, дивовижного звучання арія *Casta Diva* з опери *Norma*. Адже «саме у «Нормі» оперний світ відчув на собі шалені чари цієї геніальної співачки» [12], котра була переконана, що композитор написав цей оперний твір (виконаний вокалісткою аж 89 разів) саме для неї. Разом з тим Д. Сиротенко стверджує, що, «хоч у картині й присутні оперні арії, пересічний глядач не зрозуміє, чому Каллас називає їх невдалими, порівнюючи з ідеальним звучанням власного сопрано з платівок. Бо для непрофесійного вуха все це звучить однаково потужно» [11].

Варто нагадати, що в рік Марії Каллас, «оголошений ЮНЕСКО на честь вшанування найвидатнішої співачки ХХ століття, опера «Норма» йде з незмінним успіхом на київській сцені. Цьому не може завадити навіть війна України з російським агресором», зазначає В. Скриниченко в статті «Трагедія Марії Каллас». Автор вказує, що всі, «кому пощастило побувати на цьому оперному спектаклі, мали шанс із насолодою спостерігати цю театральну містерію та поринути у містичний вир і хаос первісних пристрастей Норми, жриці друїдів. Цей подарунок від Національної опери України оперним меломанам – найяскравіша подія останніх театральних сезонів Києва» [12], з Оксаною Крамарєвою (Норма) та Сергієм Магерою (Оровезо) як виконавцями головних партій.

За сюжетом байопіку «Марія» автори (зосібна сценарист Стівен Найт) ведуть, як не дивно, доволі поверхову за логікою оповідь (з певною відірваністю окремих сцен), схожу на сон чи то марення-спогади визначної співачки у її величному сьайві й водночас безсиллі, про останні місяці (якщо не дні) відлюдницького життя в розкішній паризькій квартирі як своєрідному музеї «минулої величі: численні хутрянні пальта, сукні, туфлі, сумки від провідних будинків моди – мають якийсь занедбаний вигляд і створюють візуально ефект хаосу в оселі, адже вони – лише частина минулого й німі свідки та учасники зоряного життя та хворобливого згасання ла Каллас» [8]. У розвитку, що прикро, доволі непослідовного екранного дійства спантелечений глядач (який, приміром, недостатньо поінформований про трагедію життя і творчості Марії Каллас), на переконання Л. Новоселицької, терпеливо спостерігає, як «затуманена свідомість повертає героїню до різних епізодів її

минулого: від злиднів в Афінських нетрях – до сцен головних театрів світу. Від забутого конфлікту з матір'ю до знайомства з Аристотелем Онассісом і блискучих прийомів на честь співачки» [8].

В аналізі цього кінотексту на особливу увагу заслуговує виконавиця головної ролі – Анджеліна Джолі як одна з потужних носіїв авторських художніх меседжів. Однак думки глядачів, як і критиків, виявились полярними, що тільки підкреслює інтерес до екранного твору. Так, до прикладу, Ю. Дубчак, виявляючи невдоволеність вже портретною несхожістю Каллас – Джолі вважає, що актрисі в кінокартині «просто нема чого грати: половину екранного часу акторка відкриває рота під записи Каллас, змінює вбрання, ходить туди-сюди та їсть пігулки. Інша половина фільму – загальні плани зі спини та перетягування рояля з кімнати в кімнату» [1]. Іншої думки дотримується Д. Сиротенко, зазначаючи, що «Анджеліна Джолі ідеально зображує як прекрасну молоду Каллас (явно красивішу, ніж та була в реальності), так і змучену 53-річну Марію» [11].

Втім, погодьмось, є в біографічній драмі Пабло Ларраїна беззаперечна з погляду художнього смаку естетична компонента, бездоганність якої у співпраці режисер – художник – оператор важко заперечити.

Наукова новизна статті полягає в застосуванні міждисциплінарного (мистецтвознавчого та культурологічного) підходу задля обґрунтування потужних ресурсів взаємовпливу та комунікації перформативного, музичного та екранного мистецтв щодо режисерських засобів, використовуваних у різного стибу художньо-документальних тлумаченнях біографій визначних постатей культури, зокрібна виконавців оперних творів; у з'ясуванні та висвітленні режисерського потенціалу в розмаїтій презентації мистецьких розвідок у царину життєтворчості оперних співаків в сценічному та екранному просторі, що вперше потрапило в проблемну сферу наукового дослідження.

Висновки. Аргументовано, що режисерські прийоми в ігровому та неігровому кінематографі далеко не вичерпали свій пошуковий потенціал в розкритті глибинної сутності й поширенні знань про життя і творчість оперних виконавців (діяння їх доволі впливового оточення) у глядацькому соціумі, а також презентовано перспективні можливості модернових технологій екрану у фіксації сповненого численних складнощів театрального (зокрема закулісного) життя, творенні самотності оперного мистецтва, маніфестації специфіки композиторсько-

диригентської творчості, винахідливому представленні таїни творчої лабораторії оперних співаків, музикантів-інструменталістів.

Література

1. Дубчак Ю. Чому стрічка “Maria” погане кіно про Каллас і яким насправді був її роман з Онассісом. URL: <https://lifestyle-ua.com/film-maria-2024ki-istoriya-kohannya-i-prynyzen-mariyi-kallas/> (дата звернення: 06.03.2025).
2. Зуєв С. Кіно та опера: прихована семантика (на прикладі кінофільму Федеріко Фелліні «І корабль пливе»). *Журнал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. № 3. С. 93–99.
3. Канівець А. Владлен Одуєнко: «Сценографія – це такий же актор зі своїм характером і посланням»: інтерв'ю. *Кіно-Театр*. 2021. № 4. С. 26–28.
4. Корнєєва Л. Л. Байопік. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Байопік> (дата звернення: 08.03.2025).
5. Кохан Т. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття. Київ: Інститут культурології НАМУ, 2017. 304 с.
6. Мацека С.П. Музика як складова біографічного тексту. *Питання літературознавства*. 2014. № 89. С. 29–40.
7. Мотричук В. La Divina: яким було життя драматичної зірки Марії Каллас. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/persona/la-divina-yakim-bulo-zhittya-drama-ti-chnoji-zirki-mariji-kallas-57548.html> (дата звернення: 06.04.2025).
8. Новоселецька Л. Самотня зірка на пенсії: чому Анджеліна Джолі ідеальна для ролі Марії Каллас. 2024. URL: <https://focus.ua/uk/lifestyle/680509-mariya-vidguk-na-film-pro-mariyu-kallas-z-andzhelinoyu-dzholi> (дата звернення: 07.04.2025).
9. Оніщенко О. І. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уальд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг). Київ: Ін-т культурології НАМУ, 2011. 272 с.
10. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 448 с.
11. Сиротенко Д. Трагедія життя чи життя в трагедії. Рецензія на фільм «Марія». URL: <https://kinowar.com/tragediya-zhyttya-chy-zhyttya-v-tragediyi-recenziya-na-film-mariya/> (дата звернення: 06.04.2025).
12. Скринченко В. Трагедія Марії Каллас (до 100-річчя від дня народження). URL: <https://familytimes.com.ua/tragediya-marii-kallas-do-100-richchya-vid-dnya/> (дата звернення: 08.04.2025).
13. Цисельська О. В. Еволюція театральної біографістики: історико-теоретичний дискурс: автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ: КНУКіМ, 2025. 18 с. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2025/06/CZyselska_avtoref_elektron.pdf (дата звернення: 09.04.2025).

14. Юдова-Романова К., Борко І., Семененко І. Опера й кінематограф: конвергенція в контексті соціокультурних змін. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2025. Вип. 52. С. 127–135.

15. Bacon H. *Visconti : explorations of beauty and decay*. Cambridge ; New York, NY, USA : Cambridge University Press, 1998. 285 p.

16. Bücken Tine. Die hohe Kunst der Selbstdarstellung. Helmut Krausser im Portrait. *Kritische AusgAbe*. 2007. S. 31–33.

17. Eichinger Katja. Hoffmann und Campe. Hamburg, 2012. S. 416–420.

18. Czerminska M. Autobiograficzne formy. *Slownik literatury polskiej XX wieku*. Wroclaw–Warscawa–Krakow, 1992. S. 49–54.

19. Suchsland Rüdiger – Der große Bagarozzy. URL: <https://www.artehock.de/film/text/kritik/g/grbaga.htm> (дата звернення: 01.04.2025).

20. Zeffirelli Franco. *Autobiografia*. Milano, Mondadori, 2006. 527 p.

References

1. Dubchak, Y. (2024). Why the film 'Mariia' is a bad movie about Callas and what her affair with Onassis really was like. Retrieved from: <https://lifestyle-ua.com/film-maria-2024ki-istoriya-kohannya-i-prynyzen-mariyi-kallas/> [in Ukrainian].

2. Zuiev, S. (2013). Cinema and opera: hidden semantics (on the example of Federico Fellini's film 'And the Ship Sails'). *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 3, 93–99 [in Ukrainian].

3. Kanivets, A. (2013). Vladlen Odudenko: 'Scenography is the same actor with its own character and message': [interview]. *Kino-Teatr*, 4, 26–28 [in Ukrainian].

4. Korneeva, L. L. (2022). Biopic. Great Ukrainian Encyclopaedia. Retrieved from: <https://vue.gov.ua/Biopic> [in Ukrainian].

5. Kokhan, T. (2017). Cinema in the Context of the Cultural Space of the 20th Century. *Instytut kulturolohii NAMU* [in Ukrainian].

6. Matseka, S. P. (2014). Music as a component of a biographical text. *Issues of Literary Studies*, 89, 29–40 [in Ukrainian].

7. Motrychuk, V. (2024). La Divina: what was the life of the dramatic star Maria Callas like. Retrieved from: <https://vogue.ua/article/fashion/persona/la-divina-yakim-bulo-zhittya-drama ti chnoji -zirki -mariji-kallas-57548.html> [in Ukrainian].

8. Novoseletska, L. (2024). Lonely star in retirement: Why Angelina Jolie is perfect for the role

of Maria Callas. Retrieved from: <https://focus.ua/uk/lifestyle/680509-mariya-vidguk-na-film-pro-mariyu-kallas-z-andzhelinoyu-dzholi> [in Ukrainian].

9. Onishchenko, O. I. (2011). Writers as researchers: The potential of theoretical ideas (O. Wild, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig). *Instytut kulturolohii NAMU* [in Ukrainian].

10. Pohrebniak, H. P. (2020). Author's Cinema in the Cultural Space of the Second Half of the 20th – Early 21st Century. *NACAM* [in Ukrainian].

11. Syrotenko, D. (2024) The tragedy of life or life in tragedy. Review of the film 'Maria'. Retrieved from: <https://kinowar.com/tragediya-zhyttya-chy-zhyttya-v-tragediyi-recenziya-na-film-mariya/> [in Ukrainian].

12. Skrynchenko, V. (2024). The Tragedy of Maria Callas (to the 100th anniversary of her birth). Retrieved from: <https://familytimes.com.ua/tragediya-marii-kallas-do-100-richchya-vid-dnya/> [in Ukrainian].

13. Tsyselska, O. V. (2025). The Evolution of Theatre Biography: Historical and Theoretical Dissertation. Author's Abstract of the Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Kyiv. Retrieved from: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2025/06/CZyselska_avtoref_elektron.pdf [in Ukrainian].

14. Yudova-Romanova, K., Borko, I., & Semenenko, I. (2025). Opera and cinema: convergence in the context of sociocultural changes. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art Studies*, 52, 127–135. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334088> [in Ukrainian].

15. Bacon, H. (1998). *Visconti: explorations of beauty and decay*. Cambridge University Press [in English].

16. Bücken, T. (2007). Die hohe Kunst der Selbstdarstellung. Helmut Krausser im Portrait. *Kritische AusgAbe*, 31–33 [in German].

17. Eichinger, K. (2012). Hoffmann und Campe. Hamburg, 416–420 [in English].

18. Czerminska, M. (1992). Autobiograficzne formy. *Slownik literatury polskiej XX wieku*. Wroclaw–Warscawa–Krakow, 49–54 [in Polish].

19. Suchsland, R. (2020). Der große Bagarozzy. Retrieved from: <https://www.artehock.de/film/text/kritik/g/grbaga.htm> [in German].

20. Zeffirelli, F. (2006). *Autobiografia*. Mondadori [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 08.08.2025

Отримано після доопрацювання 10.09.2025

Прийнято до друку 17.09.2025

Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Булах Т. Б. Комерціалізація сучасної музики поклоніння в контексті євангельської богослужбової практики та музичної індустрії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 246–251.

Булах Тетяна Борисівна,
кандидат мистецтвознавства, професор,
учений секретар ректорату
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0954-8422>
tetianakablova@gmail.com

Bulakh T. (2025). Commercialisation of Contemporary Worship Music in the Context of Evangelical Worship Practice and Music Industry. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 246–251 [in Ukrainian].

КОМЕРЦІАЛІЗАЦІЯ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ ПОКЛОНІННЯ В КОНТЕКСТІ ЄВАНГЕЛЬСЬКОЇ БОГОСЛУЖБОВОЇ ПРАКТИКИ ТА МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ

Метою статті є комплексний аналіз процесів комерціалізації сучасної музики поклоніння (Contemporary Worship Music, CWM) у взаємозв'язку з богослужбовою практикою євангельських церков та музичною індустрією. Дослідження спрямоване на виявлення амбівалентності цього феномену, що поєднує сакральні та індустріальні виміри. **Методологічну базу** дослідження становить міждисциплінарний підхід, який інтегрує музикознавчий аналіз, богословську інтерпретацію, соціокультурну та медійну критику. Застосовано історико-культурний метод для простеження розвитку сучасної християнської музики від контркультурних витоків до глобалізованої індустрії, а також компаративний підхід для зіставлення локальних та транснаціональних практик поклоніння. **Наукова новизна.** Уперше в українському науковому контексті системно осмислено феномен комерціалізації сучасної музики поклоніння як багатовимірний процес, що поєднує богословські функції, естетичні форми та ринкові стратегії. Окреслено такі прояви комерціалізації як гібридизація концертного й літургійного формату, брендизація та глобальна стандартизація репертуару, що дозволяє критично оцінити їхній вплив на автентичність духовного досвіду. **Висновок.** Доведено, що комерціалізація сучасної музики поклоніння проявляється через гібридизацію концертного та богослужбового форматів, глобалізацію музичних брендів (Hillsong, Bethel, Elevation), а також стандартизацію музичної мови та маркетингові стратегії, що впливають на зміст і форму богослужбових пісень. Така амбівалентність створює культурно-богословське напруження між прагненням до автентичності духовного досвіду та логікою ринкової ефективності. У результаті CWM постає як багатофункціональний феномен, що одночасно виконує духовні, естетичні та комерційні функції в сучасному релігійному житті.

Ключові слова: сучасна музика поклоніння, комерціалізація, євангельська богослужбова практика, музична індустрія, сакральна культура.

Bulakh Tetiana, PhD in Arts, Professor, Academic Secretary of the Rectorate, Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts

Commercialisation of Contemporary Worship Music in the Context of Evangelical Worship Practice and Music Industry

The purpose of this article is to provide a comprehensive analysis of the processes of commercialisation of Contemporary Worship Music (CWM) in relation to the worship practices of evangelical churches and the music industry. The study seeks to reveal the ambivalence of this phenomenon, which simultaneously embodies both sacred and industrial dimensions. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach that integrates musicological analysis, theological interpretation, sociocultural critique, and media studies. A historical-cultural method is applied to trace the development of contemporary Christian music from its countercultural origins to its transformation into a globalised industry. In addition, a comparative approach is used to juxtapose local worship practices with transnational patterns of worship. **Scientific novelty.** For the first time in the Ukrainian academic context, the phenomenon of commercialisation of Contemporary Worship Music is systematically conceptualised as a multidimensional process that unites theological functions, aesthetic forms, and market strategies. The article identifies key directions of commercialisation, such as the hybridisation of concert and liturgical formats, branding, and global standardisation of repertoire, which allows for a critical evaluation of their impact on the authenticity of spiritual

experience. **Conclusions.** It is demonstrated that the commercialisation of worship music manifests itself through the hybridization of concert and liturgical formats, the globalisation of music brands (Hillsong, Bethel, Elevation), as well as the standardisation of musical language and marketing strategies that influence the content and form of worship songs. This ambivalence generates a cultural and theological tension between the pursuit of authentic spiritual experience and the logic of market efficiency. As a result, CWM emerges as a multifunctional phenomenon that simultaneously performs spiritual, aesthetic, and commercial functions in contemporary religious life.

Keywords: contemporary worship music, commercialisation, evangelical worship practice, music industry, sacred culture.

Актуальність теми дослідження. Сучасна музика поклоніння (Contemporary Worship Music, CWM) упродовж останніх десятиліть стала одним із найвпливовіших феноменів у богослужбовій практиці євангельських церков. Її поширення у 1990–2000-х роках знаменувало перехід від супроводжувального статусу явища літургійної культури до визначального чинника духовного життя сучасної євангельської громад. Пісні поклоніння перестали бути лише засобом музичного супроводу богослужіння – вони сформували нову модель переживання сакрального, де емоційна залученість, колективний досвід і естетичний аспект нерозривно поєдналися. Водночас із цим процесом відбувалося інше, не менш важливе явище — поступова комерціалізація музики поклоніння. Зростання популярності CWM привернуло увагу музичної індустрії, що призвело до появи гібридних форм на кшталт «концерту/поклоніння», а також до вироблення специфічних стратегій маркетингу та просування. На сьогодні сучасна християнська музика створила окремий напрям музичної індустрії, який вимагає більш детального розгляду.

Аналіз досліджень та публікацій. Дослідження феномену сучасної музики поклоніння (worship music) у євангельських богослужіннях засвідчують зростання її значення як духовно-богословської, культурно-комунікативної та індустріальної практики. У вітчизняному науковому дискурсі проблему осмислюють, зокрема, праці О. Зосім, яка побіжно звертається до поняття популярної музики поклоніння, але у її пріоритеті вивчення східно-слов'янської пісні, Тетяни Булах, яка послідовно аналізує worship-музику як соціокультурний феномен, що інтегрує мистецькі, богословські та комунікативні аспекти, а також акцентує, що сучасна музика поклоніння в українському контексті поєднує традиційні релігійні цінності з естетикою масової культури, що зумовлює напругу між сакральним виміром богослужіння та його медіалізованою видовищністю. Західна академічна традиція пропонує низку концептуальних підходів до

аналізу worship-музики. Том Вагнер розглядає феномен «Hillsong sound» як приклад глобальної брендизації, де стандартизація музичної мови та стилю спрямована на створення універсального продукту, адаптованого для різних культурних контекстів. Монік Інгаллс акцентує на стилістичних запозиченнях із популярної музики, що формують специфічну ідентичність worship-руху, але водночас наближають його до індустріальних практик масової культури. У праці Branded Worship (2023) окреслюється більш широкий контекст «комерціалізації сакрального», коли богослужбова естетика, музичні практики та навіть церковні бренди стають частиною глобального релігійного ринку. Актуальною є також критика «worship-індустрії» в теологічних і публіцистичних текстах Falconer, де вказується на небезпеку перетворення богослужіння на концертно-видовищну форму, зорієнтовану радше на емоційний ефект і маркетингову привабливість, ніж на духовну глибину. Подібні спостереження виявляються й у численних обговореннях в онлайн-спільнотах, де підкреслюється тенденція до стандартизації музичних шаблонів, навмисної емоційної маніпуляції та втрати різноманітності біблійних образів, зокрема скорботних мотивів Псалтиря. Історичний вимір проблеми відображений у працях, присвячених розвитку індустрії сучасної християнської музики (Contemporary Christian Music, CCM), що з 1970-х років трансформувалася з контркультурного руху в багатомільйонний бізнес (Howard & Streck, 1999; Romanowski, 2000). Сучасні дослідження підкреслюють, що CWM поєднує богословські функції з елементами шоу-індустрії, формуючи особливу «теологію через звук», яка часто має спрощений чи однобічний характер.

Отже, у науковому полі сформувалося кілька ключових дослідницьких ліній: соціокультурна й богословська інтерпретація worship-музики як нової форми сакрального мистецтва (О. Зосім, Т. Булах, М. Ingalls); брендизація та глобалізація музики поклоніння, її стандартизація в межах

транснаціональних церковних рухів (T. Wagner; Branded Worship). Критика комерціалізації та ризиків індустріалізації сакрального простору, що веде до зсуву акцентів з духовної суті на видовищність і ринкову ефективність (R. Falconer та ін.). Історичний розвиток сучасної християнської музики як комерційної індустрії, що заклала основу для сучасної глобальної популярності worship-музики. Узагальнюючи, можна стверджувати, що проблема комерціалізації сучасної музики поклоніння перебуває на перетині музикознавства, теології, соціології та культурології. В українському контексті ця тема лише починає системно осмислюватися, однак потребує подальших досліджень, які б поєднували аналіз глобальних тенденцій із локальними практиками богослужіння.

Звідси актуальність та мета статті, а саме розглянути процес комерціалізації сучасної музики поклоніння у його взаємозв'язку з богослужбовою практикою євангельських церков та музичною індустрією.

Виклад основного матеріалу. Формування сучасної музики поклоніння у 1980-х роках відбувалося в тісному взаємозв'язку з глобальними культурними процесами, серед яких ключову роль відігравала комерціалізація музичної сфери. Рух Vineyard, що запропонував нову модель богослужбової музики — пісні, що містять особистісне, майже інтимне, звернені безпосередньо до Бога, — створив сприятливий ґрунт для появи «музики досвіду», орієнтованої на емоційне занурення віруючих [4, 56]. Ця модель виявилася максимально відкритою для запозичення індустріальних механізмів, оскільки використовувала жанрові форми популярної музики, які вже існували в комерційному просторі. Йдеться про те, що рух Vineyard почав інтегрувати професійні концертні технології, сучасне звукове обладнання та мультимедійні засоби. Це дозволило створювати продукцію високої якості, здатну залучити широку аудиторію не лише до богослужіння, а й до прослуховування поза церковними межами.

Значний внесок у цей процес зробили перші музичні лейбли, пов'язані з євангельськими громадами, зокрема Hosanna! Music (пізніше Integrity Music). Вони фіксували богослужбові практики у вигляді аудіозаписів, але й активно впроваджували логіку музичного ринку: регулярні релізи альбомів, створення каталогів, просування виконавців, побудова бренду. Тож музика поклоніння поступово почала виходити за

межі локальної церковної спільноти і ставала продуктом, здатним до тиражування й розповсюдження у масштабах, характерних для комерційної індустрії.

У 1990-х роках до цього процесу долучилися відомі представники Contemporary Christian Music (CCM-сучасна християнська музика), серед яких особливу роль відіграв Майкл В. Сміт. Його перехід до створення «worship-альбомів» продемонстрував, що музика поклоніння стає не лише богослужбовим інструментом, але й форматом, який можна комерційно масштабувати [5, 220]. Цей момент став переломним: відтоді жанр CWM почав позиціонуватися як один із головних напрямів християнської музичної індустрії. Ідеться про те, що процес комерціалізації сучасної музики поклоніння став джерелом як нових форм презентації та поширення християнської музики, так й обумовив глибокі богословські та культурні суперечності. У 1990-х і 2000-х роках ці дискусії отримали назву «війни поклоніння», що відображало напруження між прихильниками автентичного духовного досвіду та тими, хто сприймав музичні новації через призму ринкових стратегій [5]. Отже, витоки сучасної музики поклоніння одразу виявили двоїсту природу: з одного боку, прагнення вірян до автентичного духовного досвіду, з іншого — інтеграція цього досвіду у механізми музичного ринку.

Ключовим чинником напруження стало те, що музика поклоніння перетворювалася на комерційний продукт. Альбоми та концерти отримували масштабне просування, а популярні виконавці Contemporary Christian Music яка ще мала назву «християнська попмузики» іноді радили іншим гуртам створювати «worship-проекти» не за духовною потребою, а за маркетинговим сценарієм. Це породжувало відчуття «штучності» поклоніння і ставило під сумнів його автентичність.

У цьому контексті американські християни, як зауважував Том Вагнер, змушені були «брати добре разом із поганим»: вони приймали доступність та емоційну силу сучасних богослужбових пісень, водночас усвідомлюючи присутність комерційної логіки у створенні та поширенні музики [9, 231]. Розширення гібридної моделі «концерт/поклоніння» лише підсилювало цю подвійність: з одного боку, музика збагачувала богослужбовий досвід, з іншого — інтегрувала комерційні механізми, що не завжди співвідносилися із внутрішньою духовною метою.

Ця напруга виявляється також у структурі сучасних євангельських богослужінь. З одного боку, використання високотехнологічного обладнання та професійних музичних проєктів дозволяє залучати ширшу аудиторію, підвищує емоційний ефект і стимулює залучення нових віруючих. З іншого — розмиває межу між богослужінням як духовною практикою та його музичною та індустріальною репрезентацією.

Отже, комерціалізація сучасної музики поклоніння постає як економічне явище, що утворює культурний та богословський виклик. Вона змушує церкви та віруючих переосмислювати, що означає автентичне поклоніння в умовах, коли музика одночасно виконує духовну, емоційну та комерційну функції.

Як вже було зазначено вище, одним із найбільш виразних проявів комерціалізації сучасної музики поклоніння стала поява гібридної моделі «концерт/поклоніння». Цей формат виник на перетині традиційної богослужбової практики та індустрії популярної музики, поєднуючи в собі ознаки літургійного акту та розважального заходу. Поштовхом до цього процесу стало розширення технічних можливостей у сфері звукопідсилення та візуальних ефектів. Відомі виконавці християнської музики, насамперед Майкл В. Сміт, почали активно використовувати цей підхід, випускаючи живі записи «worship-концертів». Великі сцени, світлові інсталяції, мультимедійні проєкції та професійні акустичні системи перетворили богослужіння на подію, яка за формою була ближчою до концертного шоу, ніж до традиційної літургії [8, 537].

Це призвело до явища, що М. Інгалс визначає як концепція «живого альбому поклоніння» [8, 542], яка стала своєрідним компромісом між сакральним і комерційним: слухач одночасно відчував себе учасником богослужіння і споживачем професійно виробленого музичного контенту. Йдеться про запис окремого концертного заходу – вечора хвали та поклоніння, де відбувалося поєднання богослужбової функції пісень прославлення з логікою індустріального виробництва.

Результатом стало те, що відома австралійська євангельська церква Hillsong, через запис worship альбомів, серед яких Zion та People, досягли високих позицій у Billboard 200, продавши понад 100 000 копій у перший тиждень. Альбом Zion дебютував на п'ятому місці в чарті Billboard 200, продавши понад

34 000 копій першого тижня, а загальний тираж перевищив 169 000 копій у США [6]. Подібна стратегія комерціалізації простежується і у творчості Bethel Music, Elevation Worship та Passion, чий вплив на репертуар сучасного поклоніння доведено статистично: за даними Worship Leader Research 2023 року, майже всі найпопулярніші нові пісні, що виконувалися у храмах США протягом десятиліття, були пов'язані з цими музичними брендами [10]. При цьому комерційні інтереси часто диктують тематику пісень, їхню структуру та формат запису, що породжує певну напругу між духовним досвідом та музично-індустріальними механізмами.

Особливо цікавим є порівняння музики поклоніння та сучасної християнської музики, яка створюється переважно для масового ринку і не завжди безпосередньо пов'язана з богослужіннями. ССМ-артисти, такі як Chris Tomlin, Michael W. Smith та MercyMe, часто перетинають межу між комерційною сценою та церквою, але в основі їхньої творчості стоїть орієнтація на глобальні продажі, радіоефіри та тури. За Billboard, у 2022 році лише п'ять із 25 найпопулярніших християнських пісень були написані спеціально для використання у служіннях, тоді як решта створювалася переважно для комерційного ринку [7]. Такий контраст демонструє, що комерціалізація не обмежується музикою, призначеною для богослужінь, а проникає у ширший спектр християнської музики, формуючи стандарти та музичну мову, яка потім адаптується для служінь. Приклад Michael W. Smith ілюструє взаємодію комерційного і богослужбового підходів. Артист, який здобув популярність як ССМ-виконавець, створював альбоми worship music, які одночасно продавалися як комерційний продукт та використовувалися у церквах. Деякі його записи, такі як Worship (2001) та Sovereign (2014), стали хітами на хвилях християнських радіостанцій та у богослужбовому контексті, демонструючи, як маркетингові стратегії впливають на музичний репертуар церков. Цей приклад підкреслює складність балансу між духовним призначенням пісень і їхньою комерційною життєздатністю.

Комерціалізація музики поклоніння проявляється також у глобальній експансії брендів, таких як Hillsong, чий бізнес-модель включає продаж альбомів, ліцензування пісень для церков по всьому світу, а також організацію масштабних концертних турів.

Такі практики створюють економічну систему, де музика поклоніння стає товаром, водночас зберігаючи свою релігійну функцію.

Тож комерціалізація сучасної музики поклоніння є багатограним явищем. Вона проявляється через гібридизацію концертного та богослужбового форматів, глобалізацію музичних брендів і проникнення музично-індустріальних механізмів у богослужбовий контекст. Водночас комерційна сцена ССМ формує стандарти та стилі, які впливають на репертуар worship music, підкреслюючи тісний зв'язок між духовним призначенням пісень та економічними реаліями сучасної музики.

Висновки. Сучасна музика поклоніння постає як багатовимірний феномен, у якому тісно переплітаються духовні, культурні та соціально-економічні чинники. Її генеза свідчить про подвійність природи: з одного боку, це щире прагнення віруючих до автентичного духовного досвіду, безпосереднього звернення до Бога через музику, що продовжує біблійно-псалмодійну традицію. З іншого боку, інтеграція цієї практики в механізми глобального музичного ринку спричинила процеси стандартизації, комерціалізації та індустріалізації сакрального мистецтва. Саме ця амбівалентність відображає естетичний конфлікт між традиційними та сучасними формами музики в богослужінні також глибший цивілізаційний розлом між автентичністю духовного досвіду та ринковою логікою культурної індустрії. Досвід таких колективів, як Hillsong чи Bethel Music, підтверджує: Сучасна музика поклоніння функціонує на межі сакрального й профанного, індивідуального і масового, локального й глобального. Водночас не можна редукувати ССМ виключно до продукту культурної індустрії. Її успіх свідчить про здатність сучасної музики поклоніння актуалізувати біблійні сенси, інтегрувати їх у повсякденну релігійну практику та створювати умови для колективної ідентифікації віруючих. Саме завдяки поєднанню духовного змісту та сучасних музичних мов ССМ виконує функцію медіатора між релігійною традицією та культурними викликами постмодерності.

Отже, сучасна музика поклоніння є не лише естетичним явищем, а й соціокультурним маркером, що віддзеркалює ширші процеси секуляризації, глобалізації та комерціалізації культури. Її дослідження відкриває перспективи для музикознавчого, богословського та культурологічного осмислення, дозволяючи зрозуміти, яким чином сакральне мистецтво може зберігати

автентичність у добу глобальних медіа та ринкових трансформацій.

Література

1. Булах Т. Музика поклоніння як мистецько-соціологічний феномен. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 3. С. 31–34.
2. Зосім О. Л. Духовна пісня в жанровій системі сакральної музики: питання термінології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2019. № 2. С. 295–299.
3. Branded Worship: Christianity, Consumer Culture, and the Branding of Church Life. *Liturgy*. 2023. Vol. 38(3). P. 3–12.
4. Evans M. J. Open Up the Doors: Music in the Modern Church. London: Equinox Publishing, 2006. 260 p.
5. Falconer R. The Worship Industry Exposed: How Commercialization is Killing Authenticity. 2021. P. 219–221
6. Hillsong United's "People" Debuts at No. 2 on Billboard 200 With 107,000 Units/ Billboard. 2019. URL: <https://www.billboard.com/music/chart-beat/hillsong-united-people-album-billboard-200-8512845/> (дата звернення: 05.08.2025).
7. Howard J. R., Streck J. M. Apostles of Rock: The Splintered World of Contemporary Christian Music. Lexington: University Press of Kentucky, 1999. 320 c.
8. Ingalls M. M. Awesome in This Place: Sound, Space, and Identity in Contemporary North American Evangelical Worship. *Religion*. 2016. Vol. 46(4). P. 529–549.
9. Wagner T. Branding, Music and Religion: Standardization and Adaptation in the Experience of the "Hillsong Sound". In: *Religion as Brands: New Perspectives on the Marketization of Religion and Spirituality*. Farnham: Ashgate, 2014. P. 225–243.
10. Why worship music sounds the same: Study finds Hillsong, Bethel dominate top songs. *Christianity Today*. 2023. URL: <https://www.christianitytoday.com/2023/11/worship-music-sounds-same-hillsong-bethel-christian-genre/> (дата звернення: 05.08.2025).
11. Zosim O. Popular Music in Contemporary Church Chants. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9. № 2. P. 227–235. DOI: 10.7596/taksad.v9i2.2508.
12. 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. Bulakh, T. (2024). Worship music as an artistic and sociological phenomenon. *Slobozhanski Art Studies*, 3, 31–34 [in Ukrainian].
2. Zosim, O. L. (2019). Spiritual song in the genre system of sacred music: issues of terminology. *Herald of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 2, 295–299 [in Ukrainian].

3. Branded Worship: Christianity, Consumer Culture, and the Branding of Church Life. (2023). *Liturgy*, 38(3), 3–12 [in English].

4. Evans, M. J. (2006). *Open Up the Doors: Music in the Modern Church*. Equinox Publishing [in English].

5. Falconer, R. (2021). *The Worship Industry Exposed: How Commercialization is Killing Authenticity*, 219–221 [in English].

6. Hillsong United's "People" Debuts at No. 2 on Billboard 200 With 107,000 Units. (2019). *Billboard*. Retrieved from: <https://www.billboard.com/music/chart-beat/hillsong-united-people-album-billboard-200-8512845/> [in English].

7. Howard, J. R., & Streck, J. M. (1999). *Apostles of Rock: The Splintered World of Contemporary Christian Music*. University Press of Kentucky [in English].

8. Ingalls, M. M. (2016). *Awesome in This Place: Sound, Space, and Identity in Contemporary North American Evangelical Worship*. *Religion*, 46(4), 529–549 [in English].

9. Wagner, T. (2014). *Branding, Music and Religion: Standardization and Adaptation in the*

Experience of the 'Hillsong Sound.' In *Religion as Brands: New Perspectives on the Marketization of Religion and Spirituality* (pp. 225–243). Ashgate [in English].

10. Why worship music sounds the same: Study finds Hillsong, Bethel dominate top songs. (2023). *Christianity Today*. Retrieved from: <https://www.christianitytoday.com/2023/11/worship-music-sounds-same-hillsong-bethel-christian-genre/> [in English].

11. Zosim, O. (2020). *Popular Music in Contemporary Church Chants*. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(2), 227–235. DOI: 10.7596/taksad.v9i2.2508 [in English].

12. 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 07.08.2025

Отримано після доопрацювання 08.09.2025

Прийнято до друку 15.09.2025

Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Козлін В. Й., Грищенко В. І. Оптимізація процесу аранжування з MuseScore 4.2. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 252–258.

Kozlin V., Grishenko V. (2025). Optimisation of Arrangement Process with Musescore 4.2. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 252–258 [in Ukrainian].

Козлін Валерій Йосипович,

доктор мистецтвознавства, професор
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

<https://orcid.org/0000-0002-8974-0894>

vkozlin@dakkkim.edu.ua

Грищенко Валентина Іванівна,

кандидат педагогічних наук, доцент
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

<https://orcid.org/0000-0002-5720-0631>

v.grishenko@dakkkim.edu.ua

ОПТИМІЗАЦІЯ ПРОЦЕСУ АРАНЖУВАННЯ З MUSESORE 4.2

Метою дослідження є розгляд особливостей методів роботи зі звуком за допомогою програмного забезпечення нотного редактора MuseScore 4.2. **Методологія дослідження.** У статті використано емпіричні, емпірико-теоретичні і теоретичні методи дослідження. **Наукова новизна** статті полягає в розробці ефективних, цільових методів маніпуляції звуком в оновленому нотному редакторі Musescore 4.2. Ці технології значно прискорюють і вдосконалюють процеси аранжування та композиції для широкого спектру інструментів (фортепіано, гітара, оркестрові та хорові партитури) і стилів. Результати роботи відкривають нові перспективи застосування музично-інформаційних технологій у практиці музичних професіоналів (композиторів, кінокомпозиторів, продюсерів, звукорежисерів) та в сучасній музичній освіті. **Висновки.** MuseScore 4.2 – популярна програма для створення нотних партитур, яку широко використовують композитори та аранжувальники для написання музики, зокрема для кіно, телебачення, класики та джазу. Вона дозволяє створювати, редагувати та друкувати партитури, а також відтворювати музику за допомогою синтезованих звуків. MuseScore має інтуїтивно зрозумілий та легкий в освоєнні інтерфейс, що робить його доступним навіть для новачків, дозволяє швидко вводити музичні дані як з комп'ютерної клавіатури, так і з зовнішньої MIDI-клавіатури. Програма підтримує імпортування та експортування даних у поширених форматах: MIDI, Music XML, а також можливий імпортування файлів у форматі Band-in-a-Box. Програма сумісна з операційними системами Windows, macOS та Linux, забезпечуючи широкий доступ для користувачів. MuseScore 4.2. має велику та активну спільноту користувачів, де можна отримати допомогу та ділитися роботами. Розробники постійно працюють над вдосконаленням програми, додаючи нові функції та покращуючи наявні.

Ключові слова: нотний редактор, озвучування, аранжування, композитор, кінокомпозитор, звукорежисер, музично-інформаційні технології.

Kozlin Valery, D.Sc. in Arts, Professor, National Academy of Culture and Arts Management; Grishenko Valentyna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, National Academy of Culture and Arts Management

Optimisation of Arrangement Process with Musescore 4.2

The purpose of this study is to examine the features of methods for working with sound using the MuseScore 4.2 music notation software. **Research methodology.** The article uses empirical, empirical-theoretical, and theoretical research methods. **Scientific novelty** lies in the development of effective, target methods to manipulate sound in an updated Musiccore editor 4.2. These technologies are dramatically accelerated and improve the process of arranging and compositions for a broad range of instruments (piano, guitar, orchestras, and good scores) and styles. The results reveal new perspectives for musical information technologies in practice of music professionals (composers, producers, sound directors) and in the modern music world. **Conclusions.** MuseScore 4.2 is a popular music notation software widely used by composers and arrangers to write music for film, television, classical music, and jazz. It allows musicians to create, edit, and print sheet music, as well as play music using synthesised sounds. MuseScore has an intuitive and easy-to-learn interface, making it accessible even to beginners, and allows you to quickly enter musical data from both a computer keyboard and an external MIDI keyboard. The programme supports importing and exporting data in common formats: MIDI, Music XML, and Band-in-a-Box files can also be imported. The programme is compatible with Windows, macOS, and Linux operating systems, providing wide access for users. MuseScore 4.2 has a large and active user community where you can get help and share your work. Developers are constantly working to improve the programme, adding new features and improving existing ones.

Keywords: music editor, sound recording, arrangement, composer, film composer, sound engineer, music information technology.

Актуальність теми дослідження роботи зумовлена необхідністю підвищення ефективності та якості музичного аранжування в умовах сучасних творчих і виробничих процесів. Потенціал новітнього програмного забезпечення випуск оновленої версії програми MuseScore 4.2 пропонує користувачам суттєво розширений функціонал, поліпшений інтерфейс та нові можливості для нотного набору та редагування. Однак для повного розкриття цього потенціалу та інтеграції його в повноцінний процес аранжування необхідна системна оптимізація робочих методів. Сучасна музична індустрія вимагає високої швидкості створення аранжувань. Розробка та впровадження оптимальних алгоритмів та «лайфхаків» використання MuseScore 4.2 дозволить мінімізувати рутинні операції, скоротити час на технічну роботу та максимізувати час, присвячений безпосередньо творчості. Робота пропонує чіткі, перевірені методики, які можуть стати стандартом (або «гайдлайном») для музикантів-початківців, а також підвищити продуктивність досвідчених композиторів та аранжувальників у процесі написання музики, зокрема для кіно, телебачення, класики та джазу. Отже, дослідження та оптимізація процесу аранжування з MuseScore 4.2 є своєчасним та практично значущим внеском у сферу цифрового музичного продакшну та освіти.

Аналіз досліджень і публікацій свідчить про те, що спеціальних праць, що висвітлюють розгляд алгоритмів роботи зі звуком у програмі MuseScore 4 дотепер не було. Більшість знань і досвіду, щодо MuseScore поширюється не в наукових виданнях, а на популярних онлайн-платформах (YouTube, форуми, блоги), де ними діляться самі музиканти та ентузіасти. Це, ймовірно, пояснюється його статусом як безкоштовного програмного забезпечення з відкритим кодом, розробка якого часто фокусується на швидкому впровадженні функціоналу, а не на його детальному науковому описі.

Метою дослідження є розгляд особливостей методів роботи із звуком за допомогою програмного забезпечення нотного редактора MuseScore 4.2.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо основні аспекти роботи зі звуком у MuseScore 4.2 та використання інструментів

програми для створення якісних нотних партитур.

Розділ 1. Робота зі звуком.

1.1. Звукова панель. Відкрити звукову панель можна у головному вікні програми (рис. 1) активацією кнопки з елементами звукової панелі (рис. 2).

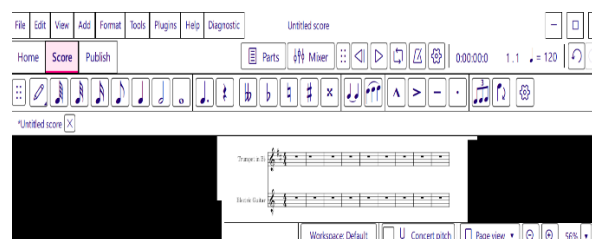


Рис. 1. Головне вікно програми

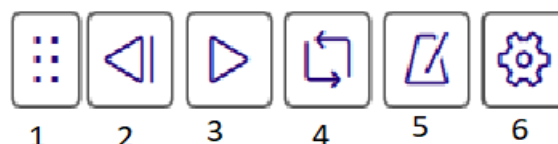


Рис. 2. Звукова панель

Елементи звукової панелі:

1 – Для розширення властивостей панелі. Якщо схопити її мишкою і перемістити, то з'являється додаткове властивість (рис. 3.) – двигун регулювання темпу.

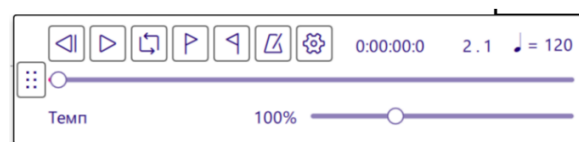


Рис. 3. Звукова панель з регулятором темпу

2 – кнопка для перемотки звучання фрагменту на початок.

3 – кнопка включає звучання (пробіл).

4 – кнопка для активації зациклювання виділеного фрагменту. При цьому на початку та наприкінці виділення з'являються маркери початку та кінця циклу (рис. 4).



Рис. 4. Приклад зацикленого фрагмента

5 – кнопка активує звучання метронома.

6 – кнопка активації вікна додаткових параметрів роботи із звуком (рис. 5).



Рис. 5. Вікно додаткових параметрів роботи зі звуком

Вікно додаткових параметрів роботи із звуком: перший рядок для підключення MIDI клавіатури; другий включається дію реприз; третій рядок включає (вимикає) звучання символів акордів; четвертий рядок панорамного звучання. Два останні рядки для встановлення маркерів початку та кінця зацілювання фрагмента.

1.2. Мікшер.

Мікшер відкривається активацією кнопки рис. 6 на панелі головного вікна програми (рис.1) або F10.



Рис. 6. Кнопка мікшера

На екрані з'являється мікшер (рис. 7). Він може бути ніби «приклеєним» до меню головного вікна. Відєднати його можна за



допомогою активації кнопки . При натисканні на ній відкриється вікно рис. 8, у якому команда **Undock** відкріплює мікшер. Мікшер має вигляд типовий для музичних програм. У ньому є стійка музичного інструменту, метронома та стійка-майстер.

Розділ 2. Панелі.

Програма має численні панелі для створення музичних композицій, які доступні користувачам, що знайомі з елементарною теорією музики.

2.1. Палітра панелей.

Панель «Палітри» (Palettes) у програмі MuseScore 4.2 розташована зазвичай ліворуч від робочої області зі нотами (рис. 9) і викликається командою **View → Palette (F9)**. Палітри містять усі символи та елементи нотного запису, які можна додавати до своєї

партитури (наприклад, ноти, ритмічні паузи, динамічні позначки, артикуляційні знаки, лінії, текст, гітарні позначки тощо). Розташовані на палітрі панелі можна переміщувати мишкою по списку вгору (вниз), схопивши за рядок з назвою.

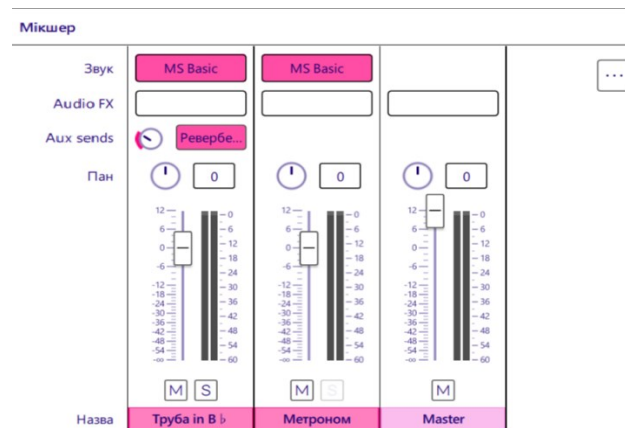


Рис. 7. Мікшер

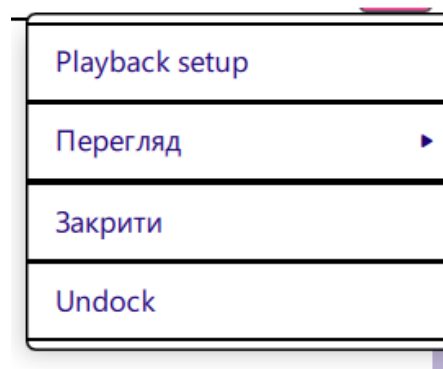


Рис. 8. Мікшер від'єднано



Рис. 9а. Палітра панелей

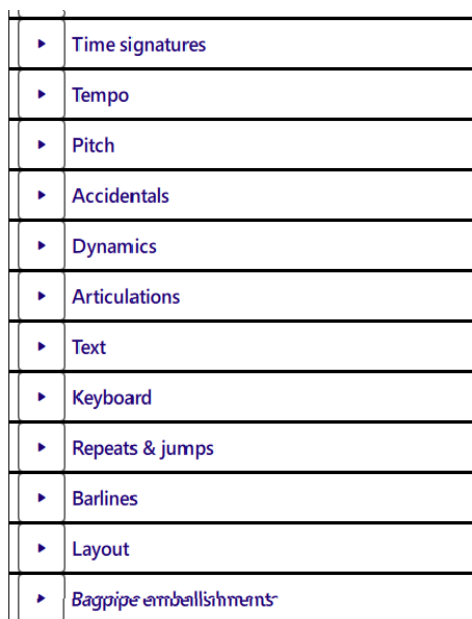


Рис. 96. Палітра панелей

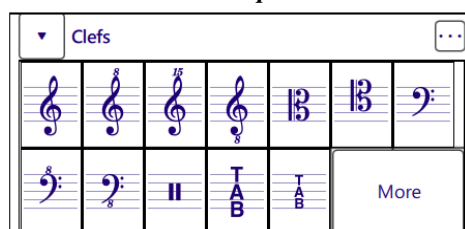


Рис. 10. Панель ключів

2.3. Панель групування нот (Beam properties) (рис. 11).

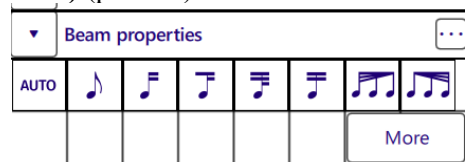


Рис. 11. Панель групування нот

2.4. Панель дужок (Brackets) (рис. 12).



Рис. 12. Панель дужок

2.5. Панель символів для гітари (Fingering) (рис. 13).

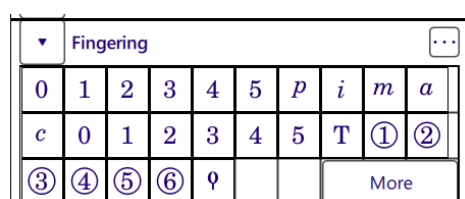


Рис. 13. Панель символів для гітари

2.6. Панель символів для арфи (Harp) (рис. 14).

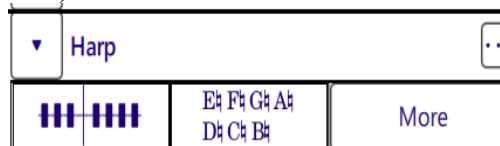


Рис. 14. Панель символів для арфи

2.7. Панель тремоло (Tremolos) (рис. 15).

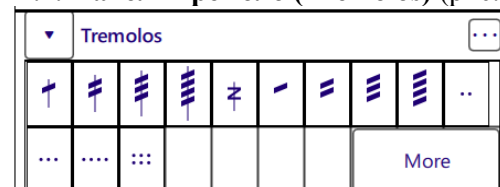


Рис. 15. Панель тремоло

2.8. Панель символів арпеджіо та глісандо (Arpeggios & glissando) (рис. 16).



Рис. 16. Панель арпеджіо в глісандо

2.9. Панель символів головок нот (Noteheads) (рис. 17).

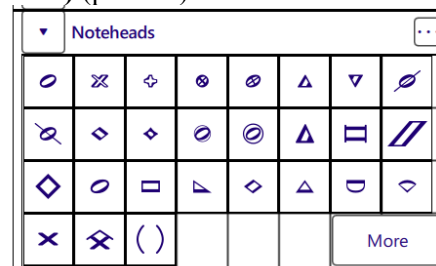


Рис. 17. Панель символів головок нот

2.10. Панель символів фермат і цезур (Breaths & pauses) (рис. 18).

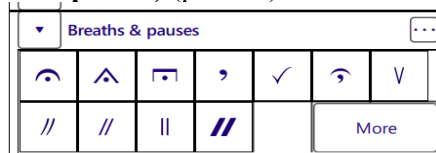


Рис. 18. Панель символів фермат і цезур

2.11. Панель символів орнаментів (Ornaments) (рис. 19).

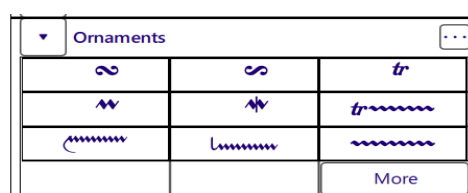


Рис. 19. Панель орнаментів

2.12. Панель символів форшлагів (Grace notes) (рис. 20).

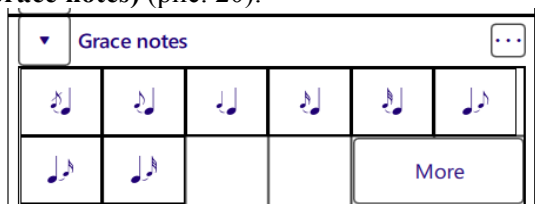


Рис. 20. Панель символів форшлагів

2.13. Панель символів ліній (Leines) (рис. 21).

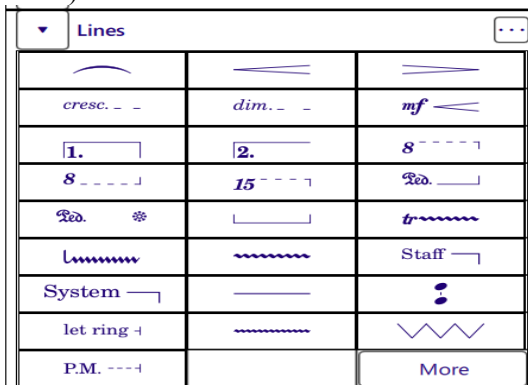


Рис. 21. Панель символів ліній

2.14. Панель символів для інструменталіста-гітариста (Guitar) (рис. 22.)

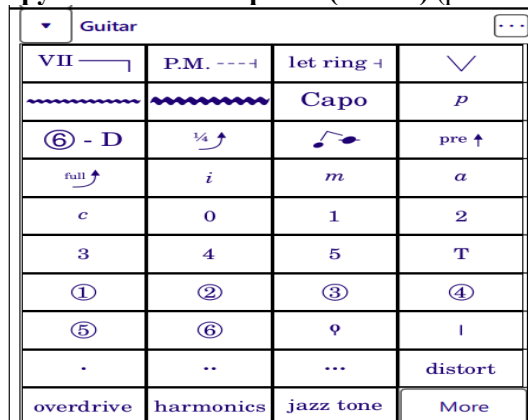


Рис. 22. Панель символів інструменталіста-гітариста

2.15. Панель вибору тональностей (Key signatures) (рис. 23).

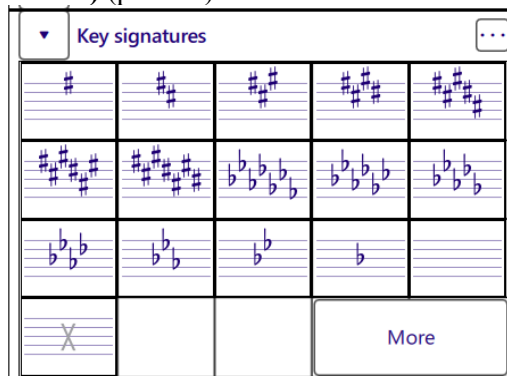


Рис. 23. Панель вибору тональностей

2.16. Панель вибору розміру та метра (Time signature) (рис. 24).

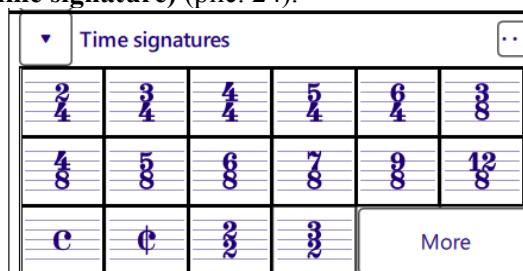


Рис. 24. Панель вибору розміру та метра

2.17. Панель вибору темпових позначень (рис. 25).

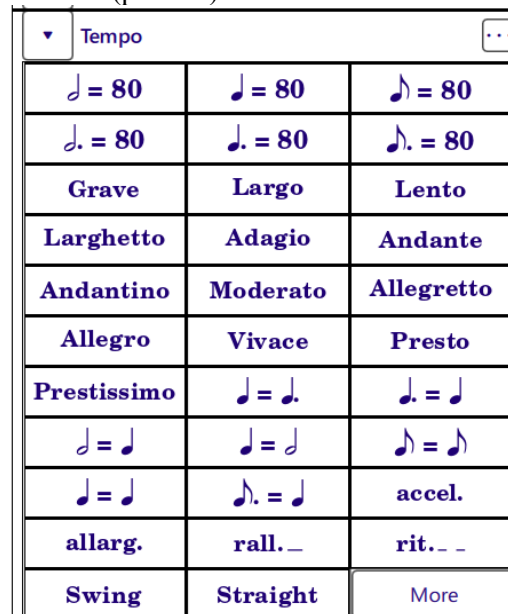


Рис. 25. Панель темпових позначень

2.18. Панель вибору висоти звуку (Pitch) (рис. 26.)

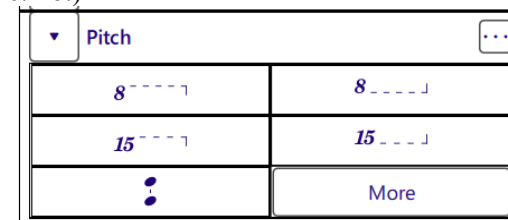


Рис. 26. Панель вибору висоти звуку

2.19. Панель вибору знаків альтерації (Accidentals) (рис. 27).



Рис. 27. Панель вибору знаків альтерації

2.20. Панель вибору параметрів динаміки звуку (Dynamics) (рис.28)

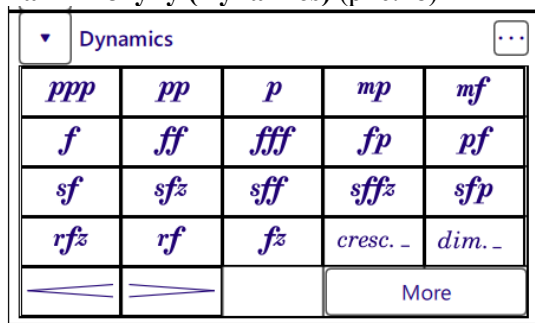


Рис. 28. Панель динаміки звуку

2.21. Панель вибору параметрів артикуляції (Articulation) (рис. 29).

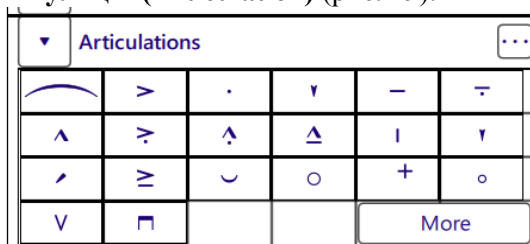


Рис. 29. Панель вибору параметрів артикуляції

2.22. Панель вибору параметрів тексту (Text) (рис. 30).

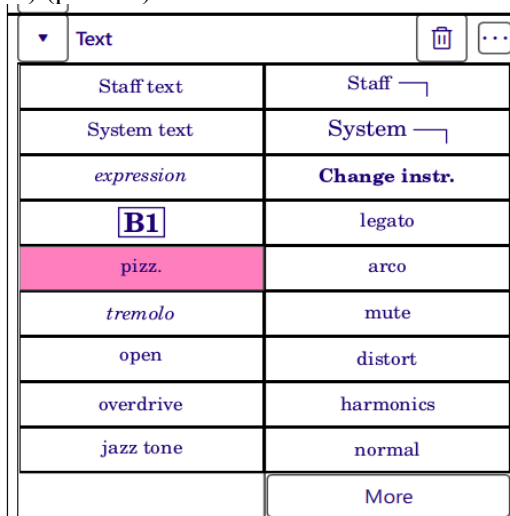


Рис. 30. Панель тексту

2.23. Панель клавішна (Keyboard) (рис. 31).

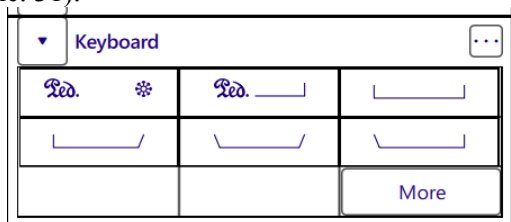


Рис. 31. Панель клавішна

2.24. Панель вибору параметрів повтору фрагментів (Repeats & jumps) (рис. 32).

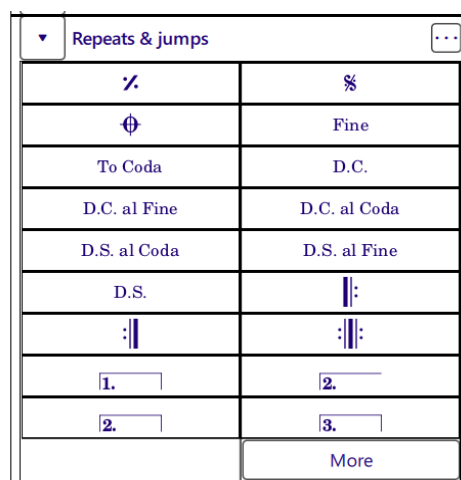


Рис. 32. Панель вибору параметрів повтору фрагментів

2.25. Панель вибору тактових ліній (Barlines) (рис. 31).

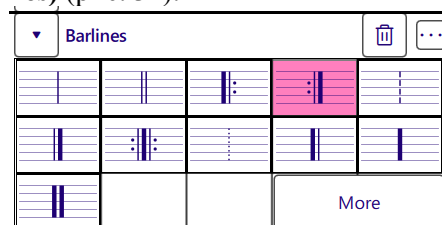


Рис. 31. Панель вибору тактових ліній

2.26. Панель вибору параметрів верстки партитури (Layout) (рис. 32).

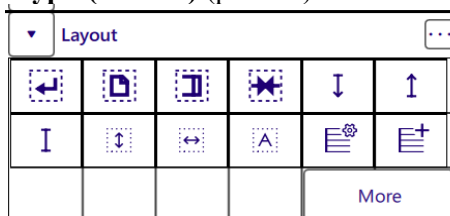


Рис. 32. Панель вибору параметрів верстки партитури

2.27. Панель вибору параметрів мелізмів (Bagpipe embellishments) (рис. 33).



Рис. 33. Панель вибору параметрів мелізмів

Версія MuseScore 4.2 є важливою віхою, оскільки вона значно поліпшила якість звуку та реалізувала чимало запитів користувачів. Перспективи розвитку програми базуються на закріпленні цих нововведень та подальшому їхньому розширенні: робота над оптимізацією та додаванням нових, більш реалістичних інструментів до фірмової звукової бібліотеки; додавання функцій, які роблять MuseScore повноцінною альтернативою комерційним редакторам для професійних аранжувальників, композиторів, кіно композиторів та звукорежисерів.

Наукова новизна статті полягає в розробці ефективних, цільових методів маніпуляції звуком в оновленому нотному редакторі MuseScore 4.2. Ці технології значно прискорюють і вдосконалюють процеси аранжування та композиції для широкого спектру інструментів (фортепіано, гітара, оркестрові та хорові партитури) і стилів. Результати роботи відкривають нові перспективи застосування музично-інформаційних технологій у практиці музичних професіоналів (композиторів, кінокомпозиторів, продюсерів, звукорежисерів) та в сучасній музичній освіті.

Висновки. MuseScore 4.2 – популярна програма для створення нотних партитур, яка може використовуватися композиторами, кінокомпозиторами та аранжувальниками для написання музики, зокрема для кіно, телебачення, класики та джазу. Вона дозволяє створювати, редагувати та друкувати партитури, а також відтворювати музику за допомогою синтезованих звуків. MuseScore – має інтуїтивно зрозумілий та легкий в освоєнні інтерфейс, що робить його доступним навіть для новачків, дозволяє швидко вводити музичні дані як з комп'ютерної клавіатури, так і з зовнішньої MIDI-клавіатури. Програма підтримує імпорту та експорту даних у поширених форматах: MIDI, Music XML, а також можливий імпорту файлів у форматі Band-in-a-Box. та сумісна з операційними системами Windows, macOS та Linux, забезпечуючи широкий доступ для користувачів. Розробники постійно працюють над вдосконаленням програми, додаючи нові функції та покращуючи наявні.

Література

1. Гайдено І. Застосування комп'ютерних методів при інструментуванні та аранжуванні музичних творів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і*

мистецтв : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2008. Вип. 7. С. 46–51.

2. Гайдено І. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства. Харків, 2005. 19 с.

3. Гайдено І. Створення музики за допомогою комп'ютера. ХДІМ ім. І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків : Каравела, 2001. Вип. 6. С. 37–42.

4. Сова М. О. Музичні комп'ютерні технології як інструментарій сучасного освітнього процесу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*. Київ, 2012. Вип. 16. С. 129–133.

5. MuseScore. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/MuseScore>. (дата звернення: 02.07.2025).

6. Офіційний сайт Musescore. URL: <https://musescore.org/uk> (дата звернення: 02.07.2025).

7. MuseScore in Minutes: Layouts & Parts. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=owDxvIQK4mE> (дата звернення: 04.07.2025).

8. Musescore tutorial for beginners! Learn how to add QUICKLY articulations. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RMkPM_q3zcw (дата звернення: 04.08.2025).

9. How we made MuseScore Studio 4.2 (with Bradley Kunda) <https://www.youtube.com/watch?v=BgFOA4dZ9Ok> (дата звернення: 04.08.2025).

References

1. Haidenko, I. (2008). Application of computer methods in the tooling and arrangement of musical works. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 7, 46–51 [in Ukrainian].

2. Haidenko, I. (2005). The role of musical computer technologies in contemporary composing practice. Author's Abstract of the PhD Dissertation. Kharkiv [in Ukrainian].

3. Haidenko, I. (2001). Creating music with a computer. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy and theories and practice of education*, 6, 37–42 [in Ukrainian].

4. Sova, M. O. (2012). Musical Computer Technologies as Tools of Modern Educational Process. *Scientific Journal of M.P. Drahomanov NPU. Creative Personality of the Teacher: Problems of Theory and Practice*, 16, 129–133 [in Ukrainian].

5. MuseScore. (n.d.). Retrieved from: <https://uk.wikipedia.org/wiki/MuseScore> [in Ukrainian].

6. MuseScore. (n.d.). Official Webpage. Retrieved from: <https://musescore.org/uk> [in English].

7. MuseScore in Minutes: Layouts & Parts. (n.d.). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=owDxvIQK4mE> [in English].

8. MuseScore Tutorial for Beginners! Learn how to Add QUICKLY Articulations. (n.d.). Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=RMkPM_q3zcw [in English].

9. How we made MuseScore Studio 4.2 (with Bradley Kunda) (n.d.). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=BgFOA4dZ9Ok> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 01.08.2025
Отримано після доопрацювання 03.09.2025
Прийнято до друку 10.09.2025
Опубліковано 30.09.2025*

Цитування:

Заря С. В. Інноваційні технології та їх вплив на сценічне звучання естрадного вокаліста. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 259–264.

Заря Світлана Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0001-8047-7068>
s.zarya@kmaestm.edu.ua

Zaria S. (2025). Innovative Technologies and Their Impact on Stage Sound of a Pop Vocalist. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 3, 259–264 [in Ukrainian].

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ЇХ ВПЛИВ НА СЦЕНІЧНЕ ЗВУЧАННЯ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА

Мета дослідження – проаналізувати вплив інноваційних технологій на формування та трансформацію сценічного звучання естрадного вокаліста з особливим акцентом на еволюцію систем звукового моніторингу. **Методологія статті** базується на системному підході, що дозволяє розглядати естрадне вокальне мистецтво як цілісну систему, яка перебуває під постійним впливом технологічних інновацій. Для досягнення поставленої мети застосовано історичний метод, який відстежує еволюцію взаємодії естрадного вокалу та технологій, а також порівняльний аналіз – для виявлення закономірностей і відмінностей. **Наукова новизна** цього дослідження полягає в комплексному аналізі та систематизації впливу інноваційних технологій, зокрема акустичних перетворювачів (мікрофонів) та систем персонального моніторингу (ІЕМ), на трансформацію сценічного звучання естрадного вокаліста. **Висновки.** Інноваційні технології, зокрема акустичні перетворювачі та системи персонального моніторингу (ІЕМ), відіграють вирішальну роль в якісній трансформації сценічного звучання естрадного вокаліста. В історичному розрізі виявлено обмеження традиційних підлогових моніторів, які створювали численні виклики для вокалістів, тоді як (ІЕМ) здійснили справжню революцію, забезпечивши безпрецедентний самоконтроль, точність інтонування та захист слуху. Ця технологічна зміна не лише підвищила технічну майстерність виконавців, а й забезпечила психологічний комфорт, відкривши можливості для вільного пересування сценою. Отже, сукупність цих інновацій активно формує нові виміри в естрадному вокальному мистецтві та сприяє підвищенню якості й професіоналізму живих виступів, виводячи українську естраду на новий рівень.

Ключові слова: естрадне вокальне мистецтво, сценічне звучання, технологічний прогрес, мікрофони, інноваційні технології, внутрішньовушні монітори (ІЕМ), самоконтроль вокаліста.

Zaria Svitlana, PhD in Arts, Associate Professor, Head of the Pop Singing Department, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts

Innovative Technologies and Their Impact on Stage Sound of a Pop Vocalist

The purpose of the present study is to analyse the impact of innovative technologies on the formation and transformation of the stage sound of a pop vocalist, with a special emphasis on the evolution of sound monitoring systems. The methodology is based on a systems approach, which allows us to consider pop vocal art as a holistic system that is under the constant influence of technological innovations. **Research methodology.** To achieve this goal, a historical method was used that tracks the evolution of the interaction of pop vocals and technologies, as well as a comparative analysis to identify patterns and differences. **The scientific novelty** of this study lies in the comprehensive analysis and systematisation of the impact of innovative technologies, in particular acoustic transducers (microphones) and personal monitoring systems (IEMs), on the transformation of the stage sound of a pop vocalist. **Conclusions.** Innovative technologies, in particular acoustic transducers and personal monitoring systems (IEMs), play a decisive role in the qualitative transformation of the stage sound of a pop vocalist. Historical analysis has shown the limitations of traditional floor monitors, which created numerous challenges for vocalists, while (IEMs) have made a real revolution, providing unprecedented self-control, intonation accuracy and hearing protection. This technological change has not only increased the technical skill of performers, but also provided psychological comfort, opening up opportunities for free movement on stage. Thus, the combination of these innovations is actively shaping new dimensions in pop vocal art and contributing to the improvement of the quality and professionalism of live performances, bringing Ukrainian pop to a new level.

Keywords: pop vocal art, stage sound, technological progress, microphones, innovative technologies, 'In-ear' monitors (IEMs), vocalist self-control.

Актуальність теми дослідження сценічного звучання естрадного вокаліста в контексті технологічного прогресу зумовлена стрімкою еволюцією музичної індустрії та постійним впровадженням інноваційних технологій, які змінюють підходи до вокального виконання та його сприйняття. У сучасних умовах, коли якість звуку є одним із визначальних факторів успіху на музичній сцені, аналіз впливу таких ключових компонентів як акустичні перетворювачі (мікрофони) та системи персонального моніторингу (ІЕМ) є важливим. Це дозволяє не лише адаптуватися до нових технічних можливостей, а й використовувати їх для розширення музичних засобів виразності, збереження вокального здоров'я та забезпечення конкурентоспроможності естрадних виконавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика естрадного вокального мистецтва, його історії та сучасності, знайшла своє відображення у працях як вітчизняних, так і зарубіжних науковців. Трансформаційні процеси естрадної музики в сучасному культурному просторі України були предметом дослідження Н. Овсянникової [3]. М. Головова [1] зосередилася на висвітленні сучасної проблематики естрадного вокального мистецтва. Питання сучасних технологій та інструментарію в музичному мистецтві досліджувала Н. Коцюрба [2]. Водночас К. Юдова-Романова [6] вивчала історію звукотехнічного обладнання та сценічних майданчиків у контексті еволюції техніки сцени. Щодо специфіки внутрішньоканального моніторингу (ІЕМ) для вокалістів під час живого звучання, цей аспект розглядався Н. Норргорд (Н. Norrgård) [10].

Мета дослідження – аналіз впливу інноваційних технологій на формування та трансформацію сценічного звучання естрадного вокаліста, з особливим акцентом на еволюцію систем звукового моніторингу.

Виклад основного матеріалу. Сучасне естрадне вокальне виконання має нерозривний зв'язок з розвитком звукового обладнання, яке пройшло довгий шлях від простих акустичних рішень до складних цифрових систем. Еволюція цих технологій значно вплинула на можливості вокалістів, їх якість звучання та загальне сприйняття музики в цілому. Розуміння етапів цього становлення є ключовим для осмислення інноваційних процесів які зробили неймовірно стрімкі кроки

в естрадному вокальному мистецтві. Звучання естрадного вокалу, до появи електронних засобів, було суто акустичним. Співаки поклалися на природну силу голосу, акустику приміщення та мінімальні засоби для проектування звуку, такі як мегафони «пристрій у вигляді рупора, що використовується для підсилення людського голосу» [4]. Цей період характеризувався обмеженими можливостями для великих аудиторій та неможливістю ефективного керування звуком. Перші кроки до електричного посилення звуку були зроблені з появою вугільного мікрофона. «Вугільний мікрофон був сконструйований Томасом Едісоном у 1876 році та вперше застосований на практиці. Тип мікрофону розрізняють за принципом його дії: динамічні мікрофони є надійними, витривалими, стійкими до високих рівнів звукового тиску і використовуються в концертному звукозаписі та на сценах; конденсаторні мають більш високу чутливість тому використовуються у студійних записах, радіо та телебаченні; лінійні мікрофони використовуються для реєстрації звуку вздовж довгих ліній або напрямків, наприклад, у театрі або під час зйомки фільмів» [2, 281–282]. У 1920-х роках почали з'являтися перші конденсаторні та динамічні мікрофони, які забезпечували значно кращу якість звуку та чутливість порівняно з вугільними. «У конденсаторному мікрофоні звукові коливання змушують вібрувати провідну діафрагму, що викликає флуктуацію напруги між конденсатором і конденсаторною фольгою. Так як діафрагма мікрофона, виконана з найтоншої фольги, дуже легка, вона може зареєструвати навіть найслабші звукові коливання. В результаті звук конденсаторних мікрофонів відрізняється своїм комплексним характером та особливо детальним дозволом на високих частотах, і часто характеризується епітетами «відкритий» та «елегантний». Динамічний мікрофон «ґрунтувався на принципі індукції – звук перетворювався на імпульси напруги, викликані рухом котушки в магнітному полі» [5].

Широке використання бездротових мікрофонів та систем керування забезпечили більшу свободу руху на сцені та спростили налаштування. Еволюція звукового обладнання від примітивних акустичних засобів до високотехнологічних цифрових систем змінила звучання естрадного вокального виконання. Кожен етап цього

становлення приносив нові можливості для вокалістів, підвищуючи якість звучання та дозволяючи досягати раніше недосяжних рівнів виразності. У сучасній естрадній музиці професійність та якість вокального виконання є визначальними факторами успіху. Складні акустичні умови багатьох концертних майданчиків а також високий рівень гучності інструментів на сцені, завжди створюють дискомфорт для естрадного вокаліста. На кожній репетиції можна почути фразу: «Ви добре себе чуєте?» (цей вислів постійно звучить під час репетиційного процесу роботи вокаліста зі звукорежисером). Необхідністю чіткого контролю за власним голосом завжди ставили перед вокалістами значні виклики. «Найголовнішими акустичними системами на сцені є сценічні монітори. Саме вони допомагають артистові чітко чути, те що грають його колеги на сцені, і почути себе без затримки звуку із залу. Як справедливо вважають деякі виробники, правильний моніторинг забезпечує до половини сценічного успіху» [9]. Традиційні монітори, які знаходяться на сцені на підлозі, їх ще називають (підлогові монітори). Підлогові монітори - це спеціальні акустичні системи (колонки, різного розміру та потужності), які вже існують десятиліттями, вони розташовуються на сцені саме перед виконавцем і спрямовані на нього під кутом. Наприклад, підлоговий монітор «Electro-Voice ZLX-12P», активний монітор з вбудованим DSP, потужністю 1000 Вт та максимальним звуковим тиском 126 дБ, підходить для широкого спектру застосувань. «DAS SML-12A» – це професійний активний монітор з високою потужністю та надійністю, ідеальний для великих концертів. Попри свою розповсюдженість ці монітори, часто не забезпечували достатнього рівня звуку, що призводило до вокального перенапруження голосових зв'язок естрадних вокалістів та «неточностей» в інтонуванні (фальшивого виконання вокального матеріалу), а ще весь процес призводив до обмеженої свободи пересування на сцені, тому що вокаліст повинен був стояти біля монітору, щоб краще себе чути. З практичної сторони та з позитивного в цьому процесі є те, що для багатьох вокалістів підлогові монітори створюють більш знайоме та природне відчуття звуку, оскільки він поширюється у просторі. Естрадний вокаліст не ізольований від звуку аудиторії та загальної атмосфери зали, що може покращувати взаємодію з публікою. Також для багатьох вокалістів - це

простота використання, де не потрібні спеціальні навички для використання, крім налаштування комфортного звучання під час репетиції.

Проте, підлогові монітори мали суттєві недоліки, так як вони були громіздкими, займали багато місця на сцені, створювали високий рівень загального сценічного шуму, а їхній звук часто конфліктував з акустикою зали, що призводило до нечіткого сприйняття власного виконання. Крім того, наявність кількох моніторів, кожен з яких відтворював різний мікс, створювало складнощі для звукорежисера у налаштуванні оптимального балансу для кожного вокаліста чи музиканта. Надмірний рівень гучності таких систем також становив серйозну загрозу для слуху виконавців, змушуючи їх напружувати голосові зв'язки, щоб «перекричати» сценічний шум. Також недоліки цього моменту є в недостатній звукоізоляції, тому що підлогові монітори не забезпечують стійкої ізоляції від загального шуму, який зазвичай знаходиться на сцені. Інколи дуже гучні інструменти, як барабани, що змушує вокаліста співати голосніше, щоб почути себе, а це також призводить до надмірного перенапруження голосового апарату вокаліста та до вокальної втоми. Ще один з недоліків є той, що висока гучність моніторів, чи особливо коли вокаліст дуже близько підносить мікрофон до губ, може легко викликати небажаний акустичний зворотний зв'язок, те саме звучання коли заводиться мікрофон, що є дуже неприємним як для виконавців, так і для слухачів. Дуже важливим є факт, що при співі в такий монітор, вокаліст знаходиться в такій зоні дискомфорту, як ніби прив'язаний до місця, де розташовані монітори, оскільки якщо вокаліст починає відходити від них, одразу погано себе чує, це також обмежує можливості для хореографії на сцені та взаємодії з іншими учасниками концертного виступу. Також, з підлоговими моніторами існували «сліпі зони», де вокаліст переставав чути себе. Якість звуку з підлогових моніторів сильно залежить від акустичних властивостей концертної зали. Реверберація, може спотворювати звук та зробити його нечітким. А сценічний шум - це також ризик та неприємне відчуття для слуху. Загальний рівень гучності на сцені з підлоговими моніторами часто дуже високий, що може пошкодити слух музикантів.

Революція у сценічному моніторингу відбулася з появою «In-ear» моніторингових систем. У середині 1980-х років Марті Гарсія

(Marty Garcia), засновник та генеральний директор компанії «Future Sonics» розробив перший персональний монітор навушників і систем, перший прототип «In-ear» моніторів для співаків, щоб вирішити проблему шуму та поганого зворотного зв'язку з традиційними сценічними моніторами. «Future Sonics» та бренд «In-Ear Monitors» були засновані на ідеї, що музиканти можуть продовжувати довгу та здорову кар'єру, знімаючи вокальну втому та зберігаючи найголовніше свій слух. «Future Sonics» розробляє та виробляє свою власну відзначену нагородами лінію динамічного перетворювача «MG», що використовується у всіх своїх навушниках. Ця запатентована мініатюрна технологія повного спектру – це те, що відрізняє компанію «Future Sonics» від інших персональних моніторів та навушників [7].

Як стверджує К. Юдова-Романова, «увійшовши до концертної практики в другій половині 60-х років XX століття, підлогові монітори тримали монополію до 80-х рр. У цей період з'являються перші вушні монітори – різновид навушників, в які виконавцеві подається персональний музичний мікс. Згодом портативні та зручні в користуванні вушні монітори стали витіснити підлогові, проте конкуренція між ними триває і зараз» [6].

Спочатку ці системи були досить дорогими та мали певні обмеження, але стрімкий розвиток цифрових технологій, мініатюризація електронних компонентів та покращення якості звуку призвели до їх широкого поширення. Технологія «In-ear» моніторингу (скорочено (ІЕМ)) зробила справжній прорив у концертній звукорежисурі. Це компактні навушники, які вокалісти та музиканти вставляють у вуха, при цьому отримують чистий та індивідуально налаштований звук, шепіт диригента в найгучнішому оркестрі. З появою та стрімким розвитком технологій «In-ear» моніторингу, ситуація змінилася. Ці системи пропонують вокалістам безпрецедентний рівень контролю над власним звучанням та оточенням, обіцяючи покращення вокального контролю, сценічного комфорту та, як наслідок, загальної якості виступу. Перехід до «In-ear» моніторингу став значним кроком уперед, вирішивши більшість проблем, притаманних традиційним системам та відкривши нові можливості для естрадних вокалістів.

Однією з найважливіших переваг «In-ear» моніторингу є його безпосередній вплив на здатність вокаліста контролювати свій голос

на сцені. Цей вплив проявляється у кількох ключових аспектах, як наприклад повна ізоляція та чистота сприйняття власного голосу. «In-ear» навушники, особливо індивідуальні, забезпечують високий рівень пасивної звукоізоляції від зовнішнього шуму який завжди присутній на сцені (шум барабанів, гітарні підсилювачі та інше). Це дозволяє вокалісту чітко чути свій голос, на відміну від підлогових моніторів, де власний голос часто «тоне» у загальному сценічному шумі, (ІЕМ) надають чистого сприйняття власного вокалу. Це дуже важливо для самоконтролю. Також вокаліст може чути найдрібніші зміни в інтонації, динаміці, артикуляції, що було практично неможливим за умов традиційного моніторингу. Це дає змогу швидко коригувати виконання. Вокаліст миттєво чує будь-які відхилення від потрібної висоти звуку та може швидко їх виправити. Це значно знижує ризик фальшивого співу, особливо в умовах стресу або втоми. Чітке чуття кожного слова та складу дозволяє вокалісту звертати увагу на розбірливість тексту пісні, що є важливим для комунікації з аудиторією.

Один з найважливіших аспектів використання (ІЕМ) для вокалістів – це захист здоров'я голосового апарату. З традиційними моніторами вокаліст часто змушений був співати голосніше, щоб «перекричати» сценічний шум і почути себе. Це призводило до надмірного навантаження на голосові зв'язки, що могло викликати вузли, хрипоту та інші вокальні розлади. (ІЕМ) дозволяють вокалісту співати на комфортному для себе рівні гучності, чуючи себе ідеально. Однак, важливо враховувати, що повна ізоляція може викликати таке відчуття, коли власний голос сприймається дещо інакше через вібрацію кісток черепа. Проте сучасні (ІЕМ) часто мають спеціальні функції, що дозволяють зменшити цей ефект, а також можливість підмішувати оточуючий звук, щоб зберегти відчуття присутності в просторі. «Ціна всієї повної бездротової системи може стартувати від 5 тисяч гривень і сягати 100 тисяч гривень залежно від якості та функцій» [8].

«In-ear» моніторинг забезпечує стабільний та передбачуваний моніторний мікс незалежно від акустичних особливостей концертної зали. Це означає, що якість моніторингу не залежить від реверберації, віддзеркалень або поглинання звуку в конкретному приміщенні. Вокаліст завжди чує однаковий, налаштований під його потреби мікс, що дозволяє зберігати високий рівень вокального контролю та стабільність

виконання в будь-яких умовах. Жажливі, різкі звуки зворотного зв'язку, що є поширеною проблемою з підлоговими моніторами, практично відсутні при використанні (ІЕМ).

Один з найважливіших аспектів, що часто недооцінюється - це захист слуху. Вокаліст може встановити комфортний для себе рівень гучності в навушниках, не піддаючи свої вуха впливу надмірно гучного сценічного шуму. Це має критичне значення для довготривалої кар'єри музиканта, запобігаючи професійній приглухуватості. Хоча повна ізоляція може створити відчуття відірваності, (ІЕМ) також можуть покращити комунікацію коли кожен виконавець отримує власний, індивідуально налаштований мікс, де він може виділити інструменти та вокал, що є для нього найважливішими. Це покращує взаємодію в гурті. У мікс можуть бути додані канали для спілкування з технічною командою або звукорежисером, що є незамінним для великих шоу. Як стверджує Hannes Norrgard «щоб забезпечити гарну продуктивність з (ІЕМ) спілкування між звукорежисером та вокалістом є ключовим, щоб забезпечити правильний мікс вокаліста» [10].

Масове використання (ІЕМ) українськими артистами, почалося у другій половині 2000-х і особливо активно розвивалося у 2010-х роках. Сьогодні це практично стандарт для будь-якого професійного виступу.

Наукова новизна цього дослідження полягає в комплексному аналізі та систематизації впливу інноваційних технологій, зокрема акустичних перетворювачів (мікрофонів) та систем персонального моніторингу (ІЕМ), на трансформацію сценічного звучання естрадного вокаліста.

Висновки. Сучасна сцена для естрадних вокалістів нерозривно пов'язана з постійним впровадженням технологічних інновацій, які змінюють підхід до музичного виконання. Ці зміни охоплюють не лише технічні аспекти звукопідсилення та обробки голосу, а й впливають на творчий процес, психологічний комфорт артиста та загальне сприйняття музики аудиторією. Від традиційних підлогових моніторів, які попри свою історичну роль створювали чимало викликів для вокалістів, до сучасних систем кожна епоха приносила свої рішення, що формували можливості та обмеження виконавців. Надмірний шумовий фон, ризики акустичного зворотного зв'язку, труднощі з деталізованим звуком і втрата стабільного моніторингу – ці фактори змушували артистів шукати

компроміси між технічною точністю та сценічною свободою. Революційним кроком у цьому напрямку стало широке впровадження внутрішньовушних моніторів (ІЕМ). Ця технологія забезпечила вокалістам безпрецедентну ізоляцію від зовнішнього шуму та можливість персоналізованого, чистого міксу безпосередньо у вушному каналі. Переваги (ІЕМ) вийшли далеко за межі суто технічних поліпшень, вони надали виконавцям свободу пересування сценою, дозволяючи зосередитись на емоційній подачі та взаємодії з публікою, не турбуючись про втрату якісного моніторингу. Ця взаємодія технологій та музичної виразності активно створює нові напрямки в естрадному вокальному мистецтві, що відкриває нові можливості для творчої реалізації та збагачує сприйняття музики в сучасному світі.

Література

1. Головова М. М. Сучасна проблематика дослідження естрадного вокального мистецтва: культурологічний вимір. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 1. С. 81–86.
2. Коцюрба Н. Є. Сучасні технології та інструментарій в музичному мистецтві крізь призму часу. *Культурно-мистецькі практики: світовий та український контекст* : монографія. Рига, Латвія : Baltija Publishing, 2023. 622 с. С. 270–302.
3. Овсяннікова Н. Ю. Трансформаційні процеси естрадної музики в сучасному культурному просторі України. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 44. С. 119–123.
4. Портал української мови. URL: <https://slovnnyk.ua/index.php?swrd=мегафон> (дата звернення: 10.07.2025).
5. Типи мікрофонів. URL: https://upsound.com.ua/ua/tipy-mikrofonov?srsltid=AfmBOoq3B8luB2MV3GH5E-EHLHRaD5ZdPIxbRM6NT_2Rz25pVYVu8GVS (дата звернення 27.06.2025).
6. Юдова-Романова К. В. Сучасні системи сценічного звукового забезпечення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Том 3 № 2* (2020). URL: <http://artonscene.knukim.edu.ua/article/view/219282/219756> (дата звернення 24.07.2025).
7. Future Sonics. URL: <https://futuresonics.com/about> (дата звернення 22.07.2025).
8. JCS. Персональні моніторні системи «In-ear». URL: https://jcs.ua/ua/mikrofony-i-radiosistem-y/radiomikrofony-i-besprovodnye-sistemy/personalnye-monitornye-sistemy-in-ear/?srsltid=AfmBOoqn_wpR65k92DJj6wU6Utac57q3y6b4qI7CdpiSejt43xMxD0-9 (дата звернення: 22.07.2025).
9. Music profi. Сценічні підлогові монітори. URL: <https://musicprofi.com/catalog/napolnye-monitory?srsltid=AfmBOop--v4O9Nu4URZtd5139b1U5gX>

whimvHW9IXpijoUaZLLiFinkk (дата звернення: 24.07.2025).

10. Norrgard Hannes. In-ear monitoring for vocalists in live sound. Audio Technology (2023) URL: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1758786/FULLTEXT01.pdf> (дата звернення: 22.07.2025).

References

1. Holovkova, M. M. (2022). Contemporary issues in the study of pop vocal art: Cultural dimension. Culture and Modernity, 1, 81–86 [in Ukrainian].
2. Kotsiurba, N. Ye. (2023). Modern technologies and tools in music art through the prism of time. In Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context. Baltija Publishing, 270–302 [in Ukrainian].
3. Ovsiiannikova, N. Yu. (2023). Transformational processes in pop music in the contemporary cultural space of Ukraine. Art Studies Notes, 44, 119–123 [in Ukrainian].
4. Portal of the Ukrainian Language. (n.d.). Retrieved from: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=мегафон> [in Ukrainian].
5. Types of Microphones. (2025). Retrieved from: https://upsound.com.ua/ua/tipy-mikrofonov?srsId=AfmBOoq3B8IuB2MV3GH5E-EHLHRaD5ZDpIXrRM6NT_2Rz25pVYVu8GVS [in Ukrainian].
6. Yudova-Romanova, K. V. (2020). Modern systems of stage sound support. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts, 3 (2). Retrieved from: <http://artonscene.knukim.edu.ua/article/view/219282/219756> [in Ukrainian].
7. Future Sonics. (n.d.). Retrieved from: <https://futuresonics.com/about> [in Ukrainian].
8. JCS. (n.d.). Personal 'In-ear' monitor systems. Retrieved from: https://jcs.ua/ua/mikrofony-i-radiosistemy/radiomikrofony-i-besprovodnye-sistemy/personalnye-monitornye-sistemy-in-ear/?srsId=AfmBOoqn_wpR65k92DJ6wU6Utac57q3y6b4qI7CdpiSejt43xMxD0-9 [in Ukrainian].
9. Music Profi. (n.d.). Stage floor monitors. Retrieved from: <https://musicprofi.com/catalog/napolnye-monitory?srsId=AfmBOop--v4O9Nu4URZtd5139b1U5gXwhimvHW9IXpijoUaZLLiFinkk> [in Ukrainian].
10. Norrgrad, H. (2023). In-ear monitoring for vocalists in live sound. Audio Technology. Retrieved from: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1758786/FULLTEXT01.pdf> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 08.09.2025
Прийнято до друку 15.09.2025
Опубліковано 30.09.2025*

УДК 791.43:82-31:78.071.2(100)(045)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344449

Цитування:

Зуєв С. П. «Синдром Тангойзера» та травматичний мистецький досвід у фільмі Іштвана Сабо «Зустріч із Венерою». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 265–270.

Зуєв Сергій Павлович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-1879-2993>
s.zuev@dakkkim.edu.ua

Zuiev S. (2025). "Tannhäuser Syndrome" and Traumatic Artistic Experience in István Szabó's Film "Meeting Venus". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 265–270 [in Ukrainian].

«СИНДРОМ ТАНГОЙЗЕРА» ТА ТРАВМАТИЧНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ДОСВІД У ФІЛЬМІ ІШТВАНА САБО «ЗУСТРІЧ ІЗ ВЕНЕРОЮ»

Мета дослідження полягає у висвітленні інтертекстуальних зв'язків, що пронизують структуру кінофільму І. Сабо «Зустріч із Венерою» (1991), крізь призму узагальненого художнього коду – «синдрому Тангойзера». **Методологія дослідження** передбачає міждисциплінарний підхід, у якому поєднується семіотичний аналіз, теорія інтертекстуальності, нозографічний підхід та історико-культурні методи дослідження. **Наукова новизна** полягає в реалізації мистецтвознавчого потенціалу поняття «синдром Тангойзера» як методологічного інструменту дослідження взаємодії опери й кінематографу на прикладі особливостей фільму І. Сабо. **Висновки.** Використання поняття синдрому оперного героя як метафоричної матриці створюваного кінофільму виявляється плідним режисерським підходом, у результаті якого з'являється об'ємний багатшаровий текст зі значним інтертекстуальним потенціалом. Проявляючись на рівнях персонажів, авторів, цілісного художнього твору, «Синдром Тангойзера» ієрархізує структуру фільму та підсилює закладені в ньому смисли. У контексті нозографічного підходу в кінотексті виявлено «телескопічний» зв'язок «синдрому Тангойзера» з особливостями життєвого та творчого шляху Р. Вагнера та І. Сабо. Визначено функції музичних цитат як носіїв узагальненого художнього коду опери.

Ключові слова: Іштван Сабо, Ріхард Вагнер, оперний код, синдром Тангойзера, інтертекстуальність, цитата, аллюзія.

Zuiev Serhii, Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor, Doctorate Student of the Department of Music Art, National Academy of Culture and Arts Management

"Tannhäuser Syndrome" and Traumatic Artistic Experience in István Szabó's Film "Meeting Venus"

The purpose of the study is to highlight the intertextual ties that permeate the structure of the film 'Meeting with Venus' (1991) by I. Szabó, through the prism of a generalized artistic code – 'Tannhäuser syndrome'. **The research methodology** involves an interdisciplinary approach that combines semiotic analysis, the theory of intertextuality, the nosographic approach, and historical and cultural research methods. **The scientific novelty** lies in the fact that, for the first time, the art-historical potential of the concept of 'Tannhäuser Syndrome' is realised as a methodological tool for exploring the interaction between opera and cinema, using the structural features of Szabó's film as a case study. **Conclusions.** The use of the syndrome of the opera hero as a metaphorical matrix of the created film turns out to be a fruitful directorial approach, as a result of which a voluminous multilayered text with significant intertextual potential appears. Manifesting itself at the levels of characters, authors, and the entire work of art, the 'Tannhäuser syndrome' hierarchises the structure of the film, strengthens the meanings embedded in it. In the context of the nosographic approach, a 'telescopic' connection of the 'Tannhäuser syndrome' with the peculiarities of the life and creative path of R. Wagner and I. Szabó has been revealed in the structure of the film. The functions of musical quotes as carriers of the generalised artistic code of the opera have been determined.

Keywords: István Szabó, Richard Wagner, opera code, Tannhäuser syndrome, intertextuality, quote, allusion.

Актуальність теми дослідження. Протягом ХХ століття склалися певні форми діалогу кіно та опери. Серед них найбільш поширеними стали переклад (кіноопера / фільм-опера / екранізація, створення опер за кінострічками) та референція (посилання / цитування), що використовує

структурні елементи однієї мовної системи в іншій («текст у тексті», а також аллюзії на особливості оперного чи кіновиробництва). Прикладом перекладу є відомі екранізації І. Бергмана, Ф. Дзефіреллі, Дж. Лоузі, а також опера «Шосе в нікуди» О. Нойвірт за однойменним фільмом Д. Лінча.

Посилання на відомі оперні тексти, що активізують широкі інтертекстуальні зв'язки, знаходимо у кінострічках «Дякую, доктор Рей» Е. Литвака, «І корабель пливе...» Ф. Фелліні. Часом поодинокі вставки, наприклад, оперні цитати в фільмі, поглиблюють розуміння певної сцени чи фрагменту фільму. Однак іноді ці референції з огляду на значний об'єм і функції набувають значення узагальненого художнього коду, що просякає весь текст, організує його структуру, окреслює характери та поведінку персонажів. Виникає ефект симптоматики, яка «збирається» у певний синдром.

Прикладом такої організації художнього тексту, маркованого оперним кодуванням, може бути фільм режисера І. Сабо «Зустріч із Венерою» (1991) про паризьку постановку «Тангойзера» за участі запрошеного угорського диригента Золтана Санто (Нільс Ареструп). У центрі сюжету – бурхливий роман диригента з примадонною Карін Андерсон (Гленн Клоуз). Оперні алюзії пов'язані не тільки з музикою Р. Вагнера, що звучить у фільмі, але й з відтворенням в кадрі оперної тілесності (примадонна, диригент, оркестранти, автори спектаклю та театральні функціонери), а також особливостей оперного виробництва. При цьому в поведінці головного героя фільму можна розпізнати ознаки «синдрому Тангойзера» з відповідними симптомами.

Аналіз досліджень і публікацій. Мистецький потенціал поняття «синдром» розкривається у документальній стрічці Е. Невери та П. Росоловського «Синдром Гамлета» (2022), в якій досліджується тема війни та її впливу на людську психіку. Використовуючи шекспірівську п'єсу як метафору, фільм спонукає до роздумів про покоління, що намагається справитися з травмою війни. Як мистецтвознавча категорія поняття «синдром» використовується у статті Б. Юдже [12]. «Синдром Гамлета» стає методологічним інструментом, що разом з положеннями теорії інтертекстуальності та психоаналізу З. Фрейда досліджує екзистенційну кризу героя поеми Т. С. Еліота «Любовна пісня Дж. Альфреда Пруфрока». Таке широке залучення ідей З. Фрейда в мистецтвознавстві стало можливим тому, що поряд із проникненням у структуру художнього образу психоаналіз став і методом дослідження текстів – літературних, кінематографічних, оперних. Теоретик кіно К. Метц, використовуючи психоаналітичний підхід і лінгвістичні моделі, виділяє такі види дослідження кінематографа, як нозографічний (фільм як симптом неврозу кінорежисера), психоаналіз сценарію (трансформація

сценарію в означник і вивільнення менш очевидних значень), психоаналіз матеріалу кінематографічного означника [8].

Вивчаючи «Тангойзер» Р. Вагнера у річищі міфопоетичних та жанрово-стильових аспектів еволюції німецького музичного театру, А. Татарнікова зазначає, що інтонаційно-драматургічні, духовно-сміслові характеристики опери «демонструють показову для німецького музичного театру середини ХІХ ст. стильову подвійність, що базується на перетині романтичної та бідермайєрівської традиції. Романтична якість «Тангейзера» виявляється і в очевидних паралелях образу головного героя (мінезінгера) і сучасного (для епохи Р. Вагнера) митця, заклопотаного пошуками ідеалу; і в акцентуванні ідеї двомир'я, що виявляється на рівні протиставлення реального та ірреального» [7, 356]. Метою дослідження І. Копоть і С. Кукуре є аналітичний погляд на особливості розуміння та втілення нумінозного в опері Р. Вагнера «Тангойзер» [5]. Автори зосереджуються на лібрето та музиці опери як самодостатніх джерелах, без звернення до численних сценічних інтерпретацій та виконавських прочитань.

Низка наукових праць вітчизняних мистецтвознавців присвячена проблемам сценічного втілення «Тангойзера». О. Бабій досліджує режисерські шукання другої половини ХХ – початку ХХІ століть [1]. Постановки «Тангойзера», здійснені Т. Кратцером на Байройтському фестивалі у 2019 та 2022 роках, аналізують О. Гончар [2] та А. Єфіменко [3]. Автори акцентують увагу на використанні сучасних прийомів сценографічної та режисерської роботи, яка поєднала в собі традиційні театральні прийоми та новітні досягнення, засоби мульти-медіа та контексти, що пов'язані з постаттю автора й історією фестивалю [2], а також синтез опери та кіно [3]. О. Касьянова розглядає трансформації пластично-хореографічних рішень сцен «паризької» редакції «Тангойзера» в контексті театральних реалій [4].

Тему взаємодії оперної спадщини Р. Вагнера й кінематографа вивчає О. Сердюк [6]. Зокрема, автор виокремлює сцену фільму в замку Берг, в якій монотонні повторювання аріозо Вольфрама «Вечірня зірка» з опери «Тангойзер» набувають значення символу обмеженого духовного простору короля-в'язня. Особливості кінематографічної творчості І. Сабо досліджуються в статті К. Стоянкової [10].

Мета дослідження полягає у висвітленні інтертекстуальних зв'язків, що просякають структуру кінофільму І. Сабо «Зустріч із

Венерою» (1991), крізь призму узагальненого художнього коду – «синдрому Тангойзера».

Виклад основного матеріалу. Намагаючись застосувати поняття «синдром Тангойзера» у процесі дослідження взаємодії оперного та кіномистецтва на прикладі фільму І. Сабо, слід визначити структуру цього поняття, а також з'ясувати рівні, на яких він проявляється. Зміст «синдрому Тангойзера» розкривається в переліку «симптомів» як ключових ознак створеного Вагнером художнього образу героя. На зразок головного симптому Гамлета – прокрастинації, – в поведінці оперного Тангойзера можна виділити певну симптоматику. Глибокий внутрішній конфлікт героя-одинака, його моральна та духовна роздвоєність виявляється насамперед у симптомі «метання між полюсами», пристрасність та емоційність нерозривно пов'язані з прагненням каяття й спокути, позиція митця-ізгоя виливається в неприйняття усередненого та посереднього, а спроби знайти себе штовхають мінезінгера на постійні переміщення, що можна визначити як симптом поневір'яння/мандрівок. Ці глобальні установки утворюють складний баланс опозицій (християнство-язичництво, духовне-тілесне, Венера-Єлизавета, світло-темрява, долина-гора) всередині цілісного художнього образу.

Ознаки «синдрому Тангойзера» розкриваються в фільмі І. Сабо на декількох рівнях інтертекстуальності. Відповідною симптоматикою позначені характер, дії та любовна лінія головного героя стрічки диригента Золтана Санто. У контексті нозографічного підходу в структурі фільму можна виявити також «телескопічний» зв'язок «синдрому Тангойзера» з особливостями життєвого та творчого шляху геніального німецького композитора та видатного угорського кінорежисера. Врешті-решт, узагальнений художній код опери позначається на характерах та поведінці персонажів.

Зав'язка фільму зображує традиційні та загалом рутинні приготування, що передують будь-якій театральній постановці за участі закордонних артистів: приліт диригента, знайомство з адміністрацією театру та трупкою. «Впізнання» в диригенті Золтані Санто Тангойзера відбувається вже у сцені в терміналі аеропорту, який набуває символічного значення порту між двома світами. Фігура Золтана дивним чином виокремлюється з пасажирського потоку й самотньо рухається прозорим тунелем траволатора вгору. «Прибулець» стає єдиним, чий документи та особисті речі викликають підозру – в епоху розвалу СРСР представник

країни соцтабору, угорський музикант сприймається у Франції як «чужий».

Встановленню паралелей до опери слугує також використання в епізоді музичної цитати (скрипка награв «Хвала тобі!», в якій прославлення Тангойзером кохання богині щоразу завершується рішучим бажанням покинути її). При цьому виявляється спільна «охоронна» функція офіцера митниці і вагнерівської Венери. Зволікання та ускладнення під час проходження Золтаном митного контролю відсилає до оперної сцени у гроті Венери, де обурена богиня намагається утримати співака від мандрівки на землю. Ототожнення з вагнерівським героєм прослідковується пізніше в словах Золтана «Запам'ятайте – я тут лише гість», які він промовляє до учасників постановки. Нарешті, «чистим» символом, що однозначно відсилає до Тангойзера, є фінальна сцена фільму, де диригентська паличка Санто розцвітає.

Нозографічний підхід дає можливість проаналізувати епізод в аеропорті крізь призму життя й творчості І. Сабо та Р. Вагнера та реалізації в них синдрому Тангойзера. Зокрема, К. Стоянова зазначає, що однією з центральних тем творчості угорського режисера стала тема вирішального морального вибору, пов'язаного з рішенням покинути свою країну, вибору, який може зробити людину кращою або зруйнувати її [10]. Можна припустити, що ця ключова тема знаходить відображення у фільмі спільного міжнародного виробництва: угорського диригента грає запрошений угорський актор. «Тінь» Р. Вагнера у фільмі з'являється у той момент, коли закадровий голос, що належить Золтану, озвучує листа, адресованого дружині Едіт. В ньому диригент сповіщає про прибуття до Парижу – «міста нашої юнацької мрії» й нарікає на те, що його «як і раніше», не хочуть впускати. Мотив листа, листування, взагалі-то відсутній в опері, складає важливу частину кінооповіді й встановлює зв'язок з епістолярієм Р. Вагнера (зокрема, листуванням з дружиною), в якому розкриваються надії та переживання композитора з приводу підготовки паризької прем'єри Тангойзера. Цікаве свідчення ідентифікації композитора зі своїм романтичним героєм (тема двійника) знаходимо у листі до Міни від 19 вересня 1859 року: «Усі французи, які подорожували Німеччиною, не говорять ні про що інше, як про “Тангойзера”, захоплюються ним, бо це щось таке нове й незвичне, і щоразу, коли в Парижі тепер хтось згадає моє ім'я, воно завжди є синонімом “Тангойзера”» [9, 564].

Іронічна оптика, за допомогою якої І. Сабо тлумачить «синдром Тангойзера», свідчить про актуальність для кінорежисера

теми «мук творчості». У своїй короткій промові перед оркестром і виконавцями Сарто розкриває своє бачення опери та власне творче кредо: «Ми маємо робити вибір: Венера чи Єлизавета? Ми маємо бути дисциплінованими – без завзятої праці чудес не буває». Ідилія першого знайомства з трупою заради єднання в мистецтві увінчується спільним виконанням фрагменту сцени зустрічі Тангойзера зі співаками – септету з фіналу I дії опери. При цьому задоволена посмішка диригента, що акомпанує співакам на роялі, і розчулені обличчя вокалістів, які повністю розчиняються у геніальній музиці, мали б однозначно свідчити про високий символізм епізоду. Проте виникає також комічний ефект: відомий оперний номер, що став метафорою примирення, перетворюється на іронічне передбачення приреченості митця на самотність і труднощів, з якими Золтан стикнеться у спробі втілити за диригентським пультом паризького театру власну інтерпретацію опери.

Знаходить своє відображення в фільмі також узагальнений художній код опери, робота над якою співпала з активними пошуками Р. Вагнером новаторських засобів виразності. Пов'язуючи ідеальну форму мистецтва майбутнього з досягненнями античності, композитор узагальнює її універсальне значення: «Неоціненна важливість такої форми мистецтва неминуче полягала б у тому, що, будучи вільною від обмежень вузької національності, вона стала б загальнозрозумілою та доступною для всіх народів» [11, 14]. Ідея наднаціонального як провідного мистецького принципу та складності постановки «Тангойзера» в 1861 році в Парижі стають конструктивним елементом побудови кінотексту та набувають іронічного переосмислення. Описуючи перешкоди у спілкуванні з міжнародною трупою, Золтан у листі до дружини резюмує: «Це оперний театр “Європа”. Тут тебе можуть неправильно зрозуміти шістьма різними мовами». Реалізуючись у фільмі, симптом проблемної міжнаціональної комунікації пов'язується з певним травматичним досвідом угорського диригента. Крім мовного бар'єру, що ускладнює професійне спілкування, це згадувані незручності в аеропорту, активна діяльність театральної профспілки, яка саботує хід репетицій, протистояння всередині міжнародного колективу, що виливається у постійні сварки із використанням образ на основі національної приналежності, сексуальної орієнтації, політичних поглядів. Кульмінацією цієї теми у фільмі стає своєрідна «Ода ненависті», якою доведений інтригами й безладом до відчаю диригент висловлює свою

злість, розчарування та роздратування. Очевидною стає паралель до скандального виступу оперного Тангойзера під час змагання співаків. Під імпровізований супровід, що складається з уривків тем опери, Золтан викрикує нетолерантні кліше «Брудні євреї!», «Потворні німці!», «Смердючі французи!», «Католики й протестанти!», «Схід і Захід!». Цей щирий виплеск емоцій стає переламним моментом у відносинах з колективом і привертає увагу примадонни Карін (виконавиці партії Єлизавети), яка підтримує його, приєднавшись до виконання «Оди».

Любовна лінія фільму розкриває тему складного вибору, що його має зробити Золтан в своєму житті. Загалом звична у повсякденності траєкторія руху від дружини до коханки маркується оперним кодом й набуває ознак тангойзерівського симптому метання між полюсами. При цьому опозиція «Венера-Єлизавета» розгалужується, ускладнюється, наділяючи кіногероїнь «перемінною функцією». Як і вагнерівська Єлизавета для Тангойзера, Карін має вирішальне значення в житті Золтана. Вона пробуджує його від розчарування й невіри у свої здібності, відкриває перед ним можливість реалізації й визнання як митця, повертає віру в справжнє кохання. Дружина Золтана Едіт «виконує роль» Венери, яку полишає чоловік і яка усіма силами перешкоджає його уходу. Розлючена жінка викидає ключі від квартири з балкону, і це падіння зверху вниз нагадує в ній хазяйку венериної гори. Одночасно в поведінці Едіт проглядається інверсія образу Єлизавети. Заклики до збереження законного шлюбного зв'язку й виконання святих батьківських обов'язків наповнюють її істеріку під час сварки.

Об'ємний портрет Золтана доповнює неочікувана зустріч із колишньою дружиною (віолончелістка й профорг оркестру, що працює в театрі вже дванадцять років), а також амбітні зазіхання на Золтана молодій співачці – виконавиці партії Пастушки. Ще раз опозиція «верх-низ» організує кадр тепер вже за участі Карін, в якому вона зі сцени дивиться в оркестрову яму. Там в результаті падіння реквізита на підлозі опиняється вагітна «колишня» Золтана, яку він, обіймаючи, втішає.

Протягом п'яти хвилин екранного часу І. Сабо показує еволюцію стрімкого роману Золтана та Карін у формі своєрідного рондо. «Рефрен» – три постільні сцени в готельному номері – чергуються з епізодами репетиції та прес-конференції. Драматургія «рондо» розгортається від солодкої миті першого поцілунку до ревностів на ґрунті комплексу мистецької меншовартості Золтана через

колишнього Карін – зіркового маестро Сарто. Вчетверте герої опиняються в постілі в останній чверті фільму задля того, щоб Карін усвідомила неможливість позбавлення Золтаном «синдрому Тангойзера» й порятунку їхнього кохання.

Пошуки своєї ідеальної любові змушують «угорського Тангойзера» здійснювати імпульсивні кроки, зокрема, незаплановані та недоречні під час репетиційного процесу мандрівки. Цей симптом проявляється, наприклад, коли Золтан у любовній гарячці переслідує Карін на гастролях. Пристрасні каєття й завірення в любові виявляються запізними – стукіт в двері та крики під вікнами номеру Карін залишаються без відповіді.

Тема двійника як ознака романтичного героя втілена у фільмі за допомогою численних подвоєнь. Традиційна театральна практика дублювання складу виконавців обумовлює знаходження в кадрі ще двох «офіційних» Тангойзерів – німця Шнайдера та американця Стівена Тейлора. Славетним мінезингером також вважає себе генеральний секретар театру містер Габро. За його ловами, він змушений розриватися між артистами й грошовими мішками, «співаючи» банкірам, спонсорам, профспілкам, міністрам. Тиражування продовжується, коли Стівен під час репетиції впізнає в запропонованих режисером мізансценах сценічні рішення попередніх театральних постановок. Дзеркальний відбиток отримує й ситуація з симуляцією Шнайдером проблем з голосовим апаратом – Тейлор напередодні вистави дійсно втрачає голос. Причиною стає емоційне з'ясування стосунків у любовному трикутнику, де Стівен має зробити вибір між нинішнім коханцем – режисером Хансом – і «колишнім», який раптово прилетів на прем'єру.

Узагальнений художній код опери проникає в фільм безпосередньо через музику, що виконує певні функції. Наприклад, формотворчою роллю позначена Арія Пастушки, що в опері розмежовує два світи: грот Венери та Землю. У фільмі репетиція арії умовно відділяє першу частину картини, в якій виробничі клопоти не виходять за рамки професійної буденності, від другої, наповненої коханням Золтана і Карін. Важливого значення набувають завершальні титри з музикою зі сцени в гроті Венери, що немов «закілює» тему вічних пошуків любові.

Музика також стає засобом режисерського іронічного висловлювання. Крім згаданого септегу з фіналу I дії опери, іронічного підтексту набуває також відомий хор паломників. Спроба Золтана прослухати

оперний номер на репетиції переривається. Виявляється, делегація від профспілки має негайно йти до адміністрації на перемовини щодо умов праці. Диригент зупиняє «паломників», пообіцявши передати керівництву їхні вимоги.

Як маркер персонажів музичні цитати позначають Золтана (сцена в аеропорту, озвучена скрипкою), Карін (перша її поява на репетиції в театрі супроводжується «несанкціонованим» виконанням «Арії в залі»). Алюзії до оперних сцен, які підсилюють смисл кінооповіді, знаходимо в епізоді сварки Золтана з дружиною (звучить дует зі сцени в гроті, зокрема слова богині «Мое царство для героїв, а не для рабів»), під час репетиції, коли Золтан і Карін, сповнені любові, прославляють мить, що їх з'єднала, у спільному виконанні дуету Тангойзера й Єлизавети.

Особливого значення набувають у фільмі дві музичні цитати, що не належать Р. Вагнеру. Під час сольного концерту в Угорщині Карін співає *Du bist wie eine Blume* Р. Шумана. Звільнений від оперних зв'язків і іронічного підтексту цей камерний твір в кіноісторії про Тангойзера стає символом чистої любові та благословення – своєрідне режисерське «прийняття» Тангойзера. Італійська пісенька про фунікулер *Funiculi, funiculà*, приспів якої учасники постановки співають в гостях у виконавиці партії Венери, виявляється співзвучною кадру з прозорим тунелем траволатора в аеропорту, яким підіймається Золтан.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше реалізовано мистецтвознавчий потенціал поняття «синдром Тангойзера» як методологічного інструменту дослідження взаємодії опери й кінематографа на прикладі структурних особливостей фільму І. Сабо «Зустріч із Венерою» (1991).

Висновки. У контексті проблеми кодування в кінематографі фільм І. Сабо «Зустріч із Венерою» є своєрідною спробою довести, що мистецтво це не лише метафоричний простір, в якому функціонують знаки й символи. Воно здатне до експансії у реальне життя, коли за його законами вибудовується логіка життєвих колізій. «Синдром Тангойзера» проникає в кіножиття, «заражаючи» його героїв: диригента, учасників постановки, їхніх друзів і родичів, керуючи їхніми думками й діями. Використання синдрому оперного героя в якості метафоричної матриці створюваного кінофільму виявляється плідним режисерським підходом, в результаті якого з'являється об'ємний багатоплановий текст зі значним інтертекстуальним потенціалом. Проявляючись на рівнях персонажів, авторів,

цілісного художнього твору, «Синдром Тангойзера» ієрархізує структуру фільму та підсилює закладені в ньому смисли. У контексті нозографічного підходу в кінотексті виявлено «телескопічний» зв'язок «синдрому Тангойзера» з особливостями життєвого та творчого шляху Р. Вагнера та І. Сабо. Визначено функції музичних цитат як носіїв узагальненого художнього коду опери.

Література

1. Бабій О. П. Опера «Тангейзер» Ріхарда Вагнера і режисерські шукання другої половини ХХ – початку ХХІ століть. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2012. № 3 (16). С. 68–75.
2. Гончар О. Байройтський фестиваль 2019: прем'єра «Тангойзера». *Художня культура. актуальні проблеми*. 2020. № 16(1). Рр. 129–124. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205249>.
3. Єфіменко А. Байройтський «Тангойзер» 2022 і українське кредо режисера Тобіаса Кратцера. *Українська книга про Ріхарда Вагнера / за заг. наук. ред. М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин : ПП «Лисенко М. М.», 2022. С. 95–101.*
4. Касьянова О. В. Трансформації пластично-хореографічного вирішення опери Ріхарда Вагнера «Тангейзер». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2013. № 2 (19). С. 17–24.
5. Копоть, І., Кукуре С. Нумінозне як категорія феноменології релігії та його втілення в опері Р. Вагнера «Тангейзер». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*. 2021. С. 156–164. DOI: [https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2\(90\).2021.156-163](https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2(90).2021.156-163).
6. Сердюк О. В. «Трістан та Ізольда» Ріхарда Вагнера і кінематограф. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. № 2. С. 3–9.
7. Татарнікова А. А. «Тангейзер» Р. Вагнера у річищі еволюційних шляхів німецького музичного театру: міфопоетичні та жанрово-стильові аспекти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 353–358.
8. Metz Christian. The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema, Christian Metz. Indiana University Press, 1981. 327 p.
9. Richard to Minna Wagner : letters to his first wife by Wagner, Richard; 1813-1883. Vol. 1. 1909. 428 p.
10. Stojanova Ch. (2003). The Case of István Szabó. Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media. 10.15353/kinema.vi.1013. URL: https://www.academia.edu/48709480/The_Case_of_Istv%C3%A1n_Szab%C3%B3 (дата звернення: 01.08.2025).
11. The music of the future : a letter to M. Frédéric Villot By: Wagner, Richard, 1813-1883, Villot, Frédéric, 1809-1875, Dannreuther, Edward, 1844-1905. Published: 1873. 82 p.
12. Yüce, B. «No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be, Prufrock's Hamlet Syndrome in the

light of Freud's psychoanalysis» in The Love Song of J. Alfred Prufrock, 2024.

References

1. Babii, O. P. (2012). Richard Wagner's opera 'Tannhäuser' and directorial explorations in the second half of the 20th – early 21st century. *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 3(16), 68–75 [in Ukrainian].
2. Honchar, O. (2020). The Bayreuth Festival 2019: The premiere of 'Tannhäuser'. *Art Culture. Topical Issues*, 16(1), 129–124. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205249> [in Ukrainian].
3. Yefimenko, A. (2022). The Bayreuth 'Tannhäuser' 2022 and the Ukrainian credo of director Tobias Kratzer. In M. Cherkashyna-Hubarenko & O. Klekovkin (Eds.), *The Ukrainian book about Richard Wagner*. PE 'Lysenko M. M.' [in Ukrainian].
4. Kasianova, O. V. (2013). Transformations in the plastic and choreographic solution of Richard Wagner's opera 'Tannhäuser'. *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 2(19), 17–24 [in Ukrainian].
5. Kopot, I., & Kukure, S. (2021). The numinous as a category of the phenomenology of religion and its embodiment in Richard Wagner's opera 'Tannhäuser'. *Bulletin of Zhytomyr Ivan Franko State University. Philosophical Sciences*, 2(90), 156–164 DOI: [https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2\(90\).2021.156-163](https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2(90).2021.156-163) [in Ukrainian].
6. Serdiuk, O. V. (2013). Richard Wagner's 'Tristan und Isolde' and cinema. *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 2, 3–9 [in Ukrainian].
7. Tatarnikova, A. A. (2018). Wagner's 'Tannhäuser' in the context of the evolutionary development of German musical theatre: Mythopoetic, genre, and stylistic aspects. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 353–358 [in Ukrainian].
8. Metz, Ch. (1981). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana University Press [in English].
9. Richard to Minna Wagner: letters to his first wife by Wagner, Richard. (1909). 1813–1883, 1 [in English].
10. Stojanova, Ch. (2003). The Case of István Szabó. *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*. 10.15353/kinema.vi.1013. Retrieved from: https://www.academia.edu/48709480/The_Case_of_Istv%C3%A1n_Szab%C3%B3 [in English].
11. The music of the future: a letter to M. Frédéric Villot By: Wagner, Richard, 1813–1883, Villot, Frédéric, 1809–1875, Dannreuther, Edward, 1844–1905. (1873) [in English].
12. Yüce, B. (2024). 'No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be, Prufrock's Hamlet Syndrome in the light of Freud's psychoanalysis' in The Love Song of J. Alfred Prufrock [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.08.2025
Отримано після доопрацювання 05.09.2025
Прийнято до друку 12.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

УДК 781.7:7.01:78.071.1(477)"20"
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344451

Цитування:

Казимирів Х. Т., Маскович Т. М., Середюк І. М. Медитативні тенденції в українській академічній музиці ХХ століття: від індивідуального стилю до культурного феномену. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 271–276.

Kazymyryv Kh., Maskovych T., Serediuk I. (2025). Meditative Tendencies in Ukrainian Academic Music of the 20th Century: From Individual Style to Cultural Phenomenon. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 271–276 [in Ukrainian].

Казимирів Христина Тарасівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри методики
музичного виховання та диригування
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника
<https://orcid.org/0000-0001-7757-7930>
khrystyna.kazymyryv@pnu.edu.ua

Маскович Тетяна Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри методики
музичного виховання та диригування
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника
<https://orcid.org/0000-0003-4731-8350>
tetiana.maskovych@pnu.edu.ua

Середюк Ірина Мирославівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри методики
музичного виховання та диригування
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника
<https://orcid.org/0000-0002-8327-8897>
iryna.serediuk@pnu.edu.ua

МЕДИТАТИВНІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ АКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ: ВІД ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ ДО КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ

Метою дослідження є виявлення та осмислення проявів медитативності в українській академічній музиці другої половини ХХ століття, простеження їхньої еволюції від індивідуального композиторського стилю до становлення як культурного феномену з власною естетичною та філософською основою, з особливою увагою до впливу медитативних елементів на слухачське сприйняття та формування внутрішнього діалогу через музичне переживання. **Методологія дослідження** базується на поєднанні музикознавчого аналізу з культурологічним підходом, що дозволяє розглядати конкретні твори українських композиторів у контексті перцептивного досвіду слухача. **Наукова новизна** полягає в тому, що медитативність уперше інтерпретується не лише як стилістична риса чи художній засіб, а як форма духовної практики, інтегрована в академічну традицію, що формує особливий тип музичного мислення; також уперше акцентовано роль слухача як активного учасника медитативного процесу, здатного до глибокої рефлексії. У **висновках** зазначено, що медитативні тенденції в українській академічній музиці другої половини ХХ століття є не випадковим стилістичним явищем, а глибоким проявом культурної потреби в тиші, самозаглибленні та внутрішньому діалозі; вони формують нову якість музичного мислення, що поєднує естетичне, філософське та екзистенційне начала, а музика в цьому контексті постає як простір духовної практики, де слухач не просто сприймає звукову тканину, а вступає в діалог із власним внутрішнім світом; такий досвід сприяє формуванню нових моделей сприйняття, де музика виконує функцію медіатора між зовнішнім і внутрішнім, між естетичним переживанням і особистісною трансформацією, відкриваючи перспективи для подальших досліджень у сфері музичної медитативності, зокрема в напрямі перцептивної естетики, музичної психології та філософії мистецтва.

Ключові слова: медитативність, духовна реальність, українська музика ХХ століття, символізм, рефлексія.

Kazymyryv Khrystyna, Ph.D. in Art History, Associate Professor, Department of Music Education and Conducting, Vasyl Stefanyk Carpathian National University; Maskovyeh Tetiana, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor, Department of Music Education and Conducting, Vasyl Stefanyk Carpathian National University; Serediuk Iryna, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor, Department of Music Education and Conducting, Vasyl Stefanyk Carpathian National University

Meditative Tendencies in Ukrainian Academic Music of the 20th Century: From Individual Style to Cultural Phenomenon

The purpose of the article is to identify and comprehend manifestations of meditateness in Ukrainian academic music of the second half of the 20th century, tracing its evolution — from individual compositional styles to its establishment as a cultural phenomenon with its own aesthetic and philosophical foundation. Special attention is given to the influence of meditative elements on the listener's perceptual experience and the formation of an inner dialogue through musical reflection. The research employs an interdisciplinary **methodology**, combining musicological analysis with a cultural approach, allowing for the examination of specific works by Ukrainian composers in the context of the listener's perceptive engagement. **Scientific novelty** lies in the interpretation of meditateness not merely as a stylistic feature or artistic device, but as a form of spiritual practice integrated into the academic tradition, shaping a distinct type of musical thinking. For the first time, the role of the listener is emphasised as an active participant in the meditative process, capable of deep reflection. The **conclusions** affirm that meditative tendencies in Ukrainian academic music of the second half of the 20th century are not accidental stylistic phenomena, but rather profound expressions of a cultural need for silence, introspection, and inner dialogue. These tendencies form a new quality of musical thought that unites aesthetic, philosophical, and existential dimensions. In this context, music becomes a space for spiritual practice, where the listener does not merely perceive the sonic fabric but engages in dialogue with their own inner world. Such experience fosters new models of perception, in which music acts as a mediator between the external and the internal, between aesthetic experience and personal transformation. Meditateness in music opens up prospects for further research, particularly in the fields of perceptual aesthetics, music psychology, and the philosophy of art, where the listener is viewed as an active participant in the aesthetic process, capable of profound reflection and spiritual growth.

Keywords: meditateness, spiritual reality, Ukrainian music of the 20th century, symbolism, reflections.

Актуальність теми дослідження. У всі історичні епохи людство зверталося до внутрішнього світу як джерела сили, сенсу та самопізнання. Проте, саме в часи соціальних зламів, духовної кризи чи екзистенційної тривоги потреба в осмисленні себе, у пошуку внутрішньої рівноваги та опори постає особливо гостро. У таких обставинах музика — як глибоко особистісна форма художнього висловлювання — не просто резонує з внутрішніми переживаннями людини, а й відкриває простір для медитативного діалогу, емоційного очищення та трансформації. Її звучання здатне стати тимчасовим притулком, де хаос зовнішнього світу поступається місцем тиші, спогляданню та внутрішній гармонії. Саме тому дослідження медитативних проявів у сучасній музичній практиці є не лише естетично значущим, а й екзистенційно важливим — воно дозволяє глибше зрозуміти, як мистецтво може підтримати людину в періоди нестабільності, втрат і переосмислення.

Аналіз досліджень і публікацій дозволяє побачити як медитативність проявляється в українській академічній музиці та її осмисленнях. У статті Н. Ліви це явище розглядається через призму музичного мінімалізму, який постає як форма глибокого естетичного споглядання. Інтерв'ю А. Луїніної з Вікторією Польовою акцентує на духовному шляху композиторки, де музика трактується як мандрівка — процес внутрішнього

самопізнання, що має виразно медитативний характер[2]. Праця Є. Пахомової порушує тему синестезії, яка в контексті медитативної музики набуває значення способу глибинного переживання звуку через багатоканальне сприйняття[5]. О. Тищенко у своєму дослідженні літургійності в українській музиці також торкається медитативного виміру, розглядаючи жанрову структуру як простір духовного діалогу[6]. Загалом ці публікації демонструють, що медитативність у музиці проявляється не лише як стильова риса, а як форма духовної практики, естетичного досвіду та культурного самовираження.

Мета розвідки — дослідити прояви медитативності в українській академічній музиці другої половини ХХ століття, простежити їх еволюцію — від індивідуального композиторського стилю до становлення як культурного феномену, що має власну естетичну та філософську основу.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному осмисленні медитативності як естетичного, духовного та психоакустичного феномену в українській академічній ХХ — початку ХХІ століття. Новизна також полягає в інтеграції музикознавчих, музикотерапевтичних та культурологічних підходів до вивчення медитативної музики як інструменту самопізнання, міжособистісного діалогу та духовної рефлексії. У дослідженні окреслено роль спільного музикування (зокрема хорового співу) як практики, що

сприяє гармонізації внутрішнього простору людини.

Виклад основного матеріалу. У другій половині ХХ століття українська музична культура розвивалася під впливом складного переплетення естетичних, філософських та соціокультурних чинників. У цьому процесі простежується виразна тенденція до повернення романтичної парадигми мислення, що засвідчує зміну фокусу – від зовнішніх проявів буття до внутрішнього світу особистості. Така трансформація відкрила шлях до формування музичного напрямку, в основі якого лежить медитативне осмислення реальності, заглиблення в інтимні переживання та рефлексивне звучання. Одним із характерних засобів дистанціювання від динамічного, експресивного жесту стало використання тривалих звукових структур, які створюють атмосферу споглядання та внутрішнього діалогу. Цей естетичний підхід знайшов відгук не лише в українській композиторській практиці, а й у творчості митців сучасної Європи та світу, формуючи своєрідну медитативну течію в академічній музиці.

Термін «медитація» має багатшарову етимологію, що охоплює східні й західні традиції. У латині *meditan* означає «роздуми», «наспівування», а грецьке *medomai* – «осмислення» та «заняття». Хоча медитація часто асоціюється зі Сходом, її концептуальні витоки глибоко вкорінені в європейській інтелектуальній культурі.

У середньовічній та новочасній філософській думці простежується поступове становлення поняття медитації – його зміст збагачується, розширюється і набуває глибшого філософського забарвлення. З часом медитація перестає бути лише духовною практикою і трансформується у складову інтелектуального пошуку. Саме тому в мистецтві ХХ століття вона набуває особливої ваги: рефлексія, внутрішнє зосередження та самозаглиблення стають провідними темами художнього висловлення. Така естетична потреба органічно поєднується з новим усвідомленням звуку як головного інструмента музичної експресії – здатного передавати не лише емоції, а й глибокі внутрішні стани. Чітко також прослідковується, що медитація виросла з ритуалів, які служили своєрідним «хранилищем» священних знань з метою передачі їх майбутнім поколінням [4, 502].

У сучасному дискурсі медитація виходить за межі релігії чи філософії, охоплюючи культурологію, мистецтвознавство й

музикознавство. Вона розглядається як універсальний естетичний принцип. Особливо яскраво це проявляється в музичному мистецтві на межі ХІХ–ХХ століть, коли в композиціях: зростає увага до звукової фактури, ритм набуває сугестивного характеру, метричні структури розмиваються, а форма стає більш відкритою та пластичною. Усе це свідчить про поступове становлення медитативності як самостійної художньої якості, що інтегрується в європейський культурний простір і формує нову традицію музичного мислення.

У сучасному світі медитація виконує роль своєрідного духовного фільтра, допомагаючи зберігати внутрішні цінності в умовах постійного стресу та технологічної динаміки. Її ритуальний характер породжує специфічні форми художнього вираження, що проявляються в музичних композиціях як зосередженість, символічність і асоціативність. У таких творах домінує увага до деталей, мінімізуються зовнішні дії, а тиша набуває особливої значущості. Замість лінійної логіки формується децентралізована структура, звукове середовище стає розрідженим, а конкретика поступається місцем внутрішній глибині. Медитативність у музиці не має чітких меж – вона варіюється залежно від авторського стилю та індивідуального світогляду композитора. Як жанрове явище медитативна музика відповідає запитам сучасного суспільства на уповільнення, самозаглиблення та духовну рівновагу, і тому є важливим об'єктом дослідження в контексті музичної культури сьогодення.

Музика, що занурює слухача в медитативний стан, виконує функцію внутрішнього регулятора – вона сприяє розширенню меж свідомості, стабілізації емоційного фону та розвитку здатності до глибокої концентрації. Такий вплив корелює з загальним розумінням медитації як практики духовного самозростання. У європейській культурній традиції медитативність асоціюється насамперед із рефлексивним спогляданням, інтелектуальним заглибленням і фокусуванням на внутрішньому стані. Це суттєво відрізняється від східного підходу, зокрема йогічної практики, де медитація розглядається як шлях до злиття з трансцендентним, що передбачає повне припинення мисленнєвої активності [1, 1]. У йогічній традиції подібний стан трактується як особлива форма очищеної свідомості, позбавленої тривожних чинників та

ментальної хаотичності, що відкриває особливу можливість духовного пробудження й подолання внутрішніх обмежень.

У контексті сучасної композиторської практики медитативна музика дедалі частіше створюється поза межами традиційного нотного запису. Завдяки цифровим технологіям автор може працювати безпосередньо зі звуковими структурами, використовуючи аудіофрагменти як основний матеріал. Такий підхід фіксує музичну форму, зменшуючи простір для імпровізації, проте водночас відкриває нові можливості для точного передавання медитативного настрою.

Цифрова епоха має подвійний вплив: з одного боку, вона розширює доступ до музики та сприяє її стилістичному розмаїттю; з іншого — обмежує гнучкість у використанні традиційних засобів музичної виразності, таких як інструментування чи інтерпретація. Попри це, сучасна медитативна композиція продовжує спиратися на фундаментальні музикознавчі принципи, поєднуючи аналітичні методи з інтуїтивним пошуком внутрішньої гармонії.

Музика, подібно до мови, передає внутрішній зміст через темп, динаміку, гармонію, мелодію та ритм — саме ці елементи формують медитативну атмосферу. Темп відіграє ключову роль: повільне звучання сприяє розслабленню, уповільненню дихання та пульсу, занурюючи слухача в звуковий потік. Динаміка в таких творах зазвичай рівна й спокійна, без різких змін, що підтримує стан внутрішньої гармонії.

Мелодія та гармонія в медитативній музиці часто прості й передбачувані, що дозволяє слухачеві зосередитися на власних відчуттях. Повторювані або неспішні мелодійні лінії сприяють глибокому зануренню. Ритм, особливо монотонний і регулярний, створює відчуття стабільності, а паузи — ефект «дихання музики», що синхронізується з тілесними процесами.

Завершують медитативну картину темброві й інтонаційні нюанси, тональність, звукоряд, а також додаткові звукові прийоми — резонанс, реверберація, модифікація звучання — які підсилюють загальний ефект занурення.

Проілюструємо це на прикладі аналізу композиції «Світлі піснеспіви» Вікторії Польової. Це дозволяє глибше зрозуміти, як музика формує медитативний простір. Цикл із 15 частин, кожна з яких є окремою молитвою, об'єднавшись в цілісну драматургію та побудована на контрастах й сакральних текстах. Твір уособлює ідею Воскресіння як

духовного шляху — від покаяння до оновлення душі, а також здатності споглядати божественне світло, виходячи за межі календарно-обрядового контексту.

Вільна форма композиції дозволяє літературному тексту природно інтегруватися в музичну тканину. Як богослужбова музика, «Світлі піснеспіви» сприймаються не лише емоційно, а й змістовно, адже віруючі слухачі зосереджуються на текстовому посланні, його символіці та духовній глибині. Виконавська роль у медитативній музиці є ключовою: точна інтонація, м'яке звукоутворення, плавна атака та правильне дихання (зокрема ланцюгове) створюють однорідне звучання, що сприяє глибокому зануренню. Такий підхід формує сприятливе середовище для медитативного переживання, духовного очищення та внутрішнього зростання.

Медитативний вимір музики розкривається не лише через її формальні ознаки (уповільнений темп, повторювані структури, статичність і зменшення контрастності), але й через особливий спосіб її сприйняття, коли слухач, взаємодіючи з такою музикою, поступово виходить за межі звичних моделей слухання, що базуються на наративності, емоційній реакції чи аналітичному розборі. Натомість актуалізується інший тип слухового досвіду — зосереджено-споглядальний, інтроспективний, у певних аспектах близький до трансових станів, що корелюють із медитативною практикою усвідомленої присутності в моменті, вільної від оцінних суджень та вербальних інтерпретацій.

У цьому контексті медитативність може бути визначена як здатність музичного звучання актуалізувати стан внутрішньої тиші, зосередженості та психоемоційної рівноваги. Подібний ефект зумовлюється не лише застосуванням специфічних композиційних прийомів, але й установкою слухача на відмову від очікувань, раціональних інтерпретацій та автоматизованих реакцій, як наслідок — сам процес слухання набуває рис духовно-контемплативної практики. У такій перспективі музика функціонує не як об'єкт аналітичного розгляду, а як простір внутрішнього перебування. Важливою складовою осмислення феномену медитативності є його кореляція з науково-філософськими концепціями. Дослідники пов'язують таке явище з епохою домінування ньютоніно-картезіанської моделі світогляду, де притаманний є раціоналізм, механістичне бачення реальності та чітка опозиція суб'єкта

й об'єкта пізнання. У такому контексті медитативна музика може бути інтерпретована як реакція на фрагментарне сприйняття світу: її естетична природа спрямована на відновлення цілісності, гармонії та внутрішньої єдності. Звуковий простір, що формується у процесі виконання та слухання, долає межу між внутрішнім і зовнішнім, створюючи умови для досвіду інтеграції свідомості з буттям. Тож медитативність у музиці виявляє себе не лише як естетична, але й як філософська категорія, здатна формувати досвід єдності та присутності.

У минулому медитативна музика була тісно пов'язана з релігійним змістом, однак з першої половини XX століття вона виходить за межі конфесійної традиції. Сьогодні її створюють композитори, які не ототожнюють себе з жодною релігією, хоча можуть поділяти певні духовні чи естетичні цінності. Вона стала засобом внутрішнього діалогу, незалежним від догматичних рамок.

Музика (зокрема медитативна) стає не лише засобом самовираження, а й інструментом глибокого пізнання себе, її вплив виходить за межі естетичного – вона здатна відкривати внутрішні ресурси, трансформувати сприйняття світу та себе. Особливо це проявляється у спільному музикуванні, яке активує досвід «трансперсональності» та холотропної свідомості [2; 3; 9].

Хоровий спів – яскравий приклад такої взаємодії. У процесі колективного виконання розкривається поліфонічна структура як модель діалогу, що відображає багатоманітність людських зв'язків. Це не лише музичне явище, а й соціально-психологічний процес, який виявляє здатність до контакту, співпереживання чи навіть внутрішнього конфлікту [2; 3; 4]. Медитативна музика сприяє гармонізації життєвих енергій, зменшенню хаосу та формуванню внутрішнього і зовнішнього порядку – психологічного, соціального, а часом і космічного. «Медитація – це звільнення свідомості від семантичної скутості, це розкутість спонтанності [9, 13].

Е. Дарибазарон зазначає, що «медитація дає можливість ... плутанині проявитися, дає людині можливість перебувати в ній, замість того, щоб намагатися вийти з неї, як це робиться при терапії, вирішити реальну проблему людського існування і досягти благополуччя, необхідного людині у його тотальності» [9, 32].

Спільне музикування, як елемент музичної терапії, сприяє духовному розвитку, міжкультурному діалогу та емоційному відновленню. Незалежно від причин – тривога, травма чи хвороба – музика здатна глибоко трансформувати стан людини. Прослуховування або виконання інструментальних творів, пісень чи хоралів, особливо в колективі, відкриває шлях до самопізнання та внутрішнього оновлення. Музична медитація активує зв'язок між особистістю та її внутрішнім ресурсом, сприяючи переосмисленню себе і світу. Саме тому музична реабілітація – як напрям терапії – набуває значення: вона допомагає відновити здоров'я через спів і звучання, впливаючи на тіло й дух.

Висновки. Медитативність у сучасному музичному мистецтві постає не просто як стильова риса, а як цілісна естетична стратегія, що охоплює різні рівні музичного мислення – від композиційної техніки до духовно-смыслового наповнення. Дослідження засвідчило, що медитативна музика тяжіє до остинатних структур, варіантного розгортання, темпової стриманості та фактурної прозорості, що формує особливий стан зосередженого слухання. Важливу роль відіграють темброві й ритмічні параметри, які активують внутрішню рефлексію слухача.

Українська академічна музика XX – початку XXI століття демонструє сталість медитативних тенденцій, що проявляються як у ладо-інтонаційній організації (модальність, архетипні звукоряди), так і в жанровій трансформації (молитва, хорал, ритуал). Медитативність у цьому контексті є не лише засобом художнього вираження, а й маркером глибших духовних процесів, що поєднують національну традицію з універсальними пошуками музичного модернізму та постмодернізму. Тож медитативна музика постає як простір духовного діалогу, самозаглиблення та естетичного оновлення.

Отже, медитативні тенденції в українській академічній музиці XX століття доцільно інтерпретувати як культурно-мистецький феномен, що формує новий рівень слухачького досвіду й відкриває перспективи для подальшого музикознавчого аналізу в аспектах семантики, стилістики та історико-культурної динаміки.

Література

1. Ліва Н. В. Музичний мінімалізм у контексті західноєвропейської метасвідомості.

Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. 3 (40). С. 6–16.

2. Луніна А. Вікторія Польова: «Музика – це мандрівка, той шлях, яким я йду...». *Музика*. 2014. № 3. С. 54–59.

3. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*. 2010. №1. С. 121–131.

4. Пархоменко Л. Нові обличчя у виконавській культурі. *Студії мистецтвознавчі*. 2005. № 2. С. 501–508.

5. Пахомова Є. Синтез і синестезії у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. № 1(34). С. 101–112.

6. Тищенко О. В. Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру) : автореф. дис. ... канд. миств. Київ, 2011. 20 с.

7. Cox C., Warner D. (Eds.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York : Continuum, 2004. 454 с.

8. Frankl V. *The Will to Meaning: Foundations and Applications of Logotherapy*. N.Y., 2014. 176 с.

9. Jordania J. *Why do People Sing? Music in Human Evolution*. Logos, 2011. 223с.

10. Levitin D. *Music as Medicine: How We Can Harness Its Therapeutic Power*. New York: Dutton, 2025. 320 с.

11. Maslow A. H. *Toward a Psychology of Being*. N.Y., 2014. 320 с.

12. Tanner M. *Mindfulness in Music: Notes on Finding Life's Rhythm*. London: Icon Books, 2018. 256 с.

2. Lunina, A. (2014). Viktoriia Poliova: 'Music is a journey, the path I follow...'. *Music*, 3, 54–59 [in Ukrainian].

3. Nikolaii, H. (2010). Ukrainian piano music as a cultural phenomenon of the 20th century. *Ars inter Culturas*, 1, 121–131 [in Ukrainian].

4. Parkhomenko, L. (2005). New faces in performance culture. *Art History Studios*, 2, 501–508 [in Ukrainian].

5. Pakhomova, Ye. (2017). Synthesis and synesthesia in the works of Ukrainian composers of the second half of the 20th – early 21st centuries. *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 1(34), 101–112 [in Ukrainian].

6. Tyshchenko, O. (2011). *Liturgy in Ukrainian music of the late 20th – early 21st centuries (on the problem of the relationship between rite and genre)*. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

7. Cox, C., & Warner, D. (Eds.). (2004). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Continuum [in English].

8. Frankl, V. (2014). *The Will to Meaning: Foundations and Applications of Logotherapy*. N.Y. [in English].

9. Jordania, J. (2011). *Why do People Sing? Music in Human Evolution*. Logos [in English].

10. Levitin, D. (2025). *Music as Medicine: How We Can Harness Its Therapeutic Power*. Dutton [in English].

11. Maslow, A. H. (2014). *Toward a Psychology of Being*. N.Y. [in English].

12. Tanner, M. (2018). *Mindfulness in Music: Notes on Finding Life's Rhythm*. Icon Books [in English].

References

1. Liva, N. (2018). Musical minimalism in the context of Western European metasubjectivity. *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 3 (40), 6–16 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 01.08.2025

Отримано після доопрацювання 03.09.2025

Прийнято до друку 10.09.2025

Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Овсянніков В. Г. Звукові онлайн-сервіси як інноваційні інструменти творчої діяльності музичного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 277–281.

Овсянніков Вячеслав Георгійович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва естради

КЗВО КОР «Академія мистецтв

імені П. Чубинського»

<https://orcid.org/0000-0001-8200-1709>

ovsiannikov.vg@gmail.com

Ovsiannikov V. (2025). Online audio services as innovative tools for creative in musical arts. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 277–281 [in Ukrainian].

ЗВУКОВІ ОНЛАЙН-СЕРВІСИ ЯК ІННОВАЦІЙНІ ІНСТРУМЕНТИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Метою дослідження виступає характеристика сучасних звукових онлайн-сервісів крізь призму закладених технологічних рішень та визначення місця онлайн-сервісів для використання в розвитку індивідуальної музичної діяльності. **Методологія статті** полягає в застосуванні аналітичного методу і комплексного підходу, що дало можливість розглядати онлайн-сервіси «Strofe», «Soundgym», «BBC Sound Effects», «National Gallery Mixtape» та «Vocalremover», як цілісне явище у контексті впровадження технологічних інновацій для розвитку практичної творчої діяльності сучасного музиканта. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше в українському науковому вимірі визначено категорії до яких віднесені звукові онлайн-сервіси «Strofe», «Soundgym», «BBC Sound Effects», «National Gallery Mixtape» та «Vocalremover», а також унаочнено їх функціонал у контексті творчо-технологічних та інноваційних інструментів, які мають вагомий переваги для розвитку практичної творчої діяльності сучасного музиканта. **Висновки.** Онлайн-сервіси «Strofe», «Soundgym», «BBC Sound Effects», «National Gallery Mixtape» та «Vocalremover» лишають вагомий відбиток на індивідуальний розвиток музиканта, полегшують вивчення музичних стилів, ритмів та надають можливість для творчого простору. Доведено, що опції онлайн-сервісів характеризуються багатоелементністю музичного інструментарію, обробки звуку та варіацій загального «саунду». Визначено практичну цінність згенерованих штучним інтелектом музичних композицій за допомогою онлайн-сервісів «Strofe», «National Gallery Mixtape», а також їх важливу роль крізь призму вивчення музичних стилів, ритмів та музичних інструментів. Проаналізовано інноваційні технологічні рішення онлайн-сервісу «Soundgym» та «BBC Sound Effects» як багатошаровий інструмент для формування звукорежисерських навичок й музичного оформлення, а також зосереджено увагу на культурній цінності архіву «BBC Sound Effects». Розглянуто онлайн-сервіс «Vocalremover» як інноваційний додаток для формування мінус-фонограми або окремої вокальної партії й підкреслено важливе практичне значення онлайн-сервісу для репетиційного, виконавського процесів естрадних виконавців. Сформовано термінологічний апарат на основі визначення категорій до яких відносяться онлайн-сервіси. Доведено, що «BBC Sound Effects», «Vocalremover» та «Soundgym» належать до категорії інноваційно-практичних звукових онлайн-сервісів, тоді як, «Strofe» та «National Gallery Mixtape» відносяться до творчо-ігрових звукових онлайн-сервісів.

Ключові слова: Музичні технології, генерована музика, звукорежисура, штучний інтелект, естрадне музичне мистецтво

Ovsiannikov Viacheslav, Candidate of Art, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Popular Music Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council 'Pavlo Chubynsky Academy of Arts'

Online audio services as innovative tools for creative in musical arts

The purpose of the article is to characterise modern online audio services through the prism of underlying technological solutions and to determine the place of online services for use in the development of individual musical activity. **The research methodology** consists of applying an analytical method and a comprehensive approach, which made it possible to consider the online services Strofe, Soundgym, BBC Sound Effects, National Gallery Mixtape, and Vocalremover as a holistic phenomenon in the context of introducing technological innovations in the development of practical creative activities of modern beginner musicians. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that, for the first time in Ukrainian scientific research, the online services Strofe, Soundgym, BBC Sound Effects, National Gallery Mixtape, and Vocalremover have been identified in the context of creative, technological, and innovative tools that offer significant advantages for the development of practical creative activity, particularly for contemporary novice musicians. **Conclusions.** Online services such as Strofe, Soundgym, BBC Sound Effects, National Gallery Mixtape, and Vocalremover have a significant impact on the individual development of musicians, facilitating the study of musical

styles and rhythms and providing opportunities for creative expression. It has been proven that online services offer a wide range of musical instruments, sound processing and variations of the overall sound. The practical value of music compositions generated by artificial intelligence using the online services Strofe and National Gallery Mixtape has been determined, as well as their important role in the study of musical styles, rhythms, and musical instruments. The innovative technological solutions of the online services 'Soundgym' and 'BBC Sound Effects' are analysed as a multi-layered tool for developing sound engineering skills and musical design, and attention is focused on the cultural value of the 'BBC Sound Effects' archive. The online service Vocalremover is considered as an innovative application for creating backing tracks or separate vocal parts, and the important practical significance of the online service for the rehearsal and performance processes of pop performers is emphasised. A terminological apparatus has been formed based on the definition of categories to which online services belong. It is proven that BBC Sound Effects, Vocalremover, and Soundgym belong to the category of innovative and practical online sound services, while Strofe and National Gallery Mixtape belong to the category of creative and gaming online sound services.

Keywords: Music technology, generated music, sound engineering, artificial intelligence, variety musical art.

Актуальність теми дослідження. Розвиток сучасної музичної культури багато в чому залежить від цифрових технологій, які сприяють популяризації сучасних звукових тенденцій. Комп'ютерне аранжування, звукове програмне забезпечення, плагіни, семпли та мультимедійні технології надають безліч можливостей для формування індивідуального звучання сучасного митця музичного мистецтва. Проте, не так багато існує онлайн-сервісів зі швидким, зрозумілим й безоплатним доступом та інтерфейсом для широкого кола користувачів, що спростують доступність важливих звукових рішень в середовищі поза студії звукозапису («BBC Sound Effects», «Vocalremover»). Окрім цього, розвитку сучасного митця сприяють такі онлайн-сервіси як «Strofe», «Soundgym» та «National Gallery Mixtape». Увесь симбіоз інноваційних інструментів звукових онлайн-сервісів досліджено окремо й виявлено ключові функції та основні переваги до застосування для розвитку індивідуальної музичної діяльності. Аналіз останніх досліджень і публікацій. В науковому просторі є сучасні праці присвячені цифровим технологіям та програмному забезпеченню в музичному мистецтві. Цифрові технології для розвитку музичної діяльності представлені в розробках українських досліджень, серед них присутня робота, яка присвячена використанню цифрових аудіо робочих станцій, а також розвитку музичних навичок: О. Коваленко та А. Яцишин [1]. Окремо варто зазначити молодого науковця Ю. Смаліуса, який досліджує алгоритми штучного інтелекту в музиці [2]. В сучасних роботах закордонних авторів, праці присвячені архівному контенту BBC та штучному інтелекту для створення саундтреків: J. Eggink та Y. Raimond [4]; E. Turgay [11]. Генеративні музичні системи для композиції висвітлені у дослідженні авторського колективу P. Pasquier, A. Eigenfeldt, O. Bown, S. Dubnov [8], а таксономія систем генерації музики розкриті в роботі авторського колективу D. Herremans, C.-H. Chuan та E. Chew [6]. Проте музичні онлайн-сервіси «Strofe», «National Gallery

Mixtape», «Vocalremover» та їх переваги наразі не висвітлені у науковому просторі, а аналіз інструментів онлайн-сервісів «Soundgym» та «BBC Sound Effects» не достатньо широко розглядаються в наукових доробках.

Метою дослідження виступає характеристика сучасних звукових онлайн-сервісів крізь призму закладених технологічних рішень та визначення місця онлайн-сервісів для використання в розвитку індивідуальної музичної діяльності.

Виклад основного матеріалу. Сучасні музичні онлайн-сервіси є результатом синтезу багатьох технологічних процесів, досвіду саунд-експертів та реалізують необхідні потреби для розвитку музичної індивідуальної діяльності різного рівня. У цій статті розглядаються зовсім нові мережеві онлайн-сервіси на основі штучного інтелекту «Strofe», «National Gallery Mixtape», «Vocalremover» так і ті що вже себе зарекомендували як дієві і багатофункціональні: «Soundgym» (для розвитку слуху); «BBC Sound Effects» (для музичного оформлення та мікшування). Щоб краще прослідкувати можливі взаємозв'язки між онлайн-сервісами визначено дві категорії онлайн-сервісів: творчо-ігрові й інноваційно-практичні. Розподіл на категорії відбувається шляхом відповідних своєрідних критеріїв й визначальних функцій онлайн-сервісів, саме практичного характеру.

До творчо-ігрових звукових онлайн-сервісів віднесено ресурси «Strofe» та «National Gallery Mixtape», які функціонують на основі штучного інтелекту. Оскільки сама можливість генерації музики розглядається користувачем, як дещо невідоме у передчутті отримання доробку, варто очікувати глибоке емоційне сприйняття від непередбачуваного результату генерованої музики, що й відповідає за ігровий аспект. Обрання ж параметрів та введення завдання стосовно стилю та ритму, наповненості музичних інструментів, звукового балансу, гучності, настрою відповідає за творчий аспект, адже творчість виникає спочатку у вигляді роздумів і уявлення про творчий доробок, які перероджуються у творчу ідею.

До інноваційно-практичних звукових онлайн-сервісів віднесено ресурси «BBC Sound Effects», «Vocalremover» та «Soundgym». Інноваційний компонент закладено в основу самих можливостей, які надаються користувачу, а саме мультифункціональність онлайн-сервісів без застосування додаткового обладнання, а також доступність й оперативність виконання творчих задач без використання стаціонарного “важкого” програмного забезпечення та DAW (цифрових звукових робочих станцій). Практичний компонент забезпечується за рахунок попиту зазначених онлайн-ресурсів для вирішення не складних професійних завдань пов’язаних зі звуком, рекомендованих для застосування серед професійних музикантів та музикантів-початківців.

Аналізуючи творчо-ігрові звукові онлайн-сервіси «Strofe» та «National Gallery Mixtape» й розглядаючи характеристики інтерфейсу, варто звернути увагу на їх схожості у контексті загального функціоналу й кінцевого результату. «Strofe» відкриває двері для будь-кого створювати музику за допомогою штучного інтелекту [10]. Концепція «Strofe» характеризується тим, що ключові функції дають змогу генерування музику на основі введення параметрів - необхідний темп, ритм та стиль. Окрім цього, можна обрати музичні інструменти, які мають бути в згенерованому аранжуванні. Окремо можна регулювати звуковий баланс обраних інструментів, які звучать у фонограмі на віртуальному мікшері. В кінцевому результаті користувач отримує готовий музичний твір з можливістю подальшого редагування шляхом зведення окремих аудіо каналів.

Онлайн-сервіс «National Gallery Mixtape» впроваджений у 2024 році, це одна з опцій платформи «Google arts & culture», а саме її ігрового розділу, який функціонує за допомогою штучного інтелекту Google [5; 7]. Концепція звукового сервісу полягає у поєднання образотворчого мистецтва та музики. Користувач обирає запропоновані картини художників, обирає стиль музики, інструментарій та емоційний настрій. Усі ці аспекти аналізує штучний інтелект та видає результат у вигляді саундтреку натхненного картинами. «National Gallery Mixtape» пропонує створити персоналізовані саундтреки з колекції у режимах партитура та мікшер. Режим партитури передбачає обрання до шести творів образотворчого мистецтва, щоб створювати музику на основі аналізу картин штучним інтелектом. За допомогою “стікерів” користувач може впливати на звуки та відображати власні емоційні реакції чи настрої. Режим мікшера передбачає накладання та мікшування звуків разом [5].

Обидва онлайн-сервіси мають доступний зрозумілий інтерфейс, а згенерований музичний твір можна завантажити як файл або поділитися ним за посиланням.

Розглянемо інноваційно-практичні звукові онлайн-сервіси до яких віднесено «BBC Sound Effects», «Vocalremover» та «Soundgym». Проєкт «BBC Sound Effects» запущено у 2018 році Британською телерадіокомпанією BBC, концепція якого полягає у тому, що розміщений ексклюзивний архів багатотисячної аудіо бібліотеки має функцію поєднання звуків та їх зведення за допомогою вбудованого мережевого мікшера. Результат практичної діяльності – завантажений зведений музичний матеріал з автентичного архіву для використання в професійній діяльності музичного оформлювача. Користувач також може досліджувати звуки з усіх континентів – від дзвону коледжів в Оксфорді до патагонського водоспаду – або слухати клаксон підводного човна чи звук грюкання дверей Ford Cortina 1969 року випуску [3]. Ресурс передбачає безкоштовне використання контенту в особистих, освітніх та дослідницьких цілях.

Розглядаючи функції «Vocalremover», варто звернути увагу на можливості формування окремої вокальної, інструментальної партії взятої з оригіналу музичного твору. Штучний інтелект розділить вашу музику на вокальну та інструментальну партії. Ідеальний інструмент для створення мінус-фонограми, караоке та ізолювання а капел. Щойно користувач завантажить пісню й програма для видалення вокалу на основі штучного інтелекту обробить її, щоб відокремити вокал від інструментальних партій [12]. Зручність полягає у практичній цінності, наприклад окрема партія фонограми, може слугувати заміною реального учасника репетиційного процесу (ситуаційно бувають випадки, коли на репетиції відсутній вокаліст, або навпаки вокаліст проводить репетицію окремо від інструментального ансамблю). Також серед функцій існує зміна тональності й темпу фонограми, а можливість запису співу з фонограмою надаватиме можливість творчого самоаналізу користувачу-виконавцю. Цей ресурс особливо користуватиметься попитом серед естрадних виконавців, адже саме в естрадному музичному мистецтві робота з фонограмою є важливим місцем у творчій діяльності й невід’ємною її складовою.

Онлайн-сервіс «Soundgym» надає користувачам найкраще онлайн-середовище для тренування слуху, навчання та спілкування й характеризується комплексним підходом до тренування слуху за допомогою різноманітних звукових симуляторів (визначення акустичних частот, звукове панорамування, зведення

тощо) [9]. Інноваційний компонент даного онлайн-сервісу полягає у бездоганній якості роботи, як професійного, багатофункціонального мережевого навчального модуля, а практична цінність характеризується можливістю постійного

вдосконалення слуху для розвитку індивідуальної музичної діяльності.

Важливим аспектом дослідження є систематизація результатів аналізу онлайн-сервісів. Відтак розроблено таблицю з порівняльною характеристикою за критеріями (табл. 1).

Таблиця 1

Характеристика онлайн-сервісів для розвитку музичної діяльності

Онлайн-сервіс	Характеристика	Переваги	Обмеження / виклики	Потенціал для розвитку
«Strofe»	Генерація музики на основі штучного інтелекту (вибір стилю, ритму, інструментів, звукового балансу)	Простий інтерфейс, швидке створення композицій, навчальний ефект у розумінні стилів	Ризик одноманітності результатів,	Використання у навчанні композиції, тренажер креативності
«National Gallery Mixtape»	Поєднання образотворчого мистецтва з музикою (AI Google)	Крос-артовий підхід, ігрова форма, розвиток асоціативного мислення	Обмеженість жанрів і параметрів; орієнтація більше на аматорів	Мистецька освіта, арттерапія, музейні практики
«Soundgym»	Онлайн-тренування слуху: частоти, панорамування, зведення	Комплексний підхід, гейміфікація навчання, інтерактивність	Потреба у стабільному інтернеті, частково платний доступ	Освітній інструмент для студентів музичних закладів
«BBC Sound Effects»	Архів тисяч звукових ефектів із можливістю мікшування	Культурна цінність, автентичні записи, багатий ресурс	Обмежений контроль над якістю міксу,	Використання у звукорежисурі, кіно, театрі, музичному дизайні
«Vocalremover»	Розділення вокалу та інструментальної партії за допомогою AI	Практичність (караоке, а капела, репетиції), зміна темпу/тональності	Якість залежить від треку, іноді артефакти при відділенні вокалу	Репетиційна та виконавська практика, дистанційне навчання співу для естрадних виконавців

Джерело: розробка автора

Отже, складена таблиця окрім характеристики й переваг, дає певний огляд потенціалу для індивідуального розвитку в музичному мистецтві, а також висвітлює конкретні недоліки або обмеження для користувача. Схожий підхід спостерігається в сучасних закордонних наукових розвідках [6; 8].

Враховуючи вищевикладене, варто зазначити, що для розвитку індивідуальної музичної діяльності вкрай важливо володіти базовими навичками звукорежисури (зведення музичного твору), знати звучання та поєднання музичних інструментів, орієнтуватися в стилях сучасної музики. Всі ці навички розвиватимуть естетичний музичний смак та часто можуть застосовуватися естрадними музикантами для всебічного розвитку виконавської майстерності, а також під час звукозаписувального та репетиційного процесів.

Висновки. Онлайн-сервіси «Strofe», «Soundgym», «BBC Sound Effects», «National Gallery Mixtape» та «Vocalremover» лишають

вагомий відбиток на індивідуальний розвиток музиканта, полегшують вивчення музичних стилів, ритмів та надають можливість для творчого простору. Доведено, що опції онлайн-сервісів характеризуються багатоелементністю музичного інструментарію, обробки звуку та варіацій загального «саунду». Визначено практичну цінність згенерованих штучним інтелектом музичних композицій за допомогою онлайн-сервісів «Strofe», «National Gallery Mixtape», а також їх важливу роль крізь призму вивчення музичних стилів, ритмів та музичних інструментів. Проаналізовано інноваційні технологічні рішення онлайн-сервісу «Soundgym» та «BBC Sound Effects» як багатоплановий інструмент для формування звукорежисерських навичок й музичного оформлення, а також зосереджено увагу на культурній цінності архіву «BBC Sound Effects». Розглянуто онлайн-сервіс «Vocalremover» як інноваційний додаток для формування мінус-фонограми або окремої

вокальної партії й підкреслено важливе практичне значення онлайн-сервісу для репетиційного, виконавського процесів естрадних виконавців. Сформовано термінологічний апарат на основі визначення категорій до яких відносяться онлайн-сервіси. Доведено, що «BBC Sound Effects», «Vocalremover» та «Soundgym» належать до категорії інноваційно-практичних звукових онлайн-сервісів, тоді як, «Strofe» та «National Gallery Mixtape» відносяться до творчо-ігрових звукових онлайн-сервісів.

Література

1. Коваленко О., Яцишин А. (2025). Модель та методика використання цифрових аудіо робочих станцій у музичній самоосвіті дорослих. *Наукові записки. Педагогічні науки*. 2018. С. 133–139.
2. Смаліус Ю. П. Еволюція алгоритмічних технік у музичних композиціях як передумова інтеграції штучного інтелекту до мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 1. С. 386–391.
3. BBC sound effects. *BBC Rewind – Sound Effects*. URL: <https://sound-effects.bbcrewind.co.uk/> (дата звернення: 13.09.2025).
4. Eggink J., Raimond, Y. (2013, July). Recent advances in affective and semantic media applications at the BBC. 14th international workshop on image analysis for multimedia interactive services (WIAMIS) (pp. 1–4). IEEE.
5. Finaldi G. Celebrating the national gallery on google arts & culture. Google. URL: <https://blog.google/outreach-initiatives/arts-culture/celebrating-the-national-gallery-on-google-arts-culture/> (дата звернення: 21.07.2025).
6. Herremans D., Chuan C.-H., Chew E. A functional taxonomy of music generation systems. *ACM Computing Surveys*. 2017. №50(5). P. 1–30.
7. National gallery mixtape – google arts & culture. *Google Arts & Culture*. URL: <https://artsandculture.google.com/experiment/national-gallery-mixtape/iwHPaSXS-zrryg> (дата звернення: 17.07.2025).
8. Pasquier, P., Eigenfeldt, A., Bown, O., & Dubnov, S. (2017). An Introduction to Musical Metacreation. *Computers in Entertainment*, 14(2), 1–14.
9. SoundGym. Audio ear training & learning center. *SoundGym*. URL: <https://www.soundgym.co/dashboard/school> (дата звернення: 19.07.2025).
10. Strofe. Strofe. URL: <http://www.strofe.com> (дата звернення: 21.07.2025).
11. Turgay E. Y. L'utilizzo di tecniche di intelligenza artificiale per la realizzazione di colonne sonore a partire da video. The Use of Artificial Intelligence Techniques for the Creation of Soundtracks from Videos (Doctoral dissertation, Politecnico di Torino), 2024.
12. VocalRemover. Vocal Remover and Isolation. URL: <https://vocalremover.org/uk> (дата звернення: 02.07.2025).

References

1. Kovalenko, O., & Yatsyshyn A. (2025). Model and methodology of using digital audio workstations in adult music self-education. *Academic notes. Series: Pedagogical Science*, 1 (218), 133–139 [in Ukrainian].
2. Smalius, Yu. (2025). Evolution of Algorithmic Techniques in Musical Compositions as a Prerequisite for the Integration of Artificial Intelligence into Art. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 386–391 [in Ukrainian].
3. BBC Rewind. (2025, September 13). BBC sound effects. Retrieved from: <https://sound-effects.bbcrewind.co.uk/> [in English].
4. Eggink, J., & Raimond, Y. (2013, July). Recent advances in affective and semantic media applications at the BBC. In 2013 14th international workshop on image analysis for multimedia interactive services (WIAMIS), 1–4 [in English].
5. Finaldi, G. (2024). Celebrating the national gallery on google arts & culture. Google. Retrieved from: <https://blog.google/outreach-initiatives/arts-culture/celebrating-the-national-gallery-on-google-arts-culture/> [in English].
6. Herremans, D., Chuan, C.-H., & Chew, E. (2017). A functional taxonomy of music generation systems. *ACM Computing Surveys*, 50 (5), 1–30 [in English].
7. National gallery mixtape. (2025, September 17). Google Arts & Culture. Retrieved from: <https://artsandculture.google.com/experiment/national-gallery-mixtape/iwHPaSXS-zrryg> [in English].
8. Pasquier, P., Eigenfeldt, A., Bown, O., & Dubnov, S. (2017). An Introduction to Musical Metacreation. *Computers in Entertainment*, 14 (2), 1–14 [in English].
9. SoundGym. (2025, September 19). Audio ear training & learning center. Retrieved from: <https://www.soundgym.co/dashboard/school> [in English].
10. Strofe. (2025, September 23). Strofe. <http://www.strofe.com> [in English].
11. Turgay, E. Y. (2024). L'utilizzo di tecniche di intelligenza artificiale per la realizzazione di colonne sonore a partire da video. The Use of Artificial Intelligence Techniques for the Creation of Soundtracks from Videos. Doctoral Dissertation. Politecnico di Torino [in English].
12. VocalRemover. (2025, September 07). Vocal Remover and Isolation. Retrieved from: <https://vocalremover.org/uk> [in English].

Стаття надійшла до редакції 25.07.2025
Отримано після доопрацювання 28.08.2025
Прийнято до друку 05.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Самая Т. В. Музична ритмологія як основа прикладної специфіки сучасної виконавської культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 282–288.

Samaya T. (2025). Musical Rhythmology as the Basis of the Applied Specificity of Contemporary Performance Culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 282–288 [in Ukrainian].

Самая Тетяна Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв,
заслужена артистка України
<https://orcid.org/0000-0002-1429-2951>
t.samaya@kmaesm.edu.ua

МУЗИЧНА РИТМОЛОГІЯ ЯК ОСНОВА ПРИКЛАДНОЇ СПЕЦИФІКИ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Мета статті – проаналізувати наявні підходи до теорії ритму, виявити методологічні труднощі їх формалізації, а також обґрунтувати міждисциплінарний підхід до вивчення ритмічних структур з урахуванням їх інтонаційної та перцептивної природи. **Методологія дослідження** базується на комплексному аналізі музично-теоретичних концепцій, філософських уявлень про час і його сприйняття, а також на емпіричному осмисленні виконавського досвіду в різних жанрах естрадної музики. **Наукова новизна** статті полягає в систематизації і синтезі відомостей про ритмічні форми, динаміку їх виконання, а також у визначенні ритмології як самостійного наукового напрямку, що інтегрує теоретичні та практичні аспекти музичного ритму. Окремо наголошено на важливості вивчення ритмоформул, метричних систем, агогії й поліритмії для точного втілення авторського задуму та розкритті виконавцем емоційного змісту твору. У **висновках** підкреслено необхідність подальшого розвитку ритмології в системі музичної освіти та розширення її методологічного підґрунтя з урахуванням сучасних музичних стилів і естетичних запитів сьогодення. Особливу увагу приділено інтеграції ритмологічного підходу у сферу естрадного виконавства, що сприяє глибшому осмисленню ритмічної організації твору та повніше розкриття виконавської інтерпретації. Здійснене дослідження формує цілісне уявлення про ритм як динамічну, багатовимірну категорію музичного часу, що залишається актуальною як для сучасної виконавської практики, так і для подальших теоретичних розвідок у напрямі музикознавства.

Ключові слова: музичне мистецтво, естрадна музика, ритмологія, музичний ритм, виконавська практика, метричні системи, агогіка, поліритмія.

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

Musical Rhythmology as the Basis of the Applied Specificity of Contemporary Performance Culture

The purpose of the study is to analyse existing approaches to rhythm theory, identify methodological difficulties in their formalisation, and substantiate an interdisciplinary approach to the study of rhythmic structures, taking into account their intonational and perceptual nature. **The research methodology** is based on a comprehensive analysis of music-theoretical concepts, philosophical ideas about time and its perception, as well as an empirical reflection on performance experience in variety music genres, especially jazz, and other forms of musical art. **The scientific novelty** of the article lies in the systematisation and synthesis of knowledge concerning rhythmic forms and the dynamics of their performance, as well as in substantiating rhythmology as an independent academic field that integrates theoretical and practical aspects of musical rhythm. Emphasis is placed on the importance of studying rhythmic formulas, metric systems, agogics, and polyrhythm for the accurate realisation of the composer's intentions and for allowing the performer to fully reveal the emotional content of a work. **The conclusions** highlight the need for further development of rhythmology within the system of music education and for broadening its methodological foundation in light of contemporary musical styles and present-day aesthetic demands. Special attention is given to the integration of the rhythmological approach into the realm of variety music performance, which fosters a deeper understanding of a work's rhythmic organisation and a fuller revelation of the performer's interpretation. The study thus undertaken shapes a holistic conception of rhythm as a dynamic, multidimensional category of musical time, remaining relevant both to contemporary performance practice and to further theoretical inquiries in musicology.

Keywords: musical art, variety music, rhythmology, rhythm theory, musical rhythm, performance practice, metric-rhythmic systems, agogics, polyrhythm, polymeter.

Актуальність теми дослідження. У сучасному музикознавстві проблема ритму залишається однією з найскладніших і найменш систематизованих. Відсутність узагальненої теорії ритму, попри багатовікові наукові пошуки, зумовлює потребу в нових підходах до його вивчення. Одним із таких підходів є ритмологія – напрям, що пропонує цілісне осмислення ритму як складного культурного, теоретичного й виконавського явища.

Осмислення нотного тексту в контексті виконавської практики неминує супроводжується парадоксами, оскільки його інтонаційні характеристики часто уникають однозначного трактування. Це зумовлює потребу в пошуку таких інтерпретаційних підходів до розкриття музичного задуму, які враховують інтонаційну варіативність і перцептивну гнучкість музики. У цьому сенсі більш доречною формою інтерпретації постає не суворе наукове викладення, а діалогічна модель аналізу, співвіднесена з жанром смислового відкриття, що допускає гнучкість інтонаційного прочитання і сприяє наближенню до живого, хрестоматійного сприйняття музичного твору.

Метою дослідження є всебічний аналіз наявних теоретичних підходів до осмислення ритму, виявлення ключових методологічних викликів, пов'язаних із його формалізацією, а також розробка міждисциплінарної концепції вивчення ритмічних структур, яка враховує їхню інтонаційну та перцептивну природу як визначальні чинники музичного сприйняття й виконавської інтерпретації. У цьому контексті центральне місце посідає поняття «ритмологія» (від грец. *rhythmos* – ритм, *logos* – вчення), що вимагає глибшого наукового осмислення в музикознавстві, оскільки виходить за межі традиційного розуміння ритму як винятково організації тривалостей і метричних акцентів.

Аналіз досліджень і публікацій. Традиційна теорія ритму в музиці зосереджується переважно на метричних структурах, тривалостях, акцентуації та їхніх математичних співвідношеннях. Натомість *ритмологія* пропонує ширший і глибший підхід, який охоплює наступні аспекти: *феноменологію ритму* – дослідження ритму як суб'єктивного переживання часу; *культурологію ритму* – аналіз ритмічних моделей в контексті етномузикологічних традицій; *когнітивний аспект* – вивчення сприйняття, інтерпретації та відтворення ритму музикантом; *семіотику ритму* – осмислення ритму як знаку, носія значення та художньої виразності; *психоемоційний аспект* – роль ритму в емоційній регуляції та моторній

пам'яті. Відповідно ритмологія претендує на статус міждисциплінарної концепції, що інтегрує філософські, психофізіологічні, когнітивні й естетичні виміри ритму, розглядаючи його як універсальний принцип організації часу в музичній діяльності та сприйнятті.

У музичному естрадному мистецтві термін «ритмологія» у вузькому значенні слід розглядати як деталізацію ритмічних елементів, моделей (рудиментів), їх логічного зв'язку в практичному використанні та причетності до процесу подвійних поєднань бінарного функціонування. Прагматичні характеристики ритмології, науковий «абрис» й досі не мають чітких визначень і не сформовані в окремий предмет або розділ теоретичної дисципліни.

Відсутність єдиної теорії ритму – давня та широко обговорювана проблема, яку визнають як у сфері мистецтвознавства, так і в філософії, естетиці й науковому дискурсі загалом. Від найдавніших часів і донині це питання привертало увагу численних мислителів, які підходили до нього з різних теоретичних і світоглядних позицій. У цьому контексті варто навести міркування диригента та музикознавця Ернеста Ансерме щодо теорії ритму: «Серед усіх елементів музики жоден не викликав стільки наукових суперечок, не породжував більш абстрактних і суперечливих суджень, ніж ритм... однак його загальна теорія досі відсутня <...> Різноманіття проявів ритму <...> породило безліч, часто взаємовиключних, визначень ритму, що позбавляє це слово термінологічної чіткості» [3, 197].

Із великим ступенем ймовірності саме еволюційна унікальність розвитку музичного ритму, що постійно виникає в нових жанрах, стилях, течіях та різноманітних синтетичних експериментах, перешкоджає формулювання його канонічної теорії. Це пояснюється тим, що ритм завжди належав до філософської категорії часу. З огляду на означене, афоризм Ганса фон Бюлова «На початку був ритм» набуває статусу ключової формули для осмислення непередбачуваності самого «початку», адже будь-який початок завжди супроводжується новим ритмом, що відображає специфіку й динаміку реальності свого часу. Відтак філософські міркування Блаженного Аврелія Августина можуть слугувати методологічною основою для такого підходу: «Те, що я вимірюю час – я знаю; але я не можу вимірювати майбутнього, бо його ще не існує; не можу вимірювати теперішнього, бо воно не має тривалості; і не можу вимірювати минулого, бо його вже нема. То що ж я вимірюю? Час, що минає, але ще не минув?» [4].

Філософські погляди Аврелія на ідеалістичний підхід розуміння часу усувають усталені уявлення (клішовані ідіоми) про формування музичного часу. Нам відомо лише те, що нас оточує; нам відомо, яким ритм був до нас, але позбавлені знань про те, яким він постане в майбутньому – у наступних поколіннях музикантів. Внаслідок цього прикладна методологія вивчення ритму завжди буде недосконалою: вона буде постійно змінюватися та збагачуватися новими елементами, зумовленими еволюцією музичного мислення майбутніх творців. Час і ритм не мають кінцевої точки свого розвитку, і нам залишається лише захоплюватися ідеалістичним баченням часу, висловленим Аврелієм Августиним: «Якби теперішній час існував повною мірою, не минаючи у минуле, це була б вічність» [4]. Натомість нашим завданням залишається дослідження досвіду попередників, його осмислення, синтез та передача сучасникам того, що складає сьогодення.

Виклад основного матеріалу. У дослідницькому контексті поняття «ритмологія» доцільно розглядати у двох взаємопов'язаних вимірах – музикознавчому та теоретичному. У музикознавчому аспекті ритмологія постає як прикладна сфера дослідження, що зосереджена на осмисленні природи ритмічних структур та естетичних принципів їхньої організації в межах музично-виконавського мистецтва. У теоретичному аспекті ритмологія визначається як наукова дисципліна, що вивчає закономірності формування ритмічних структур у музичному часі.

Постійне творче балансування виконавця між авторською концепцією, зафіксованою у нотному тексті (яку, за Августиним, можна трактувати як «історичну») та її інтерпретаційним втіленням значною мірою визначається рівнем професійної компетентності в галузі ритмології. Високий рівень ритмоінтонаційної виразності музичного звучання сприяє точнішій ідентифікації жанрово-стильових характеристик твору і забезпечує високий ступінь технічної майстерності музиканта. Це, у свою чергу, дозволяє адекватне й художньо виразне втілення музичного тексту відповідно до естетичних запитів сприйняття сучасного звукового кругозору.

Нове прочитання музики композиторів минулого є завжди актом інтерпретації. У зв'язку з цим *музична ритмологія* має розглядатися як фундаментальна складова професійної компетентності виконавця. Її зміст визначається через системний аналіз та послідовне опанування ключовими компонентами ритмічної організації: ритмоформулами, структурами часової

організації ритму (включно з метром та різновидами метричних систем), принципами акцентування фінальних довгих тривалостей звуків, агогіки, внутрішньотактової поліметрії як прояву метричного дисонансу, поліритмії, ритмічних пропорцій, а також побудови тактових систем – від простих до так званих «тактів вищого порядку». Окрема увага приділяється взаємодії перфектних (на основі тридольного поділу: тріолі, тернарність тощо) та імперфектних (на основі дводольного поділу: бінарність) структур, а також феномену геміоли (сесквіальтери). Усі зазначені елементи аналізуються з позицій їх функціональної ролі та практичної значущості в процесі виконавського формування ритмічного контексту музичного твору.

Розглядаючи окремі ритмічні моделі, можна зауважити, що за умов ітеративного виконання поза метричною організацією їх звучання набуває характеру монотонної послідовності. Натомість включені до метричної структури (в межах тактового розміру), ці моделі демонструють варіативність звучання, зумовлену динамічним впливом метричного пульсу на сильних і слабких долях такту.

Розв'язання технічного завдання поза межами наших фізіологічних можливостей – це нонсенс. Вплив темпу на якість звучання окремих ритмічних моделей є очевидним: наші дії завжди зумовлені нашими можливостями. Відмінність у швидкості виконання однієї й тієї ж моделі вносить корективи відповідно до фізичних, а не вольових характеристик нашого організму. Так, послідовник концепції Е. Жака-Далькроза Карл Шторк зазначав: «рух стає мистецтвом завдяки ритму» [8, 36], – проте це твердження потребує відповідного уточнення. Якість пластичного руху завжди залежить від заздалегідь усвідомлених м'язових реакцій у заданому ритмі, але ж ніяк не від того, яким ритмом мають бути зумовлені ці реакції. Саме тому вольові якості в процесі формування виконавської техніки повинні поступитися місцем реалізації підсвідомих механізмів у підготовці м'язової роботи. Прагнення зберегти відчуття пластичного руху ритмічної послідовності незалежно від її нотного запису вимагає від нас гнучкості у прийнятті рішень щодо впровадження того чи іншого виду контролю, тобто керування послідовністю часових пропорцій ритмічних структур.

Наступні приклади (рис. 1) ілюструють динамічний аспект виконання ритмоформул у різних темпових режимах: у повільному темпі динамічний потік зосереджується на завершенні ритмічної моделі (приклад а); у швидкому – переходить на її початок (приклад

б), навіть якщо вона виконується на слабкому часі такту; у будь-якому темпі (приклад в)

дольовий імпульс співпадає з початком моделі.

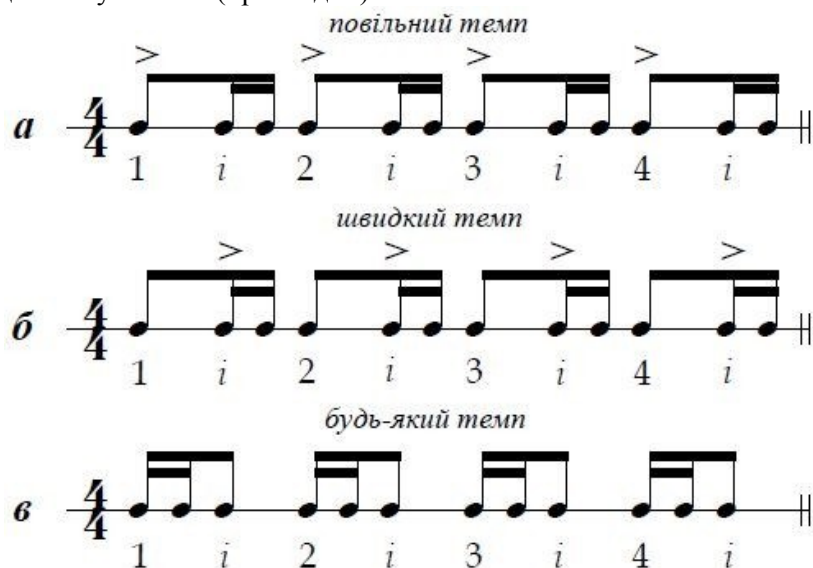


Рис. 1. Ритмічна модель в темпових градаціях

Слід також зазначити, що будь-яка ритмічна модель (ритмоформула), залежно від свого положення в такті та «блукуючого» акценту, зазнає якісних трансформацій і, незалежно від ритмічної однорідності, істотно відрізняється за рівнем виразності динамічних відтінків. Саме завдяки цьому чітко виявляється ритмоінтонаційний характер ритмоструктури.

Наприклад, розглянемо стандартну ритмічну модель (рис. 2), що складається з трьох ударів.



Рис. 2. Триударна ритмоформула

На її основі побудуємо ритмічну фразу та запишемо її в розмірі 4/4 (рис. 3):



Рис. 3. Ритмоінтонація однорідної моделі



Рис. 4. Трансформація ритму

Приклад демонструє перенесення внутрішньотактового метричного значення

двох долей в єдиний дольовий акцент, що позначається терміном «хафтайм» (від англ.

halftime – половинний час; означає уповільнення темпу вдвічі при збереженні відчуття титульного розміру). Застосування цього прийому надає м'якості метричному акценту, який припадає на тріоль при латентному сприйнятті диз'юнктивності квінтолі (2 + 3) – типового явища при використанні агогіки.

Перцептивна складова передачі ритму в естрадній музиці є доволі умовною, імпровізаційною, підвладною психологічному настрою – емотивною, без чітких еталонів однаковості ритмоформул. Ритмічні ідіоми може бути лише наближено подібними, відтворюючи спогад авторської теми, проте на практиці вони ближчі до художньо-естетичних задумів виконавця. Можна стверджувати, що естрадний виконавець перебуває у постійному пошуку в межах авторської ідеї, імпровізуючи та виступаючи як співтворець. Кожен вихід на сцену приносить новий творчий погляд на виражальні засоби у вирішенні метроритмічних завдань.

Ознайомлюючись із новим музичним матеріалом, ми однаковою мірою намагаємось зосередитись на мелодії та усвідомити ритмічний зв'язок із динамікою часового потоку, образним вираженням метроритмічної структури. Після цього ми моделюємо логіку ритмічної побудови й, спираючись на емпіричний досвід, формуємо виконавську трактовку.

Аналогічно, на початковому етапі ми відчуваємо себе зануреними в потік авторської думки, вираженої ритмічною мовою відповідно до динаміки мислення автора, що в нотографічному відтворенні не повною мірою відображає палітру його внутрішнього світу та задумів. Особливо це стосується партитур джазових творів, які часто фіксуються у формі синопсису. У таких випадках свідомість виконавця формує естетичний зв'язок (мімезис) з авторським контекстом музичного матеріалу, де мелодія у взаємодії з гармонією – відкритий гештальт – становить невід'ємну складову метроритмічного конструювання. Таке емпатичне сприйняття підкреслює важливі смислові деталі твору, що стосуються не стільки звичної структури нотного тексту, скільки залучення до організації стилістичної відповідності, яка вимагає від виконавця високого рівня філософського осмислення виконуваної композиції.

Говорячи про передачу музичних знань з ритмології, насамперед потрібно усвідомити, що всі здібності, якими людина наділена від народження, не мають потенційної здатності до самостійного відкриття. Варто зауважити, що абсолютного відчуття ритму (часу) в

природі людини не існує. Цей дар ще не є музичним ритмом, а лише початковим відчуттям ритму. Як писала Ліліас Маккіннон: «Музичної пам'яті як окремого виду пам'яті не існує. Те, що зазвичай розуміють під музичною пам'яттю, насправді є результатом взаємодії різних видів пам'яті, якими володіє кожна нормальна людина...» [6, 20].

Що стосується гіпотез щодо існування «абсолютного часового слуху», то такі припущення потребують ґрунтовної й концептуальної верифікації. У процесі сприймання ритмічної моделі, розміщеної в певній часовій послідовності, справді можна говорити про здатність людської пам'яті фіксувати її як стійку, довготривалу структуру. Водночас, якщо під «абсолютним часовим слухом» розуміти здатність точно відтворювати темпоорганізовану послідовність ритмічних формул у межах сталої одиниці часу, то на сьогодні немає вагомих підстав для підтвердження цього явища.

Незважаючи на це, у сучасному науковому дискурсі спостерігається стійка тенденція до пошуку фізіологічних механізмів, які, нібито, забезпечують такий доказ. Прикладом є публікація дослідників Стенфордського університету Д. Левітіна (D. Levitin) і П. Кука (P. Cook) під назвою «Пам'ять на музичний темп: додаткові докази того, що слухова пам'ять є абсолютною» [5]. З огляду на фізіологічні й когнітивні можливості людини, подібне твердження виглядає досить гіпотетичним. У цьому контексті доречно пригадати вислів видатного фізика Альберта Ейнштейна про те, що «час – це ілюзія», що підкреслює відносність часових категорій і ставить під сумнів можливість їх абсолютної фіксації в межах людського сприйняття, подібно до дії вимірювального приладу часу (хронометра).

Для ілюстрації сумнівності подібних концепцій, зокрема ідеї «абсолютного відчуття часу», достатньо спробувати із високою точністю визначити на слух частоту власного пульсу в ударах на хвилину або, скажімо, щодня прокидатися у точно заданий час без допомоги зовнішніх сигналів, таких як будильник. Подібні завдання, що виходять за межі природних біоритмів, демонструють обмеженість часового контролю з боку суб'єктивного сприйняття.

Здатність індивіда розкрити свої таланти (природну схильність) – питання риторичне. Від самого народження людина відкрита до сприйняття певних музично-ритмічних сценаріїв. Проте природне відчуття часових інтервалів голосів та їхнє слухове відтворення

ще не становлять культури музичного ритму. Подібні універсалії самі по собі не проявляються і потребують зовнішнього втручання, яке залежить від глибини осягнення предмета та якості інформації, аби згодом ці навички можна було реалізувати у виконавському мистецтві.

Ритміка джазу стала підґрунтям для дослідження мультидисциплінарних особливостей музичного ритму, сприяла розширенню меж ритмології з урахуванням сучасної естетики ритмічного сприйняття та вказала напрям для вирішення низки проблем, пов'язаних із прикладними аспектами теорії ритму. Саме на цій основі поступово сформувалося глибше усвідомлення сутності поняття «розвиток відчуття музичного ритму», де провідним критерієм пізнання постає не формальний аналіз, а живе відчуття, яке ґрунтується не лише на засвоєнні стандартних ритмічних моделей, а й на використанні психологічних механізмів. До них належать такі багатовимірні поняття, як «драйв» і «грув», останнє з яких є інтегральним образом, що вбирає в себе сукупність ритмічних і психологічних тонкощів [2].

У процесі розвитку пізнавальних здібностей і логічних зв'язків мозок, аналізуючи отриману музичну інформацію, вибірково реагує на якісні аспекти музики – метр, ритм, агогіку, динаміку тощо. Насамперед це стосується реакції нашої пам'яті слухового аналізу зафіксованої ритмічної послідовності (шумової або мелодичної форми). За відсутності профільної компетенції або відповідної інформації, будь-які природні таланти не можуть повноцінно розкритися і діяти самостійно. Природну здатність відчуття ритму необхідно розвивати і поступово впроваджувати в процес глибокого осягнення суті гармонії ритму. Як зазначає фахівець з ритміки С. Макієвський, гармонія ритму передає смислове навантаження концептуального та пізнавального рівнів для опанування принципами розвитку ритмо-часових процесів музичних відчуттів [1]. У цьому й полягає сенс професійного підходу до вивчення ритмології.

Розгляд ритмології та високого рівня її теоретичного опрацювання в музичних напрямках, зокрема джазі та попмузиці, є цілком обґрунтованим. Ці жанри безпосередньо пов'язані з ритмоінтонаційною, або ж ритмічною, природою музики. На ритмічну організацію виконуваного стилю суттєво впливає емоційний чинник, що повною мірою залежить від компетентності виконавця. Незалежно від акценту на мелодії,

ритмічний компонент завжди сприймається досить активно.

Інтерпретація музичної композиції зумовлена архітектонікою обраного стилю, у межах якого конкретні метроритмічні прийоми, виражені тонкими часовими відтінками, логічно узгоджуються з мелодією та гармонією. Саме завдяки цьому виконавець формує змістову суть стилю. Так, в урбаністичному стилі музичний текст набуває емоційного, сентиментального характеру, заснованого на оповідальній структурі, що проявляється у тривіальному сценарії пісні з гіперболізованою нюансировкою. Ритміка цього напрямку масової музики, по суті, визначається як «мовленнєва» – без претензії на глибокий зміст, складні метричні взаємодії чи синтез з елементами джазової ритміки.

До цього типу ритмічної організації належать і мелодичні структури, характерні для ординарної (пересічної) творчості, зокрема жанри «шансон» і «жорстокий романс», які представляють індикаторами стагнаційного стану культурного розвитку окремих соціальних груп. У межах цих жанрів ритм втрачає функцію інтонаційного виразника і не формується у взаємозв'язку з принципами ритмологічної дидактики. Його організація постає як своєрідна «епічна дія», що відтворює життєвий лад та культурні установки певних соціокультурних спільнот. Формально це оповідальний, стилістично одноманітний тип пісенного тексту, що спирається на компілятивну, спрощену гармонічну й мелодичну основу, співвідносну з рівнем ментальної відповідності соціального середовища. Емоційне наповнення таких музичних форм, зазвичай, має суб'єктивний характер і супроводжується зниженим соціальним значенням, віддаленим від філософського осмислення.

До окремого типу ритмічної організації можна віднести форми, що не відповідають джазовим канонам, однак виразно представлені в популярному пісенному мистецтві, яке асоціюється з «традиційною» або «легкою естрадою». Це своєрідний жанр музичного викладу, що передбачає наявність професійних знань і досвіду, до якого зверталися видатні композитори, працюючи в межах соціального замовлення та враховуючи усталені фольклорні й традиційні елементи ментальності народу. Унікальним прикладом цього напрямку може є творчість Ю. Мейтуса, І. Поклада, І. Карабиця, І. Шамо, П. Майбороди та інших майстрів, які поєднували академічну композиційну школу з найкращими зразками традиційної української естрадної пісні.

Що стосується джазової музики, то вона принципово виключає стереотипне ритмічне мислення: сам жанр не передбачає застосування механізмів кліпового мислення, моторної монотонності, надмірної сентиментальності, зворушливої чуттєвості чи інших поверхневих проявів невинуватих психологічних переживань. Ритмічна організація джазу кодифікована системою конфліктів, без яких ця музика просто неможлива. Американський музичний критик В. Сарджент слушно зазначав, що «композитор, чия творча постать у сфері концертної музики виявляється величною та визначальною, тут займає досить скромне місце. Можливо, він навіть взагалі не потрібен. Зрештою його "композиція" майже повністю розчиняється в імпровізаціях музикантів або, у кращому випадку, слугує лише тим каркасом, на основі якого народжується щось значно цікавіше» [7, 24].

Наукова новизна статті полягає в систематизації і синтезі відомостей про ритмічні форми, динаміку їх виконання, а також у визначенні ритмології як самостійного наукового напрямку, що інтегрує теоретичні та практичні аспекти музичного ритму. Окремо наголошується на важливості вивчення ритмоформул, метричних систем, агогії й поліритмії для точного втілення авторського задуму та розкритті виконавцем емоційного змісту твору.

Висновки. У цьому дослідженні було активізовано питання міждисциплінарного вивчення особливостей музичного ритму в естрадній музиці. Виникає нагальна потреба розширити уявлення про організацію ритму як епіцентру музичного мислення, розглядаючи його взаємозв'язки з різних аспектів: часовим параметром, мелодією, гармонією, емоційним наповненням, естетикою та культурою виконуваного стилю. У цьому контексті доречно згадати блискучу думку Л. Маккіннон: «Одна справа – відчувати музику, інша – розуміти і зовсім особлива – авторитетно говорити її мовою» [6, 17].

Ритміка джазу надала цінні орієнтири для розв'язання багатьох проблем, пов'язаних із «живим» метроритмом, що перебуває за межами традиційної нотної фіксації. Цінність цього явища не є випадковою або стихійною, а свідомою та вимагає змістовної підготовки на рівні освітнього процесу і надалі проявляється у формуванні інтуїтивно обґрунтованих рішень на практиці.

Народження нових стилів – фанку, хіп-хопу, репу та інших – окреслило сутність ритмоінтонаційного змісту естрадної музики, що висуває вимоги до освітньої системи звернути пильну увагу на дослідження ритмо-часової структури в творчості сучасних виконавців.

Література

1. Макієвський С. Гармонія ритму. Київ : Четверта хвиля, 2006. Ч. 1. 76 с.
2. Самая Т. В. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. *АРТ-платФОРМА*. Київ : КМАЕЦМ, 2020. Вип. 2. С. 366–385.
3. Ansermet, E. *Écrits sur la musique*. Published: Neuchâtel. 1971. 254 p.
4. Buckner, Augustine On Time. 2006. URL: <https://www.logicmuseum.com/time/augustineonntime.htm> (дата звернення: 17.06.2025).
5. Levitin, D., Cook, P. Memory for musical tempo: Additional evidence that auditory memory is absolute. *Perception & Psychophysics*. 1996. 58 (3). Pp. 927–935.
6. MacKinnon L. *Music by heart*. Published: Bloomsbury Academic, 1981. 160 p.
7. Sargeant W. *Jazz: Hot and Hybrid*. New York. 1975. 310 p.
8. Storck K. E. *Jacques-Dalcroze*. Stuttgart : Greiner & Pfeiffer. 1912. 101 p.

References

1. Makiievskiy, S. (2006). *Harmony of Rhythm. Part 1. Fourth Wave* [in Ukrainian].
2. Samaya, T. (2020). Features of Musical Meter-Rhythm in Variety Vocal Performance. *ART-platforma*, 2, 366–385 [in Ukrainian].
3. Ansermet, E. (1971). *Écrits sur la musique*. Neuchâtel [in French].
4. Buckner, E. (2006). *Augustine on Time*. Retrieved from: <https://www.logicmuseum.com/time/augustineonntime.htm> [in English].
5. Levitin, D., & Cook, P. (1996). Memory for musical tempo: Additional evidence that auditory memory is absolute. *Perception & Psychophysics*, 58 (3), 927–935 [in English].
6. MacKinnon, L. (1981). *Music by heart*. Bloomsbury Academic [in English].
7. Sargeant, W. (1975). *Jazz: Hot and Hybrid*. New York [in English].
8. Storck, K. (1912). *E. Jacques-Dalcroze*. Greiner & Pfeiffer [in German].

Стаття надійшла до редакції 04.08.2025
Отримано після доопрацювання 05.09.2025
Прийнято до друку 12.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

УДК 784:82-1:355.485](477)"1914/1918"
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344460

Цитування:

Сапожнік О. В. Стильова палітра пісень української боротьби січового стрілецтва: особливості мелодики і поезики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 289–296.

Сапожнік Ольга Василівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3510-5817>
osapozhnik@dakkkim.edu.ua

Sapozhnik O. (2025). The Stylistic Palette of Songs of the Ukrainian Sich Riflemen's Struggle: Features of Melody and Poetics. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 289–296 [in Ukrainian].

СТИЛЬОВА ПАЛІТРА ПІСЕНЬ УКРАЇНСЬКОЇ БОРОТЬБИ СІЧОВОГО СТРЕЛЦТВА: ОСОБЛИВОСТІ МЕЛОДИКИ І ПОЕТИКИ

Мета роботи – репрезентувати стильову палітру пісень української боротьби періоду українських визвольних змагань 1910–1920-х років; проаналізувати значення пісенних творів авторства січових стрільців для державотворення; сформувати ціннісно-орієнтаційну позицію щодо розуміння місця і ролі пісенної спадщини в культурній ідентичності нації. **Методологія дослідження.** Основою є міждисциплінарний підхід, який дозволив здійснити комплексне осмислення аспектів створення і поширення пісень воєнного часу 1910–1920-х років зверненням до культурологічних, мистецтвознавчих, соціологічних, музикознавчих джерел. Персонологічний підхід дозволив цілісно представити творчі особистості авторів пісень української боротьби, учасників військових формувань означеного воєнного періоду. **Наукова новизна.** Уточнено мистецтвознавчу, культурологічну, музикознавчу характеристику пісень української боротьби періоду визвольних змагань початку ХХ століття через широке осмислення революційного дискурсу пісень січових стрільців. **Висновок.** Пісні боротьби січового стрілецтва мають унікальне значення для збереження і відтворення багатоголосної пісенної спадщини як воєнної, так і соціальної тематики у 10–20-х роках ХХ ст. Народженню стрілецьких пісень сприяли реальні події, факти, імена, випадки з життя усусів (воїв військових формувань УСС – Українських січових стрільців), що ставали темами поетичного, здебільшого романсового, кантового, опісування, передаючи наступним поколінням живі спогади про славне минуле стрілецтва. Пісні січових стрільців були джерелом натхнення для піднесення бойового духу, зростання українського патріотизму, створення військового вокального й інструментального фольклору, так і для передачі новій генерації автентичної стрілецької мелодики, терцівного звучання, семантики, маршової похідної музики для народних оркестрів УСС. Пісенна спадщина січового стрілецтва є невичерпним джерелом для наслідування в часі сучасної боротьби українців з російським загарбником.

Ключові слова: пісні української боротьби, січове стрілецтво, військовий фольклор, стильова палітра, мелодика, поезика, оркестри та ансамблі стрілецької музики.

Sapozhnik Olga, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor National Academy of Culture and Arts Management

The Stylistic Palette of Songs of the Ukrainian Sich Riflemen's Struggle: Features of Melody and Poetics

The purpose of the work is to present the stylistic palette of songs of the Ukrainian struggle during the Ukrainian liberation struggle of the 1910s–1920s; to analyse the significance of song compositions by the Sich riflemen for state building; to form a value-orientation position regarding the understanding of the place and role of song heritage in the cultural identity of the nation. **Research methodology.** The basis is an interdisciplinary approach, which allowed for a comprehensive understanding of the aspects of the creation and dissemination of wartime songs of the 1910s–1920s by referring to cultural, art, sociological, and musicological sources. The personal approach allowed us to comprehensively present the creative personalities of the authors of songs of the Ukrainian struggle, participants in military formations of the specified war period. **Scientific novelty.** The art historical, cultural, and musicological characteristics of the songs of the Ukrainian struggle of the period of the liberation struggles of the early 20th century have been clarified through a broad understanding of the revolutionary discourse of the songs of the Sich riflemen. **Conclusions.** The battle songs of the Sich riflemen are of unique importance for the preservation and reproduction of the polyphonic song heritage of both military and social themes in the 1910s–1920s. The birth of rifle songs was facilitated by real events, facts, names, and incidents from the lives of the ususus (soldiers of the military formations of the USS – Ukrainian Sich Riflemen), which became the themes of poetic, mostly romance, canto-like, hymns, passing on to subsequent generations vivid

memories of the glorious past of riflemen. The songs of the Sich riflemen were a source of inspiration for raising fighting spirit, growing Ukrainian patriotism, creating military vocal and instrumental folklore, and for transmitting to the new generation authentic riflemen's melodies, third sound, semantics, and marching music for the folk orchestras of the USSR. The song heritage of the Sich riflemen is an inexhaustible source for imitation in the time of the modern struggle of Ukrainians against the Russian invader.

Keywords: songs of Ukrainian struggle, Sich riflemen, military folklore, style palette, melody, poetics, orchestras and ensembles of riflemen music.

Актуальність теми дослідження. Пісні січових стрільців тісно пов'язані з національно-визвольним рухом. Через ці музичні твори український народ висловлював свою спрагу до незалежності, протестував проти утисків, захищав право на мову й культуру. Пісні надихали, підносили моральний дух воїнів, об'єднували людей навколо спільної мети та слугували джерелом національної сили й єдності.

Чимало стрілецьких пісень корінням сягають в український фольклор, опираючись на традиції народних пісень, билин, балад, дум, церковних та світських кантів, міських романсів. Водночас вони упровадили нову тематику: військову службу, похідну музику, втрати побратимів, тугу за рідними та глибоку любов до рідного краю. Завдяки мелодійності та простоті цих творів вони швидко ставали популярними й уживаними серед українців. Суттєвий вплив на творчість січових стрільців 1910–1920-х років мала романсова лірика, що постала як самобутнє духовне надбання українського народу, відтворюючи одну з найяскравіших сторінок на скрижалях історії національно-визвольних змагань у XX ст.

Серед найвідоміших постатей в історії стрілецької пісні – Роман Купчинський, Лев Лепкий, Степан Чарнецький, Михайло Гайворонський та інші. Українці загалом знають біографію цих постатей як героїв - січових стрільців, командирів, поетів, композиторів, громадських діячів. Проте, існує чимало невідомих авторів, чий внесок у пісенну воєнну спадщину не менший, проте вони мало відомі назагал. Серед них: Іліан Назарак, Петро Карманський, Юрій Шкрумеляк, Микола Голубець, Антін Лотоцький, Климент Гутковський та ін. Спробуємо в нашому дослідженні проаналізувати твори цих митців.

Варто також зауважити, що пісенна воєнна спадщина періоду визвольних змагань початку XX століття з мистецтвознавчо-культурологічної позиції вивчена недостатньо. Потребують уточнення жанрово-стилістична складова пісень січового стрілецтва, виведення з небуття і представлення широкій аудиторії

цілої плеяди реальних історичних постатей - авторів поетичних текстів та композиторів, вивчення їх музичної спадщини і внеску в становлення культурної ідентичності нації. Відновлення музичних текстів для інтерпретації, поширення цієї унікальної пісенної спадщини є затребуваним в теперішній війні з російським агресором.

Аналіз досліджень і публікацій. Українські науковці О. Захарчук, О. Зосім, Ю. Карпачова виокремлюють жанрово-стильові різновиди вокальних творів різного періоду визвольних змагань, приділяючи основну увагу вокальній акапельній дво- чи триголосній пісні [1; 2]. М. Мозговий, Т. Рябуха аналізують витoki та інтонаційні складові української пісенної естради минулого століття, в тому числі ліричної пісні [5; 6]; Т. Кузьменко досліджує духовну культуру січового стрілецтва в контексті національно-культурного руху, автор характеризує тенденції в інтерпретуванні народнопісенного виконавства як різновиду мистецької діяльності, складника у розвитку національної музичної культури та сучасного музичного мейнстріму [3].

З музикознавчої, культурологічної та художньо-естетичної точки зору потрактовують феномен пісень української боротьби науковці Л. Макаренко, В. Падалко, М. Мозговий, В. Чоповський тощо. Л. Макаренко аналізує вокальні твори періоду визвольних змагань з позиції їх впливу на становлення української держави, зосереджуючи увагу на історичній та культурологічній площині [4]. В. Чоповський досліджує культурно-освітню діяльність січових стрільців, їх педагогічну, просвітницьку, музично-театральну роботу в селах та малих містечках. Автор описує роботу "Пресової Кватири", її видавничі потуги, театральні та концертні виступи вояків та створених ними колективів, оскільки військо було сформоване з молодих, інтелекгентних, освічених й талановитих людей, що боролись за право називатись українцями і жити на своїй Богом даній землі. Примітно зауважити й те, що серед січових стрільців були навіть

створені оркестри духової та народної музики, згадано про три таких оркестри, їх керівниками в різний час ставали композитори й диригенти з числа січовиків: М. Гайворонський, Григорій Тершаковець, Роман Лесик і "Генцьо" Якимів. Згадані оркестри духових і народних інструментів брали безпосередню участь у житті громад [7]. На світлині представлені троє керівників оркестрів УСС на репетиційній базі в селі Вівся на Тернопільщині у 1915 році.



Рис. 1. Керівники оркестрів Українських січових стрільців: М. Гайворонський, Роман Лесик і "Генцьо" Якимів
Джерело: UVAN_Hayvoronsky_USS_7394_1

Молодий науковець Вікторія Падалко порушує проблему сучасного перепрочитання поетичних текстів українських класиків, авторів співаної поезії на воєнні теми та їх музичну інтерпретацію у творчості естрадних виконавців кінця XX – початку XXI століття, зосереджуючи увагу на вокальних творах як інструменті боротьби в теперішній російській загарбницькій війні з Україною. Ключовою функцією творчості сучасних українських митців - інтерпретаторів співаної поезії поетів-класиків, як зазначає науковець, стає збереження й трансляція культурної пам'яті, утвердження України на міжнародній арені як країни з глибоким історичним корінням і унікальною культурою. Одним з інструментів в цій боротьбі є звернення до музичних творів, що надихають в цій боротьбі [8].

Темою власних науково-педагогічних практик ставали жанрово-стилістичні та музично-теоретичні характеристики козацьких, солдатських, рекрутських пісень; вокальної патріотичної спадщини періоду визвольних змагань XX століття та їх ретрансляція у сучасному музичному просторі.

Виклад основного матеріалу. У жанрово-стильовій палітрі музики січових стрільців помітним є вплив народної ліричної пісні

західноукраїнського наспіву, міської одноголосної камерно-вокальної музики, народних автентичних танців та народної інструментальної музики, духовного й світського канта трьохголосного викладу.

Однією з причин затребуваності, високої культури відтворення й популяризації пісень січового стрілецтва була їхня схожість з ансамблевою та хоровою піснею на чотири голоси, що була притаманна парубочим колективам під час святкування календарних обрядових свят (парубочої Маланки, водіння Куста, гадання на Андрія, стрибання через ватру на Івана Купала, парубоче охризування (посвята), спортивних вправлянь на Масниці тощо), що суголосно народним співочим традиціям. Чимало класичних українських композиторів, серед яких Михайло Вербицький, Сидір Воробкевич, Віктор Матюк, Остап Нижанківський, Левко Ревуцький та інші, черпали натхнення з пісенної спадщини січових стрільців, іноді навіть не підозрюючи що це авторські твори, аранжували їх як народну пісню, карбували ними свій творчий хист, мистецький смак, вокальну традицію, творили на їх основі власні композиції.

Якщо аналізувати стилістику, мелодику, гармонію, то досить помітним є вплив на створення співаної поезії січовиків характерних танцювальних ритмів і мелодичних рис як карпатського регіону, так і західноєвропейської танцювальної музики, зокрема вальсу, польки, що особливо відчутно в любовній та жартівливій пісенній ліриці («І снилося зночі дівчині», «Накрила нічка», «Човник хитається» – вальс; «Зажурились галичанки», «З сиром пироги», «Ой видно село» – полька).

Значна частина опублікованих творів має спільне авторство "слова УСС", вони настільки були схожі до народних пісень, що з часом, особливо побутово-соціальні, любовні, вони увійшли у вжиток як народні, зокрема: «А хто хоче війну знати», «Летіла куля через гору», «Пасла дівка лебеді», «Коло млина яворина», «Мав я раз дівчиноньку чепурненьку», «Повіяв вітер степовий» та ін.

Варто назвати цілу плеяду самобутніх авторів – січових стрільців, чиїми піснями й дотепер живиться українська традиційна лірична пісня, а саме: Ю. Неборак «Слава, слава, Отамане», «Нема в світі», «Хлопці, алярм»; П. Карманський «Сповнилась мрія», Ю. Шкрумеляк «Питається вітер»,

М. Голубець «Ой нагнувся дуб високий», А. Лотоцький «Гімн Коша», К. Гутковський «Гей ви, стрільці січовії», М. Гайворонський «Йде січове військо», «Ой впав стрілець», «Ой казала мати», «Прошли гори» тощо. Авторству ще одного пісняка Р. Купчинського належать такі солоспіви: «Заквітчали дівчатоньки», «Накрила нічка», «Як з Бережан до Кадри», «Човник хитається», «Зажурились галичанки», «Мав я раз дівчиноньку» тощо. Композитор-пісняр Левко Лепкий залишив для нащадків чимало романсової лірики, зокрема: «Гей видно село», «Маєва нічка», «Бо війна війною», «Колись дівчино мила», «І снилося з ночі дівчині», «Коби скоріше з гір Карпатських» тощо.

Пісенна творчість Легіону Українських Січових Стрільців (УСС) є невід'ємною частиною української музичної культури. Ці твори не лише виконували функцію мобілізаційних та агітаційних гімнів, а й стали основою для сучасної української ліричної пісні. Музично-виражальні засоби, якими щедро наділені вокальні та поетичні твори, різнобарвна музична мова, фактура то акордова, то гомофонно-гармонічна прозора і витончена, глибина і об'ємність поетичних текстів та виражальних засобів роблять ці пісенні твори досить витонченими й камерними у сприйнятті. Водночас вони легко лягають на слух і запам'ятовуються, проте вимагають від слухача й виконавця високої культури сприйняття.

Загальні риси музичного стилю пісень січових стрільців: маршовий ритм і чітка метроритміка – пісні часто писалися у маршовому розмірі (2/4 або 4/4), що відповідало їхньому бойовому та закличному характеру; переважно мінорний лад, що створював драматичний настрій, але зустрічаються також мажорні мотиви, які символізували перемогу та віру в майбутнє; синкоповані ритми – надавали динамічності й бойового духу; мелодійний ліризм – навіть у маршах помітна виразна вокальна лінія, що дозволяло легко запам'ятовувати мелодію; гомофонно-гармонічна структура – супровід часто складався з простих акордових гармоній, які легко піддавалися гармонізації у хорі або ансамблі, мелодична лінія була плавною, передбачала терцевий спів чи трьохголосся з нижнім функційним басом, що було співзвучно прадавнім автентичним співам українського народу в терцію, пізніше – духовним чи світським кантам; поліфонічні

елементи – у деяких піснях зустрічаються поліфонічні розгалуження, що надають мелодії епічного характеру, вони ведуть початок від народного багатоголосся з підголоском та виводом при власній індивідуальній мелодичній лінії баса, що створювало поліфонічний ефект; вплив народної пісенності, зокрема багато мелодій мають спільні риси з традиційними козацькими думами, баладними та рекрутськими піснями.

Розглянемо музичну стилістику на прикладі певних авторів та вокальних творів періоду січового стрілецтва.

1. Вірші Юліана Назарака, музика Михайла Гайворонського, пісня «*Слава, слава, отамане*», пісня написана у 1914 році. Тема пісні: ушавлення ватажка (отамана) як символу боротьби, Мотиви: героїзм, заклик до бою. Образи: отаман – лідер, що веде за собою, народ – його послідовники. Стилiстика: урочиста гимнiчна форма, кантова мелодика, пiсня передає довіру до отамана i готовнiсть боротись до перемоги. Аналіз: мажорний лад, зустрічається перемінний розмір (3/4, 4/4), рухливий темп, крокова ритміка. Пісню виконували для величання усіх стрілецьких провідників. Піднесена, урочиста, гимнiчна форма. Текст містить повтори («Слава, слава!»), синкопований ритм, подовжені ноти з крапкою, що підкреслює закличний характер.

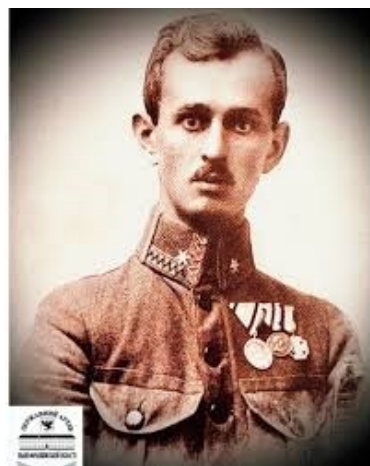


Рис. 2. Юліан Назарак (1893-1916)

Джерело: <https://share.google/images/4wSZYYVWCDe0RhjJA>

2. Вірші Петра Карманського музика Михайла Гайворонського, пісня «*Сповнилась міра*», написана 1916 року. Тема пісні: здійснення мрії про волю. "Зганьблена честь зродила мстять, криваву мстять". Мотиви: віра у майбутнє, в перемогу, в національне відродження. Образи: народ як єдиний організм, що бореться за власну честь і

гідність. Стилiстика: урочистий гимнiчний твiр, багато епiтетiв i метафор. Аналiз: Текст має форму гимну з окличними реченнями («"О, рiдна земле!", "Ура у бiй. Ура. Ура!"»), мажорний лад, що пiдсилює його патрiотичний характер i жагу до боротьби за незалежність.



Рис. 3. **Петро Карманський (1878–1956)**

Джерело: <https://share.google/images/YcgRYJI3xeMHuHbLx>

3. Вiршi Юрiя Шкрумеляка, музика Михайла Гайворонського, пiсня «*Питається вiтер в смертi*», написана у 1915 році. Тема пiснi: доля воiнiв, якi вирушили у бiй, у кривавий тан, очiкування волi. Мотиви: сум, невiдомiсть, примарнi сподiвання волi. Образи: вiтер – як голос долi, символ змiн i мандрiв. Стилiстика: баладна форма, риторичнi питання («Де ж то хлопцi наші?»).

Аналiз: Мiнорна тональнiсть, розмiр 4/4, мелодiя плавна, фактура гомофонно-гармонiчна, терцiєвi ходи мелодiї, бiльшою мiрою четвертнi тривалостi, превалує крокова ритмiка, пiсня передає вiдчуття тривоги та очiкування.



Рис. 4. **Юрiй Шкрумеляк (1895–1965)**

Джерело: <https://share.google/images/SMl4nAFm62h11Tomj>

4. Вiршi Миколи Голубця, муз. Михайла Гайворонського, пiсня «*Ой нагнувся дуб високий*», 1913 р. Тема: випробування, якi випадають на долю України, алегоричний образ дуба високого як сiчового стрiльця. Мотиви: опiр, незламнiсть духу. Образи: «ой не гнися, дуб високий» – символ мiцностi, стiйкостi духу народу. Стилiстика: народна пiсня з романсовою мелодикою, солоспiв з супроводом, використання народних символiв: ...»листя в'яне, ворон криче, сiрi днi, кажуть люди, що ти плачеш по менi». Аналiз: мiнорна

тональнiсть, мелодична лiнiя заспiву в межах квiнти, потрiйна повторюванiсть тонiки, приспiв в домiнантий гармонiї. Повторюванi образи вказують на циклiчнiсть iсторiї та вiру у вiдродження.



Рис. 5. **Микола Голубець (1891–1942)**

Джерело: <https://share.google/images/QXwFNSHLINBI9ajiG>

5. Вiршi Антiна Лотоцького, музика Антiна Баландюка, пiсня «*Гимн Коша*» (iнша назва «*За сiмома десь горами*»), написана 1916 року. Тема: згуртованiсть вiйська, готовнiсть до бою, прославлення вiйськової структури та отамана. Мотиви: бойовий дух, братерство. Образи: Кiш (вiйсько) як єдина сила, дисциплiна, стрiй, гарт. Стилiстика: гимнiчна форма, акордово-гармонiчна фактура, урочистi оклики («Ставаймо до бою!»). Аналiз: мажорна тональнiсть, мелодичнi повтори, чiтка ритмiка для спiву стросним кроком створюють ефект маршу.



Рис. 6. **Антiн Лотоцький (1881–1949)**

старшина УСС, активний діяч

Пресової Кватири

Джерело: <https://share.google/images/j4emPv3RDZmCaO4AW>

6. Вiршi i музика Климентiя Гутковського, пiсня «*Гей ви, стрiльцi сiчовiй*», написана у 1914 році. Тема: заклик до боротьби, до поступу вперед, дисциплiни, прославлення сотника, командирiв, застереження вiд марнотратства у вiйську («...пам'ятайте, командири,...щоб не злетiли ковчiри..»). Мотиви: вiдвага, нацiональна звияга i братерська єднiсть. Образи: стрiльцi - герої визволителi, нарiд – надiйна основа. Стилiстика: пiсня-марш, яка добре лягає на стросний крок, двочастинна форма, акордово-гармонiчна фактура. Аналiз: мiнорна

тональність заспіву, розмір 4/4, активне використання восьмих тривалостей сприяє строевій ходьбі; друга частина в домінантовій гармонії, більш весела, заклична, ритмічна, динамічна мова. використання коротких, енергійних фраз створює рішучий характер твору.



Рис 7. Кліментій Гутковський (1881–1915)
старшина легіону УСС,
командант Гуцульської сотні

Джерело: <https://uinp.gov.ua/storage/app/public/uploads/2019-05-28/16/Rlv1559050633fJ5.jpeg>

7. Вірші і музика Михайла Ореста Гайворонського, пісня «Йде січове військо», написана у 1916 році. Тема: військовий похід, завзяття і звияг для боротьби з ворогом. Мотиви: рішучість, патріотизм, жага до перемоги, до визволення рідного краю. Образи: січове військо – як сила духу й стійкості вояків, бажання в боях здобути славу. Стилістика: лірична пісня маршова, з елементами народного фольклорного багатоголосся. Аналіз: мінорна тональність, акордово-гармонічна фактура з елементами поліфонії, розмір 4/4, маршовий темп, четвертні та восьмі тривалості нот вкладаються у кроковий метр, восьмі, та четвертні з крапкою створюють синкопований біглий ритм для бадьорості стройового руху й вишколу; пісня має куплетну структуру, чіткі наголоси, поліфонічні елементи.



Рис. 8. Михайло Орест Гайворонський (1892–1949)

Джерело: <https://share.google/images/nHTRVMKBCGIZAGTRs>

8. Вірші і музика Михайла Гайворонського, пісня «Ой впає стрілець», написана у 1915 році. Автор присвятив пісню

загибелі свого товариша, сотенного УСС Михайла Суха. Тема: жертвність героїв-вояків, незламність духу перед лицем смерті, здатність покласти душу за ближнього і за вільну Україну. Мотиви: жертвність, пам'ять, слава, честь. Образи: поле бою – як сцена історії визвольної боротьби українців. Стилістика: лірична пісня, солоспів. Аналіз: двочастинна форма, мінорна тональність, друга частина в паралельному мажорі, переплітається з одноіменним мінором, часто проводиться унісонне звучання мелодії, закінчення фраз на домінанті та тонічний функції; тужливі образи створюють емоційний журливий ефект.

9. Вірші і музика Левка Лепкого, пісня «Ой, видно село», написана в кінці 1915 року. Тема: військо проходить крізь село і заохочує чоловіків приєднатись до лав, грайливі перегуки з сільськими дівчатами. Мотиви: мотивація до боротьби, залицяння до дівчат, любовна тема. Образи: хлопці як соколи; дівчино-рибчино, чорнобривко моя, широке село під горою. Стилістика: жартівлива, лірична пісня про військові походи, про любов, залицяння. Аналіз: мінорний лад, висхідний квінтовий хід, стрибки на ч.5 вгору і вниз ніби відтворюють поспішний крок, стройову ходу вояків під час передислокації. Швидкий темп, повтор "ха-ха" більше п'яти разів - передає молодецький запал, відвагу, хоробрість, любовні залицяння перед сільськими дівчатами. Приспів у паралельному мажорі описує романтичний діалог з сільськими дівчатами, веселий заклик доєднуватись молоді до війська.

Левко Лепкий написав слова, і музику до цілої когорти пісень, як от: «І снилося з ночі дівчині», «Колись, дівчино мила», «Ішов відважний гайовий до лісу темного», «Бо війна війною», «Чуєш, брате мій» тощо.



Рис. 9. Левко Лепкий (1888–1971) –
організатор та командир кавалерії УСС

Джерело: <https://share.google/images/ROhq96vgefEiUVpYC>

10. Вірші і музика Романа Купчинського, пісня «Накрила нічка», написана у 1917 році, створена після бою під Конюхами й

присвячена пам'яті поручика Осипа Яримовича - наймолодшого бойового офіцера Першої світової війни, який загинув у двадцятирічному віці. Тема: драма молодого вояка, який у розлуці з коханою мріє про незабутню зустріч. Поручик гине в бою, а звістку про його загибель передають сосни. Мотиви: сум за товаришем, ревний жаль, злість на ворога. Образи: чарівна пряжа мрій, чарівниченько соловій, злоті мрії-сни, Стилїстика: вальсова легка лірична пісня, має 9 куплетів, спокій лісу, пташок, нічки розриває драматичний сюжет: бій і смерть воїна; автор майстерно будує сюжетну лінію, переплітаючи паралельний мажоро-мінор, розвиваючи сюжетну лінію спокійно, врівноважено, підводячи до драматичної розв'язки: поручник гине в бою, а вітер сосниною несе тихе зітхання: «Спи дівчино, спи, кохана». Аналіз: куплетна форма, мажорна тональність B-dur. перших двох рядків змінюється двохранковим паралельним g-moll мінором, в кінці кожного куплету рефреном в мінорі звучить "спи, дівчино, спи, кохана, злоті мрії сни...". Мелодія сповнена лагідності, спокою. І до кінця пісні ця форма зберігається. Фактура твору - гомофонно-гармонічна, це лірична пісня з супроводом. Приспів відкриває нам внутрішній стан душевного болю молодого поручника і є ніби проханням-зітханням вояка: про мене молодого не забудь, спомни.

Р. Купчинський є автором і таких творів: «Ой та зажурились стрільці січові», «Засумуй, трембіто», «Зажурились галичанки», "Ніби сниться", "Дума про Хведора Черника", "Перший листопад" та ін. Він створив понад 80 різножанрових пісень: журливих і бадьорих, урочисто-маршових і жалобних.



Рис. 10. Роман Купчинський (1894–1976)

Джерело: <https://share.google/images/RtSU5MISgKumsgs4x>

11. Вірші і музика Степана Чарнецького, пісня "Ой у лузі червона калина", написана у 1914 році, пісня постала як перероблені слова з народної "Розлилися круті бережечки",

створеної автором для фіналу вистави «Сонце руїни» та доповне новою мелодією. Тема: патріотична пісня, пісня - гімн січових стрільців, символ боротьби за незалежність. Мотиви: розвеселимо нашу славну Україну, визволимо братів-українців, збережемо стрілецьку славу. Образи: червона калина - славна Україна, підіймемо-розвеселимо, буйнесенький вітер, ярї пшениці колоситься лан, з москалями тан (бій). Стилїстика: маршова пісня-гімн. Аналіз: мінорна тональність (e-moll), розмір 4/4, мажоро-мінорний лад, покроковий рух, терцієві висхідні ходи по тризвуку, тональність мі-мінор у заспіві, приспів у паралельному соль-мажорі, фактура акордово-гармонічна. Зустрічаються четвертні ноти, що символізує крок, маршовий рух, ходу війська, восьмі ноти у приспіві - наполегливість, уважність до найдрібніших деталей, оспівування ввідними ступенями основних тонів – заклик до дій, нещадність до ворогів, здатність до самопожертви, в кінці фрази ціла нота в унісон – символізує витримку, усвідомленість дій, тяглість співочих традицій у війську.



Рис. 11. Степан Чарнецький (1881–1944)

Джерело: <https://share.google/images/vtE4gjZKq8NLSuvLK>

Висновок. Пісні січового стрілецтва постають як самобутнє духовне надбання українського народу, що відтворює одну з найяскравіших сторінок на скрижалях історії національно-визвольних змагань ХХ століття. Січові стрільці були першими українськими частинами на бойовищах Східної Європи, вони мали велике значення для відновлення військових традицій, для зростання українського патріотизму, створення військового словництва, термінології, військового фольклору, пісень похідної музики (оркестри та інструментальні ансамблі УСС), для усталення форми українського однострою (мазепинка). Пам'ять про УСС і досі жива в українському народі, як є живим символом УСС пісня "Ой у лузі червона

калина” - гімн елітарної української стрілецької армії.

Пісенна лірика січових стрільців символізувала тяглість співочих традицій у війську ще від періоду Київської Русі, козаччини і до теперішніх часів, черпаючи натхнення в народних традиціях, духовній музиці (канти, псалми, церковна молитва), камерно-вокальній творчості міст (романси, вальси, польки); вона живила, надихала й кріпила український дух нашого воїнства. Стрілецькі пісні стали в наш час уособленням боротьби «мистецької сотні» (термін періоду Революції гідності 2013 р.) за незалежність України, що актуально і в теперішній війні з російським загарбником.

Література

1. Захарчук О. Пісенна творчість українських січових стрільців. *Музика* : український інтернет-журнал. URL: <https://mus.art.co.ua/category/z-istoriyi-kul-tury/> (дата звернення: 10.07.2025).
2. Зосім О. Л. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 153–158.
3. Кузьменко Т. Г. Духовна культура українських січових стрільців в контексті національно-культурного руху : автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2009. 19 с.
4. Макаренко Л. Музична культура січових стрільців як чинник українського державотворення. *Актуальні питання сьогодення*. 2018. № 8. С. 18–20.
5. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2007. 19 с.
6. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 18 с.
7. Чоповський В. Культурно-освітня діяльність українських січових стрільців. *Народна творчість та етнологія*. 1992. № 3. С. 8–18.

8. Падалко В. О. Жанрово-стильове різноманіття інтерпретацій поетичних текстів українських класиків у музичному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 332–336.

References

1. Zakharchuk, O. (2020, November 10). Song creativity of Ukrainian Sich riflemen. Music. Retrieved from: <https://mus.art.co.ua/pisenna-tvorchist-ukrainskykh-sichovykh-stril-tziv/> [in Ukrainian].
2. Zosim, O. L. (2022). Traditional pop song: conceptualisation of the concept. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 2, 153–158 [in Ukrainian].
3. Kuzmenko, T. H. (2019). Spiritual culture of Ukrainian Sich riflemen in the context of the national-cultural movement. Author's Abstract of the Candidate of Arts' Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Makarenko, L. (2018). Musical culture of the Sich riflemen as a factor in Ukrainian state formation. Current Issues of Today, 8, 18–20 [in Ukrainian].
5. Mozhovyi, M. P. (2007). Formation and trends in the development of Ukrainian pop songs. Author's Abstract of the Candidate of Arts' Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Riabukha, T. M. (2017). Origins and intonation components of Ukrainian song variety. Author's Abstract of the Candidate of Arts' Thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Chopovskyi, V. (1992). Cultural and educational activities of Ukrainian Sich riflemen. Folk Art and Ethnography, 3, 8–18 [in Ukrainian].
8. Padalko, V. (2023). Genre-Style Diversity of Interpretations of Ukrainian Classics' Poetry in Musical Art. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 1, 332–336 [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 09.09.2025
Прийнято до друку 16.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

УДК 78.071.1 : [786.2] : 78.083.2
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344461

Цитування:

Сулим Р. А. «Прелюдія» № 6 (ор. 28) Фридерика Шопена: художньо-образний та виконавський аспекти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 297–302.

Сулим Римма Анатоліївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри естрадного вокалу
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
<https://orcid.org/0000-0002-3409-424X>
r.sulym@gsuite.pnpu.edu.ua

Sulym R. (2025). Prelude No. 6 (op. 28) by Fryderyk Chopin: Artistic and Performance Aspects. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 297–302 [in Ukrainian].

«ПРЕЛЮДІЯ» № 6 (ор. 28) ФРИДЕРИКА ШОПЕНА: ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Мета роботи – здійснити комплексний музикознавчий і виконавський аналіз «Прелюдії» № 6 h-moll Ф. Шопена, розкрити її художньо-образний зміст, особливості структури, драматургії та засобів музичної виразності, а також надати методичні рекомендації щодо опанування цього твору студентами навчальних закладів культури і мистецтв. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методу комплексного музикознавчого і виконавського аналізу, що охоплює біографічний, історико-культурний і жанрово-стильовий методи, а також різні види аналізу твору: структурний (для визначення особливостей форми, тематизму, гармонії, фактури), семантичний (для розкриття художньо-образного змісту і драматургії) та виконавський (для характеристики виконавських засобів виразності). **Наукова новизна**. Уперше в українському музикознавстві здійснено комплексний музикознавчий і виконавський аналіз «Прелюдії» № 6 Ф. Шопена та надано деякі методичні рекомендації щодо опанування цього твору студентами навчальних закладів культури і мистецтв. **Висновки**. Ця мініатюра належить до лірико-скорботних сторінок музики Ф. Шопена. Драматургія твору заснована на конфліктній взаємодії двох контрастних образів, які втілені у різних пластах фактури. У партії лівої руки звучить щира лірична мелодія, яка весь час прагне рухатися вгору до світла і надії (уособлення суб'єктивних почуттів людини). Однак її розвиток постійно сковує акордовий супровід у партії правої руки, у якому упродовж майже усієї п'єси монотонно повторюються репетиції восьмих (втілення трагічної об'єктивної реальності). Під впливом цього остинатного супроводу мелодія поступово втрачає свій висхідний напрямок, стає знесиленою та безрадісною. Її останнє проведення сприймається як сумний спогад про надії, які вже ніколи не здійсняться. Головними завданнями у роботі виконавців над цією «Прелюдією» визначено глибоке розуміння художньо-образного змісту і драматургії твору, а також ретельна робота над усіма виконавськими засобами виразності, які потрібно спрямувати на розкриття художнього образу.

Ключові слова: Фридерик Шопен, фортепіанна творчість, жанр прелюдії, драматургія, засоби музичної виразності, виконавство.

Sulym Rymma, Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Pop Vocal of V. H. Korolenko Poltava National Pedagogical University

Prelude No. 6 (op. 28) by Fryderyk Chopin: Artistic and Performance Aspects

The purpose of the study is to conduct a comprehensive musicological and performance analysis of Chopin's Prelude No. 6 h-moll, to reveal its artistic and figurative content, features of structure, dramaturgy, and means of musical expression, and to provide methodological recommendations for mastering this work by students of cultural and artistic institutions. **The research methodology** consists in applying a comprehensive musicological and performance analysis method, which includes biographical, historical-cultural, genre and style methods, as well as various types of analysis of the work: structural (to determine the features of the form, theme, harmony, texture), semantic (to reveal artistic and figurative content and dramaturgy), and performance (to characterise the expressive means in performance). **Scientific novelty**. For the first time in Ukrainian musicology, a comprehensive musicological and performance analysis of Chopin's Prelude No. 6 has been conducted, and methodological recommendations have been provided for students of cultural and arts institutions to master this piece. **Conclusions**. This miniature belongs to the lyrical and mournful pages of F. Chopin's music. The dramaturgy of the work is based on the conflictual interaction of two contrasting images, which are embodied in different layers of texture. The left hand plays a sincere lyrical melody that constantly strives to move upward toward light and hope (the embodiment of subjective human feelings). However, its development is constantly restrained by the chord accompaniment in the right hand, in which repetitions of

eight notes are monotonously repeated throughout almost the entire piece (embodying tragic objective reality). Under the influence of this ostinato accompaniment, the melody gradually loses its upward direction, becoming exhausted and joyless. Its final sounding is perceived as a sad memory of hopes that will never come true. The main tasks for performers working on this Prelude are defined as a deep understanding of the artistic and imaginative content and dramaturgy of the work, as well as careful work on all the means of expressiveness that need to be directed towards revealing the artistic image.

Keywords: Fryderyk Chopin, piano compositions, prelude genre, dramaturgy, means of musical expression, performance.

Актуальність теми дослідження. У 2025 році весь світ відзначає 215 років від дня народження видатного польського композитора Фридерика Шопена. Незважаючи на такий далекий проміжок часу, твори цього яскравого представника епохи романтизму і справжнього «співця фортепіано» донині захоплюють професійних музикантів і шанувальників академічного мистецтва своєю надзвичайною поетичністю й високою духовністю. За словами Т. Гнатів, «магнетичний вплив музики Ф. Шопена на світове музичне мистецтво упродовж століть незмінно великий і з часом стає потужнішим. Вона звучить повсякчас, на всіх континентах, захоплює і зачаровує все нові і нові покоління слухачів, не сходять із концертних естрад, міцно увійшла в репертуар як видатних піаністів, так і учнівської і студентської молоді» [4, 37].

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість Ф. Шопена досліджують музикознавці і виконавці усього світу. Останнім часом серед численних творів композитора особливу увагу українських музикознавців і виконавців привертає цикл «24 прелюдії». У дисертації Л. Касьяненко визначено жанрові, стилеві та інші особливості фактури цих п'єс, виявлено певні тенденції та виразові можливості їх виконавської інтерпретації [5]. У статті М. Лемішка розглянуто принципи єдності цього циклу на різних структурних рівнях [7]. У статтях В. Бордонюка розкрито зв'язки «Прелюдій» Ф. Шопена з образно-фактурними ознаками творів Й. С. Баха і Л. Бетховена [1; 2]. У статті О. Волика на прикладі окремих мініатюр циклу досліджено шляхи перетворення універсальних піаністичних формул у фактор музичної виразності [3]. У бакалаврській роботі О. Павлової здійснено порівняльний аналіз стилевих особливостей «Прелюдій» Ф. Шопена та «Прелюдій» ор. 11 О. Скрябіна в контексті еволюції жанру [9]. Однак до цього часу в українському музикознавстві залишились не дослідженими проблеми цілісного художньо-виконавського аналізу «Прелюдій» Ф. Шопена, які б розглядались не тільки у теоретичному, але й у методичному аспекті.

Мета дослідження – здійснити комплексний музикознавчий і виконавський аналіз Прелюдії № 6 h-moll Ф. Шопена, розкрити її художньо-образний зміст, особливості структури і засобів музичної виразності, а також надати деякі методичні рекомендації щодо опанування цієї мініатюри студентами навчальних закладів культури і мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, «Прелюдії» (ор. 28) Фридерик Шопен написав упродовж 1836–1839 років. Як зазначає О. Павлова, цей цикл мініатюр «втілює всю гаму романтичних образів, що відбивають внутрішній світ людини, її почуття й прагнення» [9, 26]. 26-річний композитор, будучи справжнім патріотом і перебуваючи у Парижі далеко від рідних і близьких, безмежно переживав за долю рідної Польщі, яка в цей час була охоплена національно-визвольною боротьбою проти Російської імперії. Поразка Польського повстання 1830–1831 років і неможливість Ф. Шопена повернутися на Батьківщину посилювала ностальгічні настрої композитора, що знайшло відбиття у багатьох його опусах.

Одним із таких творів є «Прелюдія» № 6, яка належить до лірико-скорботних сторінок музики Ф. Шопена. Незважаючи на мініатюрну форму (лише 26 тактів), у цій п'єсі відображено глибокий художньо-образний зміст, який О. Павлова характеризує як «меланхолійність, сум і самотність» [9, 20]. Для відтворення цих настроїв композитор не випадково обрав тональність h-moll. Адже її темний і приглушений колорит досить часто використовується в музиці для відтворення емоцій глибокої туги, меланхолії, сумних роздумів і навіть трагічної безвиході. Саме такими почуттями сповнена «Прелюдія» № 6, викладена у тридольному ритмі повільного темпу *Lento assai* (дуже повільно, тихо, слабо). Поділяючи «Прелюдії» Ф. Шопена за жанровими ознаками на чотири типи, Л. Касьяненко відносить цей твір до п'єс, написаних «у повільному чи помірному темпі, в яких провідним жанровим началом є пісенне інтонування». До цього типу дослідниця зараховує також п'єси № 13, 15, 21 [5, 8]. На

нашу думку, на відміну від інших мініатюр, «Прелюдія» № 6 відзначається глибокою драматичністю і величезним психологічним напруженням. Уже з перших тактів слухачів захоплює надзвичайно щира і тужлива мелодія, яка подана у партії лівої руки переважно у низькому або середньому регістрах. Така «обернена фактура» і незвичне розташування головної теми (під акомпанементом) було новаторським для фортепіанних творів того часу. Своім теплим, насиченим і глибоким звучанням ця наспівна мелодія нагадує звучання віолончелі. Відомо, що Ф. Шопен любив цей інструмент і навіть написав для нього кілька творів: Інтродукцію і полонез C-dur (1829–1830), Великий концертний дует E-dur (1832) і Сонату для віолончелі і фортепіано g-moll (1845–1846).

Як зазначає О. Павлова, у «Прелюдії» № 6 присутні жанрові ознаки «віолончельної елегії» [9, 20]. Уже в першій фразі (такти 1–2) передається величезна туга, біль і страждання. Спочатку кантиленна мелодія у ритмі шістнадцятих плавно здійснюється вгору ступенями тонічного тризвуку (висхідний мотив фанфари), завдяки чому відтворюється емоційний порив, прагнення людини до світла і надія на щастя. Однак, досягаючи відстань децими, ця тема знесилено спускається вниз у ритмі восьмих, ніби її щось тягне назад, а у людини не вистачає душевних сил для спротиву.

Величезний контраст до цієї гнучкої хвилеподібної мелодії становить незвичний супровід, що являє собою безперервну ланку остинатних репетицій, які впродовж майже усієї п'єси постійно повторюються у рівномірному ритмі восьмих з рідкими змінами висоти. При цьому кожна пара восьмих тривалостей поєднується лігою з акцентом на першій із них (про що свідчать авторські позначення), завдяки чому утворюються хореїчні інтонації, які на кожній долі такту тридольного метру підтримуються акордами четвертних. Такий постійно пульсуючий хореїчний ритм супроводу підсилює трагічну експресію твору і може викликати у слухачів різноманітні асоціації: людські зітхання або капання сліз, крапання дощу або віддалені звуки дзвонів, рівномірний відлік часу або навіть невідворотність кроків трагічної долі, що перегукується зі звучанням похоронної процесії. Показово, що свій знаменитий Траурний марш (третю частину Сонати № 2 b-moll), який став символом скорботи, гідності і внутрішньої драми, Ф. Шопен написав у 1837 році, тобто, у той

самий період, що і цикл «Прелюдій». Своєю монотонністю такий остинатний супровід не тільки створює враження трагічності і безнадійності, але й сковує рух мелодії, не дозволяючи їй розкритися повною мірою. Драматургія мініатюри побудована саме на протиставленні та взаємодії цих двох контрастних образів, втілених у різних пластах фактури: активний рух до світла і надії у мелодії (як уособлення суб'єктивних почуттів людини), постійно входить у протиріччя з трагічністю і приреченістю супроводу (як втілення об'єктивної реальності). Саме в цьому полягає глибокий художньо-образний зміст твору.

Прелюдія h-moll написана у формі періоду повторної будови (AA₁) з подвійним розширенням другого речення і кодою. При цьому перше речення (A) складається з двох симетричних фраз (4 т.+4 т.), а друге речення (A₁) має несиметричну структуру (6 т.+8 т.) за рахунок появи нової теми та її повторення. У другій фразі (такти 3–4) мелодія ще більш активно здійснюється вгору, досягаючи тепер відстань дуодецими, але стримуючий вплив супроводу знову не дає їй розквітнути і змушує повернутись у вихідну точку. Зібравшись із силами, людина здійснює третю спробу вирватися з цього пригніченого стану. Третя, більш розширена фраза (такти 5–8), яка починається просвітлено і радісно у тональності G-dur, своїм висхідним рухом охоплює вже відстань двох октав. Але досягнувши кульмінаційного звуку *соль*₁, мелодія з величезним напруженням поступово сповзає хроматизмами вниз. Немов підтримуючи цю тему, у партії правої руки замість остинатних репетицій несподівано з'являється наспівна й ніжна мелодія, яка тимчасово бере на себе головну роль (такти 7–8), утворюючи разом з темою у нижньому голосі дуетну поліфонію. Як зазначає дослідниця А. Лу, «перетворення одного з акомпануючих голосів на мелодизований підголосок до основної теми призводить до утворення інструментального дуету, що урізноманітнює фортепіанну фактуру, ущільнює провідний голос і надає йому більшої виразності». При цьому на відміну від класичної поліфонії, «обов'язковим для дуетної поліфонії є гармонічний супровід як відмітна ознака музичного мислення доби романтизму» [8, 8]. У вказаних тактах даної «Прелюдії» під впливом основної мелодії починають активно рухатися всі голоси супроводу, завдяки чому тема наче розквітає.

Після такої першої кульмінації, у другому

реченні (А₁) розвиток подій відбувається швидше: спочатку рухлива мелодія знову звучить у сумній тональності h-moll (тт. 9–10), далі (т. 11) вона дається у світлій тональності G-dur, а наприкінці фрази (т. 12) здійснюється модуляція у ще більш радісний C-dur. Саме в останній тональності двічі утверджується висхідний рух основної мелодії (тт. 13–14), яка у своєму діапазоні досягає тепер відстань у понад дві октави (від звука с великої октави до мі₁). Ці життєствердні висхідні мотиви у тональності C-dur, що являють собою другу кульмінацію, сприймаються як заклик до боротьби і перемога світлих почуттів над скорботністю. Але після нетривалої зупинки на довгому звуці відбувається драматичний перелом.

У розширенні другого речення (тт. 15–22) замість основної мелодії, спрямованої до світла й радості, несподівано з'являється тема, у якій тепер панують лише низхідні мотиви. Показово, що це той самий світлий і ніжний підголосок, який у такті 7 звучав у поліфонічному дуеті разом з основною мелодією. Перенесений з високого регістру у низький, цей мотив зовсім змінює свій характер, відтворюючи тепер відчуття знесиленості і розчарування. Поступово переходячи з малої октави у велику, ця тема перетворюється на ще більш похмуру і безрадісну. Наприкінці першої фрази цього розширення композитор використовує перерваний зворот (т. 18), що сприймається як тимчасовий протест проти такої суцільної темряви. Для того, щоб зацентувати на цьому увагу, у попередньому такті (т. 17) композитор навіть вказує ремарку *sostenuto* (стримано, зосереджено). Однак наприкінці другої фрази здійснюється повна каденція з переходом домінантового тризвуку у тоніку h-moll, яка розташована на найнижчому у цій п'єсі звуці сі контроктави. Таке похмурий каданс остаточно руйнує всі надії на щастя. Після несподіваного світлого тризвука D-dur (у партії правої руки), який композитор підкреслив акцентом (т. 22), останнє проведення основної теми сприймається як сумний спогад про надії, яке вже ніколи не здійсниться. При цьому остигате повторення квінтового тону у супроводі надає відчуття недосказаності та усвідомлюється як риторичне питання, звернене у вічність.

Головним завданням виконавців у роботі над «Прелюдією» № 6 є насамперед усвідомлення глибокого образно-емоційного змісту твору, а також ретельна робота над усіма виконавськими засобами виразності, які

повинні бути спрямовані на розкриття художнього образу. У процесі опанування цього твору потрібно перш за все сформувати і постійно удосконалювати навички кантиленного звуковидобування (туше), тобто, створення «співучого» звуку на фортепіано, який наближається до вокального інтонування на противагу ударної природи інструмента. З цієї метою слід насамперед досягти відчуття свободи піаністичного апарату, усуваючи зайве м'язове напруження та використовуючи гнучкість і плавність об'єднуючих рухів кисті і передпліччя, контрольоване відчуття ваги руки, м'який дотик до клавіш (ніби з ресорами) та особливу чутливість пальців. Адже без цього неможливо досягти на фортепіано красивого, глибокого і співучого «шопенівського» звуку.

Особливу увагу слід приділити виразному інтонуванню мелодії (у партії лівої руки), у якій закладена основна думка. На це спрямовані ретельні авторські позначення ліг і фразуальної динаміки. У тактах 1–2, 3–4, 9–10, 11–12, 23–24 висхідний рух мелодії до кульмінації з її наступним спадом композитор позначив хвилеподібною динамікою (< >), а у тактах 5 і 13 підхід до кульмінації також виділені вказівкою *crescendo*. Як зазначено в редакції І. Падеревського, усі «динамічні та агогічні знаки вказані згідно з рукописами, або першими виданнями» [10, 61]. Основну мелодію треба виконувати на одному диханні руки з глибоким і плавним зануренням у клавіатуру на кульмінаційних звуках, передаючи вагу руки від одного пальця до іншого, а також скидаючи напруження у процесі виконання низхідного руху мелодії.

Окремо слід попрацювати над остигалими мотивами супроводу у партії правої руки, у виконанні яких необхідно також досягати кантиленного звучання завдяки свободі піаністичного апарату. Виконуючи авторські вказівки щодо поєднання двох восьмих однієї лігою з акцентом на першій із них, треба м'яко опускати вагу руки на кожний акорд, а наступну за ним восьму грати більш легким пальцем на знятті руки. Така ретельна робота над кожною фразою та інтонацією сприятиме глибокому відтворенню образно-емоційного змісту твору. Слід приділити також увагу пошуку збалансованого динамічного співвідношення мелодії та акомпанементу. Мелодію в партії лівої руки необхідно виконувати більш насиченим і глибоким (віолончельним) звуком, а акордовий супровід – дещо тихіше. Однак слід пам'ятати, що загальне звучання цієї

«Прелюдії» повинно бути тихим, м'яким і приглушеним. Адже крім ретельних позначень фразувальної динаміки, про які вже згадувалось раніше, композитору належить ще дві вказівки: *sotto voce* (напівголосно) на початку твору і *pp* (*pianissimo*) у двох останніх тактах твору. Інші уточнення, які у редакції І. Падеревського взяті у дужки (у такті 15 – *p*, у такті 20 – *pp*) належать редакторам. При цьому в жодному такті немає позначень *mezzo piano*, *mezzo forte* або *forte*. Така авторська динаміка свідчить про камерний характер твору і довірливу емоційну атмосферу, коли людина ділиться потаємними думками з найближчими людьми.

У процесі опанування виконавцями цієї прелюдії слід також попрацювати над різноманітним тембральним забарвленням звуків. Для основної мелодії в лівій руці необхідно досягти теплого і насиченого віолончельного звучання, при появі верхнього голосу у дуеті (тт. 6–8) – знайти для нього світлий і ніжний тембр, а при переміщенні теми у низький регістр (тт. 15–22) – використати похмурі забарвлення, схоже на звучання фагота. Крім того, необхідно обов'язково проаналізувати гармонічний і тональний план твору. Виконавець повинен уважно прислухатися до звучання кожного акорду, визначити його драматургічне значення. Адже кожний акорд або їх послідовність надає мелодії не тільки особливої виразності, але й нового забарвлення.

Важливе значення у виконанні цієї «Прелюдії» має педалізація. У нотному виданні під редакцією І. Падеревського збережена авторська педаль, яка позначена лише двічі. У тактах 13–14 на одній педалі поєднуються звуки мелодії, які будуються на ступенях тризвуку *C-dur*, і це цілком виправдано. Викликає сумнів лише знак зняття педалі на кульмінаційному звуці *mi*₁ (на другій долі такту 13) і на третій долі наступного такту (т. 14). Навряд чи композитор мав на увазі безпедальне звучання на цих долях. Можливо, тут виявились редакторські неточності. Але скоріше за все це те, на що вказує Н. Кашкадамова: у рукописах Ф. Шопена «не позначено синкопованої (Р. С. – тобто, запізнювальної) педалі, проте музика часто вимагає саме цього прийому» [6, 235]. За логікою звучання, в обох цих тактах ми пропонуємо взяти педаль на перші дві четвертні тривалості, а на третій четвертній використати нову запізнювальну педаль.

Досить цікавим і несподіваним є

авторське позначення педалі в останніх тактах твору (тт. 23–26), де композитор пропонує повністю об'єднати на одній педалі усі чотири такти заключного проведення основної мелодії. Можливо, так композитор хотів підкреслити, що останнє проведення теми необхідно виконати особливо тихо, зажурено і загадково, ніби крізь серпанок далеких спогадів. На деяких сучасних інструментах таке виконання мелодії на одній довгій педалі може прозвучати фальшиво. Але у таких випадках Н. Кашкадамова радить виконавцям «змінити туше – знайти той самий звук, яким керувався композитор у своєму педальному звучанні. Саме від рук (а не ніг) залежить вертикальна і горизонтальна динаміка гармонічного співзвуччя, і найменша їхня необережність наповнює звучання неблагозвучними призвуками» [6, 237].

В інших тактах Ф. Шопен не позначив педалізацію, але це не означає, що їх треба грати без педалі. У тактах 1–4 і 9–12 ми пропонуємо два варіанти педалізації. За першим із них, можна використати одну педаль на цілий такт і змінювати запізнювальну педаль на першій долі кожного нового такту. Як зазначає Н. Кашкадамова, при цьому «не слід боятися секундних ходів на одній педалі» [6, 236]. Однак, на нашу думку, у тактах 1, 3, 10 і 12 з метою збереження чистоти мелодичної лінії, яка на кульмінаціях позначена авторською вказівкою *crescendo*, більш доцільно змінити запізнювальну педаль додатково ще й на третій долі. У тактах 15–21 ми рекомендуємо використати запізнювальну педаль на кожній долі такту відповідно до зміни гармонії. У тактах 5 і 22 запізнювальну педаль слід змінити на першу і третю долі. У тактах 6–8 (з більш насиченою фактурою), де у партії лівої руки мелодія рухається хроматизми, а у верхньому голосі з'являється нова тема, запізнювальну педаль слід змінювати на кожній новій гармонії, тобто, спочатку на кожній четвертній (т. 6), а далі на кожній восьмій (тт. 6–8). У такті 8 звуки *d* і *cis* малої октави у партії лівої руки можна виконати без педалі.

Наукова новизна. Уперше в українському музикознавстві здійснено комплексний музикознавчий і виконавський аналіз Прелюдії № 6 Ф. Шопена та надано деякі методичні рекомендації щодо опанування цього твору студентами навчальних закладів культури і мистецтв.

Висновки. «Прелюдія» № 6 *h-moll* належить до лірико-скорботних сторінок

музики Ф. Шопена. Ця мініатюра, у якій присутні жанрові ознаки віолончельної елегії, написана у формі періоду повторної будови (АА₁) з подвійним розширенням другого речення і кодою. Драматургія твору заснована на конфліктному протиставленні та взаємодії двох контрастних образів, які втілені у різних пластах фактури. У партії лівої руки звучить щира лірична мелодія, яка весь час прагне рухатися вгору до світла і надії, являючи собою уособлення суб'єктивних почуттів людини. Однак розвиток цієї теми постійно скоує акордовий супровід у партії правої руки, у якому упродовж усієї п'єси монотонно повторюються репетиції восьмих, остинатне звучання нагадує рівномірний відлік часу або невідворотні кроки трагічної долі. Під впливом цього монотонного супроводу, що є втіленням об'єктивної реальності, мелодія врешті-решт втрачає свій висхідний напрямок та стає знесиленою й похмурою. Її останнє проведення сприймається як сумний спогад про надії, які вже ніколи не здійсняться. У такому фіналі відчувається трагічний характер твору. Головними завданнями у роботі виконавців над «Прелюдією» № 6 визначено глибоке розуміння художньо-образного змісту і драматургії твору, а також ретельна робота над усіма виконавськими засобами виразності (темп, динаміка, агогіка, особливості кантиленного туше, тембральне забарвлення звуків, педалізація), які потрібно спрямувати на розкриття художнього образу.

Література

1. Бордонюк В. Зв'язки Прелюдій Ф. Шопена ор. 28 з образно-фактурними ознаками бетховенських творів. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 33. Книга 1. С. 307–315.
2. Бордонюк В. Концепція циклізації прелюдій Ф. Шопена та їх взаємозв'язки із циклом «Добре темперований клавір» Й. С. Баха. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 32. Книга 1. С. 228–236.
3. Волик О. Семантичні модули піаністичних формул у жанровому полі Прелюдій ор. 28 Ф. Шопена. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 9. С. 354–365.
4. Гнатів Т. Фридерик Шопен і Клод Дебюссі: парадигма духовного зв'язку. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. № 4 (9). С. 37–42.
5. Касьяненко Л. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2001. 17 с.
6. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. 2006. 608 с.
7. Лемішко М. 24 Прелюдії Фредеріка

Шопена ор. 28 як феномен єдності циклу на різних структурних рівнях. *Українська музика*. 2016. №4 (22). С. 108–117.

8. Лу А. Дуєтна поліфонія у творчості Ф. Шопена. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2023. Вип. 50. С. 3–9.

9. Павлова О. Стильові риси фортепіанних Прелюдій Ф. Шопена та Прелюдій ор. 11 О. Скрибіна в контексті еволюції жанру : бакалаврська робота. 2021. 39 с.

10. Шопен Ф. Повне зібрання творів. Т. 1. Прелюдії для фортепіано : ноти / ред. І. Падеревський та ін. 1971. 78 с.

References

1. Bordoniuk, V. (2021). The connections between Chopin's Preludes, Op. 28, and the figurative and textural features of Beethoven's works. *Music Art and Culture*, 33 (1), 307–315 [in Ukrainian].
2. Bordoniuk, V. (2021). The concept of the cyclical nature of Chopin's Preludes and their interconnection with Bach's Well-Tempered Clavier cycle. *Music Art and Culture*, 32 (1), 228–236 [in Ukrainian].
3. Volyk, O. (2017). Semantic modes of pianistic formulas in the genre field of Preludes, op. 28, by F. Chopin. *Aspects of Historical Musicology*, 9, 354–365 [in Ukrainian].
4. Hnativ, T. (2010). Frederic Chopin and Claude Debussy: a paradigm of spiritual connection. *Bulletin of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 4 (9), 37–42 [in Ukrainian].
5. Kasianenko, L. (2001). Performative interpretation of the texture of F. Chopin's preludes. Extended abstract of candidate's thesis. Sumy [in Ukrainian].
6. Kashkadamova, N. (2006). The history of piano art in the 19-th century. Aston [in Ukrainian].
7. Lemishko, M. (2016). 24 Preludes by Fryderyc Chopin, Op. 28, as a phenomenon of unity of the cycle at different structural levels. *Ukrainian Music*, 4 (22), 108–117 [in Ukrainian].
8. Lu, A. (2023). Duet polyphony in the works of F. Chopin. *Scientific Collections of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy*, 50, 3–9 [in Ukrainian].
9. Pavlova, O. (2021). Stylistic features of F. Chopin's piano Preludes and O. Skryabin's Preludes, Op. 11, in the context of the evolution of the genre. Bachelor's thesis [in Ukrainian].
10. Shopen, F. (1971). Complete Works. Vol. 1. Preludes for Piano [Notes] [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 09.09.2025
Прийнято до друку 16.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Шевченко Д. В. Феноменологія жіночого скрипкового виконавства в контексті гендерних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 303–307.

Shevchenko D. (2025). Phenomenology of Female Violin Performance in the Context of Gender Transformations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 303–307 [in Ukrainian].

*Шевченко Дар'я Вадимівна,
доктор мистецтва, старший викладач
кафедри оркестрових струнних інструментів
та оперно-симфонічного диригування
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0003-3481-614X>
dadariusso@gmail.com*

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЖІНОЧОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА В КОНТЕКСТІ ГЕНДЕРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Мета дослідження – проаналізувати феномен жінки-скрипальки в контексті постмодерністської парадигми музичного мистецтва з акцентом на подоланні гендерних стереотипів та формуванні нових естетичних нормативів виконавської практики. **Методологія** базується на міждисциплінарному підході, що поєднує історико-культурологічний аналіз та музикознавчий інструментарій. Застосовано методи компаративістики, соціологічного аналізу професійного становлення жінок-скрипальок та феноменологічний підхід. **Наукова новизна** полягає в системному осмисленні еволюції жіночого скрипкового виконавства крізь призму постмодерністської парадигми та розкритті механізмів подолання гендерної сегрегації в музичному мистецтві. **Висновки.** Історичний розвиток жіночого скрипкового виконавства демонструє поступове подолання гендерних стереотипів та формування нових канонів у музичному мистецтві. У XXI столітті формується нова норма гендерного виконавства, де традиційні стилістичні розмежування поступово нівелюються, що веде до збагачення культурного простору та розширення палітри виконавських інтерпретацій.

Ключові слова: гендерні стереотипи, жіноче скрипкове виконавство, музична культура, виконавська практика, постмодернізм.

Shevchenko Darya, Doctor of Arts, Senior Lecturer at the Department of Orchestral String Instruments and Opera and Symphonic Conducting, Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music

Phenomenology of Female Violin Performance in the Context of Gender Transformations

The purpose of the present study is to analyse the phenomenon of female violinists in the context of the postmodern paradigm of musical art with an emphasis on overcoming gender stereotypes and forming new aesthetic norms of performing practice. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines historical and cultural analysis and musicological tools. Methods of comparative studies, sociological analysis of professional development of female violinists, and phenomenological approach are applied. **The scientific novelty** lies in the systematic understanding of the evolution of female violin performance through the prism of the postmodern paradigm and the disclosure of mechanisms for overcoming gender segregation in musical art. **Conclusions.** The historical development of female violin performance demonstrates the gradual overcoming of gender stereotypes and the formation of new canons in musical art. In the 21st century, a new norm of gender performance is emerging, where traditional stylistic distinctions are gradually being levelled, leading to the enrichment of the cultural space and the expansion of the palette of performing interpretations.

Keywords: gender stereotypes, female violin performance, musical culture, performing practice, postmodernism.

Актуальність теми дослідження. В епоху постмодерністських трансформацій музичного мистецтва питання гендерної рівності набуває особливої актуальності. Професійне становлення жінок у сфері музичного виконавства являє собою складний історичний процес подолання численних соціокультурних бар'єрів та гендерних стереотипів, що тривалий час обмежували можливості жінок

музикантів як у виборі інструментів, так і в публічній демонстрації виконавських здібностей.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання гендерних аспектів музичного виконавства досліджували зарубіжні вчені М. Дж. Цітрон [7], К. Нойлс-Бейтс [12], А. Рамштедт [15; 16]. В українській музикології цю проблематику розглядали О. Берестовська [1], О. Вороновська [2], Н. Копилова [3]. Однак

комплексного аналізу феномену жіночого скрипкового виконавства в контексті постмодерністської парадигми не здійснювалося.

Мета дослідження – аналіз системних характеристик жіночого скрипкового виконавства та осмислення механізмів подолання гендерних стереотипів у музичному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Професійне становлення жінок у сфері музичного виконавського мистецтва являє собою складний історичний процес, позначений подоланням численних соціокультурних бар'єрів та гендерних стереотипів. Протягом століть жінки-музиканти змушені були долати суспільні обмеження, що стосувалися як вибору інструментів, так і можливостей публічної демонстрації своїх здібностей. Дослідження показує, що соціокультурні механізми конструювання «жіночих» та «чоловічих» музичних інструментів базувалися на патріархальних уявленнях про гендерні ролі та естетичні норми суспільства. Формування концепції «жіночих» та «чоловічих» музичних інструментів сягає корінням ще епохи Відродження. Основним критерієм розподілу інструментів за гендерною ознакою виступав принцип естетичної відповідності: «підтискання підборіддя і швидкі енергійні рухи в пасажах вважалися естетично неприємними... Жінкам було запропоновано дотримуватися інструментів, які вважалися більш пасивними та домашніми» [19]. Категоризація інструментів за гендерною ознакою мала виражений соціально-контрольний характер. До категорії «жіночих» інструментів традиційно відносили клавешні (фортепіано, клавесин), що давало додаткову можливість контролю за жінкою в домашньому середовищі: «У минулі віки жінки були обмежені домашніми обов'язками, ... оскільки мистецтва та науки не були відкриті для [них]...» [10, 6]. До неприйнятних жінкам інструментів належали: скрипка, віолончель та гітара. «Чоловічими» вважалися перкусія та усі духові інструменти. Побутувала думка, що: «...жінки недостатньо сильні... їм не вистачає сили губ і легенів... вони не можуть грати на духових інструментах і виглядати красиво, то навщо їм псувати свою зовнішність?» [12, 203]. Що до скрипки, то вона також тривалий час належала до суто «чоловічих» інструментів: «У скрипці було щось нежіночне: від тавра ... на шиї музиканта, до явних емоцій, які вона викликала. Жінки мали поважно сидіти за клавіатурою. Якщо захотілося

грати на віолончелі, це потрібно було зробити бічним способом» [19]. Така гендерна сегрегація у виборі інструментів мала стійкий характер і зберігалася аж до початку XX століття. У 1930-х роках телекомпанія ВВС забороняла жінкам-віолончелістам брати участь у відеозаписах через «непристойну» поставу під час гри.

Можливості жінок-інструменталісток реалізувати себе поза домашніми стінами – при церковних капелах, придворних ансамблях, або театральних оркестрах, в епоху Середньовіччя та Бароко, були нездійсненними: «... оркестри та інші ансамблі залишалися... виключно чоловічими...» [12, 14]. Гендерна дискримінація поширювалася і на композиторську діяльність жінок. До XIX століття ролі композитора і виконавця становили єдине ціле. Суттєвим обмеженням тут також виступала відсутність належної освіти: «...жінкам потрібно було обмежитися створенням будинку для своїх чоловіків та дітей. Тому не дивно, що більшість музики, написаної жінками, була такою, яку можна було грати вдома» [14, 5].

Особливо неоднозначним було ставлення до жінок-скрипальок через релігійні упередження та соціокультурні асоціації. Скрипка протягом століть асоціювалася зі сатаною, а віртуозні виступи Нікколо Паганіні зміцнили цей стереотип. Вікторіанська епоха позначилася особливою гостротою гендерних проблем - люди прирівнювали сам інструмент до жінки, створюючи казковий образ. Доказами слугували: естетична схожість корпусу скрипки з жіночим тілом; подібності в назвах частин інструменту (шия, голова) і виключно жіночий діапазон звучання, ідентичний жіночому голосу сопрано. «Більшість людей вважали, що такий ... інструмент, вимагає мужнього музиканта – «майстра», щоб ... домінувати на ньому, оскільки вони вважали, що на жінках мають «грати» та домінувати чоловіки» [19]. Показовим є висловлювання скрипаля Іегуді Менухіна: «...чи є ... різниця між відносинами жінок і чоловіків зі скрипкою? ... Поводження зі скрипкою і гра на ній – це ласка і пробудження ... що очікує рук майстра» [11, 14–15].

Суттєві зрушення у професійній підготовці жінок-музикантів стали можливими з появою консерваторій наприкінці XVIII–XIX століть (Прага, Відень, Лейпциг, Париж). Однак і тут жінки стикалися з перешкодами. Так, наприклад, Лондонська музична академія, заснована в 1822 році: «...не приймала студенток до 1872 року, і багато оркестрів...узгоджували жінок-виконавиць... лише через брак кваліфікованих чоловіків» [9,

531]. Більш прогресивні погляди демонстрували музичні заклади Сполучених Штатів та Австралії. Викладач Бостонської консерваторії Юліус Ейхберг відстоював рівний доступ жінок до навчання гри на скрипці. Поступово освітні можливості розширювалися: «...протягом XVIII та XIX століть для жінок стало можливим отримати більш-менш той самий рівень професійної музичної підготовки, граючи на такому ж широкому спектрі інструментів, як і чоловіки» [14, 15].

Незважаючи на соціокультурні обмеження, на мистецькій арені поступово з'являлися талановиті жінки-виконавиці, які досягали міжнародного визнання. Проте навіть для найобдарованіших музиканток існували додаткові перепони: «Якщо співачка не могла займатися більше півгодини, не зіпсувавши свій голос, то скрипалеві вимагалось у вісім разів більше. Поєднати це із роллю дружини та матері було практично неможливо» [18]. Перед жінками-музикантами постав драматичний вибір між професійною реалізацією і сімейними обов'язками. Історія зафіксувала численні випадки, коли талановиті виконавиці жертвували кар'єрою заради сім'ї: Арма Сенкра (учениця Венявського та Массара), Леонора фон Штош та Леонора Джексон припинили професійну діяльність після одруження. Водночас важливо підкреслити значний внесок у розвиток скрипкового мистецтва плеяди видатних виконавець, які зуміли подолати соціокультурні бар'єри, це: Вілеміна Неруда (1839–1911), Камілла Урсо (1842–1902), Марі Солдат-Регер. Значний внесок зробили учениці Леопольда Ауера: Сесілія Хансен (1897–1989), Кетлін Парлоу (1890–1963), Тельма Гівен (1896–1977); Ізоolda Менгес (1893–1976). Серед учениць Карла Флеша: Жинетта Неве (1919–1949), Жанін Андраде (1918–1997), Аня Ігнатіус (1911–1995), Альма Муді (1898–1943) та Іда Гендель (1923–2020).

Колективізація як стратегія подолання дискримінації допомагала виконавицям на важкому творчому шляху. Важливим етапом у боротьбі за рівні права стало створення жіночих оркестрів (оскільки більшість «традиційних» оркестрів відмовлялися приймати жінок-інструменталісток, що залишало сотні кваліфікованих музиканток без професійної реалізації). Дискримінація набувала подекуди абсурдних, анекдотичних форм, що засвідчує їх ідеологічний, а не раціональний характер: «І в Європі, і в США стверджувалося, що жінок слід не допускати до оркестрів, бо вони сварливі, нерегулярно

тренуються, спізнюються і не виносять довгих годин репетицій та виступів» [14, 20]. «...Найкращою тактикою стало об'єднання жінок-виконавців та створення власних оркестрів. Ідея зародилася в Австрії та Німеччині, але незабаром поширилася на інші частини Європи» [14, 18]. Одним із перших став Віденський оркестр «Дамен», який здійснив успішні гастролі у Нью-Йорку в 1871 році. А вже у 1920–1940 роках були створені повноцінні симфонічні оркестри: жіночі симфонічні оркестри Чикаго та Філадельфії і Американський жіночий симфонічний оркестр. Друга світова війна стала переломним моментом у гендерній парадигмі музичного виконавства, продемонструвавши штучність багатьох обмежень. Кардинальні зміни відбулися з сумних обставин. Оркестри були змушені приймати жінок через призов чоловіків. Але після війни більшості жінок вдалося зберегти робочі місця, що посприяло формуванню змішаних оркестрів як нової норми. Інституційні реформи у сфері відбору кадрів стали важливим кроком до об'єктивізації оцінювання професійних здібностей. Так: «У 1938 році в Нью-Йорку було створено комітет для пошуку способів боротьби з «несправедливою дискримінацією» жінок в оркестрі. Одна із пропозицій полягала в тому, щоб жінки проходили прослуховування на всі оркестрові посади та щоб під час прослуховувань кожен музикант перебував за ширмою» [14, 21].

З розвитком музичної індустрії жінки почали долучатися до неї не лише як виконавиці, але й як менеджери та адміністратори. Особливо значущими стали: «...інтеграція всіх оркестрів, яка розпочалася під час Другої світової війни, прийняття жінок-виконавців з-поміж меншин та успіхи, досягнуті жінками-диригентами та композиторами в останні роки, чому сприяла нова хвиля жіночого руху» [12, 16]. Серед найяскравіших представниць трансформації гендерного дискурсу XX століття, можна виділити посланницю миру ООН, американську скрипальку японського походження - Мідорі Гото. «Всесвітньо відомий скрипаль Пінхас Цукерман називав її виступ «дивом»» [6, 13]. Критики ж визнавали Мідорі найвидатнішою скрипалькою другої половини XX століття: «Їй аплодували стоячи після вражаючого дебюту з Нью-Йоркською філармонією в одинадцять років, а до підліткового віку вона грала в Білому домі. До чотирнадцяти років найкращі глядачі світу впізнавали її ім'я» [8, 15].

Також особливої уваги, в контексті дослідження феномену стійкості та професійного героїзму, заслуговує аналіз життєвого шляху Альми Марії Роуз – австрійської скрипальки єврейського походження, яка у 1930-х роках заснувала гастрольний жіночий оркестр. Опинившись в Освенцимі, вона проявила неймовірну силу духу: «Роуз була серед небагатьох жінок, «відібраних» для експериментального блоку. Після обробки - гоління, душа, татуювання на лівій руці з номером 53081 та видачі тюремного одягу – Роуз разом з іншими жінками направили до цегляного блоку 10 головного табору Освенцим» [17]. Екстремальні умови концентраційного табору стали випробуванням не лише фізичної, але й духовної стійкості музикантки. У нелюдських умовах табору Альма організувала жіночий оркестр: «В Освенцимі Альма знову керувала жіночим оркестром – єдиним жіночим музичним ансамблем у нацистських таборах» [13, 1]. Завдяки високим стандартам і дисципліні оркестру, Альма врятувала життя приблизно 48 музиканткам, хоча сама померла в таборі.

Сучасний етап розвитку жіночого скрипкового виконавства характеризується формуванням нової генерації артисток світового рівня. Наприкінці ХХ століття свій внесок у подолання гендерної стигматизації зробили: Хіларі Хан, Нікола Бенедетті, Джанін Янсен, Джулія Фішер, Анн-Софі Муттер, Сара Чанг, Ліза Батіашвілі, Рейчел Бартон Пайн, Марі Самуельсен, Вікторія Муллова, Арабелла Штайнбахер, Кен-Ва Чунг.

Деконструкція гендерних стереотипів у виконавській практиці стала складним процесом, що вимагає переосмислення естетичних категорій. Історично від жінок-виконавиць очікували витонченості, чуттєвості та емоційної виразності, однак, як стверджує М. Цитрон, «немає стилістичних рис, властивих всім жінкам чи властивих виключно жінкам» [7, 11]. На початкових етапах жінки переважно наслідували встановлений канон, і лише в епоху постмодерну розпочалися активні пошуки власної автентичної мови у виконавстві.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі жіночого скрипкового виконавства в контексті постмодерністської парадигми. Уперше системно розглянуто еволюцію гендерних конструктів, деконструкцію стереотипів та роль жіночих колективів як альтернативних інституцій професійної реалізації. Запропоновано новий концептуальний підхід до гендерної

проблематики, що базується на феноменологічному аналізі трансформацій виконавської практики. Виявлено соціокультурні механізми подолання сегрегації та простежено взаємозв'язок між емансипаційними процесами й формуванням нових естетичних нормативів.

Висновки. Жіноче інструментальне виконавство пройшло шлях від маргіналізованого становища до рівноправного суб'єкта мистецьких інновацій. Подолання стереотипів відбувалося нерівномірно, залежно від соціокультурних та інституційних чинників. У ХХІ ст. формується нова норма гендерного виконавства, що характеризується нівелюванням бінарних опозицій і утвердженням інклюзивності. Ключові фактори трансформації: розвиток музичної освіти, жіночі колективи, вплив війни, феміністичний рух та постмодерністські тенденції. Сучасні виконавиці світового рівня не лише долають стереотипи, а й творять нові естетичні парадигми, хоча диспропорції зберігаються, що вказує на незавершеність процесу.

Література

1. Берестовська О. Жінка-диригент в оперно-симфонічному мистецтві: шлях до професії. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. Вип. 25. С. 48–60. DOI: <https://doi.org/10.33287/222329>.
2. Вороновська О. Жіноче обличчя сучасної одеської композиторської школи: гендерні аспекти. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. № 2 (36). С. 5–24. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-1>.
3. Копилова Н. Гендерні варіації фемінності у сучасних українських художніх практиках. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. № 43. С. 62–68. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.581>.
4. Чайка П. Ю. Скрипкове академічне музичне виконавство другої половини ХХ – початку ХХІ століття: технічний аспект. *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії*: матер. Всеукр. наук.-пед. підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки (Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р.). Одеса: Гельветика, 2021. 308 с.
5. Швець Н. О., Сбітна Д. В. Музичне виконавство в контексті феномену постмодерністської музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 70–74. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277636>.
6. Charnan S. Midori: brilliant violinist. Chicago: Children's Press, 1993. 40 p.
7. Citron M. J. Gender and the Musical Canon. Chicago: University of Illinois Press, 2000. 324 p.
8. Earls I. Young musicians in world history. Westport: Greenwood Press, 2002. 168 p.

9. Kolneder W. The Amadeus book of the violin: construction, history, and music. Portland : Amadeus Press, 1998. 608 p.

10. McClure E. A. Prominent women performers in voice, piano and violin, born since 1840. Urbana-Champaign : University of Illinois, 1918. 128 p.

11. Menuhin Y., Primrose W. Violon et alto. Paris : Hatier, 1978. 224 p.

12. Neuls-Bates C. Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present. Boston : Northeastern University Press, 1996. 426 p.

13. Newman R. Alma Rosé. London : Amadeus Press, 2000. 440 p.

14. Pugh A. Women in music. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. 68 p.

15. Ramstedt A. Lectio praecursoria: Classical music, misconduct, and gender: A feminist study on social imaginaries and women musicians' experiences of gender inequality in Finland. Musiikki. 2025. Vol. 55. № 2. <https://doi.org/10.51816/musiikki.163130>

16. Ramstedt A. Emotional abuse in classical music education in Finland: A study of Finnish women musicians' experiences. Action, Criticism, and Theory for Music Education. 2023. № 22 (3). P. 198–226. <https://doi.org/10.22176/act22.3.198>

17. Alma Rosé: the violinist who brought music to Auschwitz. The Strad. 2014. URL: <https://www.thestrad.com/alma-rose-the-violinist-who-brought-music-to-auschwitz/341.article> (дата звернення: 06.04.2025).

18. Hogstad E. E. Wilma Norman Neruda And A Short History of Female Violinists. Song of the Lark. 2011. URL: <https://songofthelarkblog.com/2011/05/15/wilma-norman-neruda-and-a-short-history-of-female-violinists/> (дата звернення: 02.04.2025).

19. Who were the early female violinists? The Strad. 2014. URL: <https://www.thestrad.com/who-were-the-early-female-violinists/6583.article?adredir=1> (дата звернення: 17.04.2025).

References

1. Berestovska, O. (2023). Woman conductor in opera and symphonic art: path to profession. Musicological Thought in Dnipropetrovsk Region, 25, 48–60. <https://doi.org/10.33287/222329> [in Ukrainian].

2. Voronovska, O. (2023). The female face of the modern Odesa compositional school: gender aspects. Music Art and Culture, 2(36), 5–24. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-1> [in Ukrainian].

3. Kopylova, N. (2022). Gender variations of femininity in contemporary Ukrainian artistic practices. Ukrainian Culture: Past, Present, and Future Development, 43, 62–68. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.581> [in Ukrainian].

4. Chaika, P. Yu. (2021). Violin academic musical performance of the second half of the XX – early XXI century: technical aspect. In Music in Art Education: Interactions and Contradictions: Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and

Pedagogical Conference on Professional Development in Art History, Musicology, and Music Education (pp. 1–308). Helvetyka [in Ukrainian].

5. Shvets, N. O., & Sbitna, D. V. (2023). Musical performance in the context of postmodern musical culture phenomenon. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 1, 70–74. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277636> [in Ukrainian].

6. Charnan, S. (1993). Midori: brilliant violinist. Children's Press [in English].

7. Citron, M. J. (2000). Gender and the Musical Canon. University of Illinois Press [in English].

8. Earls, I. (2002). Young musicians in world history. Greenwood Press [in English].

9. Kolneder, W. (1998). The Amadeus book of the violin: construction, history, and music. Amadeus Press [in English].

10. McClure, E. A. (1918). Prominent women performers in voice, piano and violin, born since 1840. University of Illinois [in English].

11. Menuhin, Y., & Primrose, W. (1978). Violon et alto. Hatier [in French].

12. Neuls-Bates, C. (1996). Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present. Northeastern University Press [in English].

13. Newman, R. (2000). Alma Rosé. Amadeus Press [in English].

14. Pugh, A. (1991). Women in music. Cambridge University Press [in English].

15. Ramstedt, A. (2025). Lectio praecursoria: Classical music, misconduct, and gender: A feminist study on social imaginaries and women musicians' experiences of gender inequality in Finland. Musiikki, 55(2). DOI: <https://doi.org/10.51816/musiikki.163130> [in Finnish].

16. Ramstedt, A. (2023). Emotional abuse in classical music education in Finland: A study of Finnish women musicians' experiences. Action, Criticism, and Theory for Music Education, 22(3), 198–226. <https://doi.org/10.22176/act22.3.198> [in English].

17. The Strad. (2014a, March 7). Alma Rosé: the violinist who brought music to Auschwitz. <https://www.thestrad.com/alma-rose-the-violinist-who-brought-music-to-auschwitz/341.article> [in English].

18. Hogstad, E. E. (2011, May 15). Wilma Norman Neruda and a short history of female violinists. Song of the Lark. Retrieved from: <https://songofthelarkblog.com/2011/05/15/wilma-norman-neruda-and-a-short-history-of-female-violinists/> [in English].

19. The Strad. (2014b, November 12). Who were the early female violinists? Retrieved from: <https://www.thestrad.com/who-were-the-early-female-violinists/6583.article?adredir=1> [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.08.2025
Отримано після доопрацювання 10.09.2025
Прийнято до друку 17.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Білобловський В. І. Інтерпретаційні парадигми пісні Володимира Івасюка «Я піду в далекі гори» в системі музичного продакшну. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 3. С. 308–314.

Білобловський Віктор Іванович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-9503-6978>
dmz2122.vbiloblovskyi@dakkkim.edu.ua

Biloblovskyi V. (2025). Interpretation Paradigms of the Song of Volodymyr Ivasiuk 'I Will Go to Distant Mountains' in the Music Production System. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 308–314 [in Ukrainian].

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПАРАДИГМИ ПІСНІ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА «Я ПІДУ В ДАЛЕКІ ГОРИ» В СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО ПРОДАКШНУ

Мета дослідження. У роботі здійснено порівняльний аналіз музичних інтерпретацій пісні В. Івасюка «Я піду в далекі гори» в парадигматичній системі музичного продакшну. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного методу, який дав можливість простежити текстово-музичні зміни в інтерпретаціях пісні «Я піду в далекі гори», які здійснили Л. Відаш, В. Івасюк, В. Зінкевич, К. Цісик у різні роки, та охарактеризувати її музичні рішення, що були продиктовані індивідуальним продюсерським баченням твору. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в роботі на прикладі пісні В. Івасюка «Я піду в далекі гори» запропоновано новий тип аналізу музичного твору, у центрі якого – розкриття інтерпретаційного потенціалу пісенної композиції музичними продюсерами, робота яких спрямована на знаходження оптимальних художніх рішень, що здатні максимально повно відповідати естетичним запитам слухацької аудиторії. **Висновки.** Пісенна композиція «Я піду в далекі гори» є знаковим твором для української музичної культури. Із моменту його написання В. Івасюком багато виконавців пропонують слухачам власні версії цього музичного шедевра. Важливу функцію в цих інтерпретаціях відіграє музичний продюсер, який формує інтерпретаційну концепцію та звуковий образ твору, орієнтуючись на слухацьку аудиторію. У системі музичного продакшну основою продюсерської інтерпретації стають базові компоненти пісенного твору: текст, мелодія, темброве рішення. Інтерпретації Л. Відаш, В. Івасюка, В. Зінкевича, К. Цісик показали особливості підходів їх продюсерів до оновлення тексту пісні, який зазнає змін, поглиблюючи національно марковані елементи. Музична складова пісні відповідно до бачення продюсерів відзначена стильовим розмаїттям: у версії В. Івасюка акцент зроблено на стилістиці вокального підстилю ритм-енд-блюзу doo-wop. В інтерпретації Л. Відаш відбулося поєднання стилів doo-wop та попмузики. Трактуючи В. Зінкевича відзначено використання елементів фанку. У версії К. Цісик поєднано здобутки класичної естради та академічної музики, що дозволило створити унікальну виконавсько-продюсерську інтерпретацію, яка максимально повно розкрила інтерпретаційний потенціал пісенного шедевра В. Івасюка. Трансформації зазнала музична драматургія пісні «Я піду в далекі гори»: попри збереження куплетної форми із приспівом, доповненої вступом та вокалізмом-кодою, головний музичний акцент поступово зміщується із приспіву на вокаліз та тематично пов'язаний із ним куплет, що свідчить про відхід від шлягерних канонів і наближення пісенного твору до традицій музичного академізму.

Ключові слова: естрадна музика, система музичного продакшну, музичний продюсер, інтерпретація, аранжування, оркестровка, музичний тембр, музичний грав.

Biloblovskyi Viktor, Postgraduate Student of Musical Art Department, National Academy of Culture and Arts Management

Interpretation Paradigms of the Song of Volodymyr Ivasiuk 'I Will Go to Distant Mountains' in the Music Production System

The purpose of the research. The paper presents a comparative analysis of musical interpretations of V. Ivasiuk's song 'I'll Go to Distant Mountains' in the paradigmatics of music production. **The research methodology** consists in applying a comparative method, which made it possible to trace the textual and musical changes in the interpretations of the song 'I Will Go to Distant Mountains' by L. Vidash, V. Ivasiuk, V. Zinkevych, and K. Cisyk in different years, and to characterise its musical decisions, which were dictated by the individual producer's vision of the work. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that in the work, using the example of V. Ivasiuk's song 'I'm Going to Distant Mountains', a new type of analysis of a musical work is proposed, the focus of which is the disclosure of the

interpretative potential of a song composition by music producers, whose work is aimed at finding optimal artistic solutions that are able to fully meet the aesthetic demands of the listening audience. **Conclusions.** The song composition 'I Will Go to Distant Mountains' is a landmark work for Ukrainian musical culture. Since its writing by V. Ivasiuk, many performers have offered listeners their own versions of this musical masterpiece. An important function in these interpretations is played by the music producer, who forms the interpretative concept and sound solution of the work, focusing on the listening audience. In the music production system, the basis of the producer's interpretation is the basic components of the song work – text, melody, timbre solution. The interpretations of L. Vidash, V. Ivasiuk, V. Zinkevych, K. Cisyk showed the peculiarities of their producers' approaches to updating the song's lyrics, which undergoes changes, deepening nationally marked elements. The musical component of the song, according to the producers' vision, is marked by stylistic diversity: in V. Ivasiuk's version, the emphasis is on the stylistics of the vocal substyle of rhythm and blues doo-wop. L. Vidash's interpretation combines doo-wop and pop music styles. V. Zinkevych's interpretation is notable for the use of funk elements. K. Cisyk's version combines the achievements of classical pop and academic music, which allowed for the creation of a unique performing and producing interpretation that fully revealed the interpretative potential of V. Ivasiuk's song masterpiece. The musical dramaturgy of the song 'I'll Go to the Distant Mountains' has undergone a transformation: despite the preservation of the verse form with a chorus, supplemented by an introduction and vocalise-coda, the main musical emphasis gradually shifts from the chorus to the vocalise and a thematically related verse, which indicates a departure from hit canons and an approach of the song composition to the traditions of musical academicism.

Keywords: pop music, music production system, music producer, interpretation, arrangement, orchestration, musical timbre, musical groove.

Актуальність теми дослідження. Останні події в Україні призвели до підвищеного інтересу до українського мистецтва. Музика також не стала виключенням. У молоді особливої актуальності набула пісенна творчість 1970–1980-х років, і серед найбільш популярних композицій – пісня Володимира Івасюка «Я піду в далекі гори», що з моменту написання виконувалася багатьма артистами та отримала велику кількість інтерпретацій. Популярність пісенного твору та існування його різних виконавських версій дає можливість прослідкувати розвиток думки інтерпретаторів, серед яких не лише виконавці, а й продюсери, та дозволяє побачити розмаїття підходів до цієї пісенної композиції, зокрема до видозмін її тексту, засобів музичної виразності, жанрово-стильових орієнтирів, музичної драматургії. Робота музичних продюсерів орієнтована на слухачку аудиторію, а тому зміни продиктовані передусім необхідністю надавати твору сучасного звучання, що приваблює слухачів. Також продюсерські рішення спрямовані на удосконалення пісенного твору, а саме пошуку оптимального художнього рішення, яке б максимально повно розкрило закладений композитором інтерпретаційний потенціал музичної композиції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтерпретація є одним із актуальних напрямів сучасного музикознавства. Інтерпретаційна проблематика розглядалася у працях О. Колесник [3], В. Москаленка [4], Ю. Ніколаєвської [5], О. Самойленко [6] та ін., які зосереджувалися на загальних питаннях інтерпретації та на інтерпретаційних аспектах академічної музики, практично не приділяючи уваги неакадемічній музичній творчості. В

українському естрадознавстві проблематика інтерпретації теоретично розроблена значно менше, проте нерідко увагу дослідників привертають різноманітні інтерпретаційні рішення тих чи інших знакових творів, серед яких й пісня «Я піду в далекі гори». Р. Шаповалова аналізує цей твір у виконавських версіях В. Івасюка, К. Цісик та дуету Т. Лукашевої та І. Закуса. Дослідниця доходить висновку, що в різних музичних версіях «відбувається своєрідна взаємодія двох музичних “діалектів” – композиторського та виконавського. При цьому композиторський – залишається головним, адже саме композитор створив ту об'єктивну реальність – музичний твір, – з яким працює виконавець» [7, 107]. Аналіз пісні «Я піду в далекі гори» проводить у своїй дисертації С. Гіга, який зосереджується на аранжуванні виконавських версій В. Івасюка та К. Цісик. Він констатує різницю обох музичних рішень: інтерпретація В. Івасюка спирається на танцювальність, тоді як К. Цісик, на думку автора, представила твір як епічну вокальну поему [1, 170]. Я. Кириленко та Р. Клюба, характеризуючи виконавський стиль К. Цісик, щодо її виконання пісні «Я піду в далекі гори» відзначають глибину і зрілість цієї інтерпретації, а також вказують на риси кінематографічності, яка проявляється у змалюванні колосом співачки картин та емоцій її внутрішнього світу [2, 94]. Зазначимо, що науковці зосереджуються передусім на інтерпретаціях В. Івасюка та К. Цісик, інші виконавці 1970–1980-х років, які формували інтерпретаційну традицію, зазвичай лише згадуються, а тому розвиток музичної думки аранжувальників, що становить одну із базових складових музичного продакшну, у цей період є невисвітленим.

Мета статті полягає в розкритті особливостей музичного продакшну пісенної композиції «Я піду в далекі гори» на прикладі інтерпретаційних версій В. Івасюка, Л. Відаш, В. Зінкевича, К. Цісик.

Виклад основного матеріалу. Пісню «Я піду в далекі гори» написав видатний український композитор-виконавець, мультиінструменталіст і поет Володимир Івасюк у 1968–1969 роках. На той час він був ще композитором-початківцем, який створив небагато пісенних творів. Однак через кілька років світ почує його пісні «Червона рута», «Водограй», «Пісня буде поміж нас». Отже, композиція «Я піду в далекі гори», відома також як «Мила моя», може вважатися початком злету молодого композитора.

Першою виконавицею пісні «Я піду в далекі гори» була Лідія Відаш. В її інтерпретації твір прозвучав її у 1971 році в супроводі оркестру під орудою В. Петруся. У цьому ж році пісню виконав Василь Зінкевич з оркестровою українського музиканта і музичного продюсера, композитора, засновника та керівника ВІА «Смерічка» Л. Дутківського. Автор В. Івасюк також був виконавцем власного твору. Згодом пісня «Я піду в далекі гори» набула популярності та увійшла до репертуару таких виконавців як Назарій Яремчук, Софія Ротару, «Плач Єремії», Квітка Цісик, Христина Соловій, Валерія Вовк, Оксана Муха, Володимир Трач, Яна Ковалева, Марія Яремчук, «FILI Band&Карач».

Різні версії пісні «Я піду в далекі гори» є яскравими прикладами різноманітних інтерпретацій всього спектру засобів музичної виразності, які зазнають змін від інтерпретації до інтерпретації. Проведемо аналіз інтерпретацій композиції шляхом дослідження змін засобів музичної мови та виражальних засобів. Головними напрямками нашого дослідження є аналіз таких аспектів як: текст пісні, мелодія як основа пісенного твору, структура композиції, темп, ритм, гармонічна послідовність, мелодія басу як фундамент гармонічного рішення. Серед засобів музичної виразності нашу увагу найбільше привертають: жанрова основа, аранжування, сукупність тембрового звучання як сольних інструментів, так і звучання ансамблевого тембру. Дослідимо інтерпретаційні варіанти виконання пісні в хронологічній послідовності:

В. Івасюка (<https://youtu.be/XolO5uz8e34>), Л. Відаш (оркестровка В. Петруся) (https://youtu.be/q__XHqqWPVI), В. Зінкевича (оркестровка Л. Дутківського) (<https://youtu.be/SSobCfMCMbw>) та К. Цісик

(аранжування Дж. Кортнера) (https://youtu.be/7_2_Vv_l56I).

Передусім зосередимося на тексті пісні, який є зразком ніжної любовної лірики, що передає почуття юнака до дівчини. Автор поєднав внутрішні любовні переживання з відчуттями від спілкування з природою, а саме – з українськими Карпатами. В. Івасюку вдалося невимушено поєднати любов до людини з любов'ю до природи та України. Інші інтерпретатори розвинули цю проблематику.

Розглянемо ті зміни, які вносить у текст кожний наступний співак (зادля спрощення аналізу будемо вважати виконавця й інтерпретатора однією особою). Л. Відаш, пропонуючи «жіночу» версію твору, внесла зміни у перший рядок приспіву, змінивши текст із «Мила моя, люба моя, квітне ясен цвіт» на «Мій коханий, серце моє, квітне ясен цвіт». У контексті назви пісні «Мила моя» ця зміна демонструє, що слова, якими чоловік описує свої почуття до жінки, є достатньо ємними та універсальними і придатні для опису кохання жінки до чоловіка. В її інтерпретації пісня отримала другий куплет, бо в оригіналі В. Івасюк виконує лише один. В. Зінкевич залишив текст В. Івасюка без змістовних змін, але запропонував свою версію останнього рядка першого куплету («І приніс до ранку квіти, що кохають очі сині» замість «І приніс до ранку квіти, що так люблять очі сині»), що є близьким за змістом, але посилює емоційність тексту. Також обидва виконавці (Л. Відаш, В. Зінкевич) скоротили приспів з 8 рядків до 4. К. Цісик надала найбільш неординарну інтерпретацію пісенної лірики, яку ввела у ширший контекст та підняла на новий лінгвістичний і семіотичний рівень. Окрім таких слів В. Івасюка, що характеризують карпатський регіон, як полонина (безліса ділянка верхнього поясу Українських Карпат), зори (яри, провалля, гірські водопади), вона додає ще кичеру (гора, вкрита лісом, крім вершини) та бескиди (круте урвище, провалля). Така зміна палітри української мови розширило уяву слухача, глибше розкрила внутрішні любовні переживання, пов'язані в душі ліричної героїні з любов'ю до Карпат та України.

У цьому контексті відзначимо яскраву художню інтерпретацію словесного тексту К. Цісик, де вона розкрила свої переживання, емоції, любов до української культури, музики, мови. Інтерпретуючи поезію В. Івасюка, К. Цісик на новому художньому рівні підкреслила рівень емпатії до України. Поглиблення цієї думки відбулося з використанням в тексті слів «карі очі, чорні

брови», що є сакральним і багат шаровим поняттям у ментальності українського етносу та часто зустрічається у фольклорі. Ці словосполучення ми знаходимо у Тараса Шевченка у вірші «Думка»: «Нащо мені чорні брови, нащо карі очі...» (1838). Назвемо романс «Чорні брови, карі очі», створений за мотивами поезії «До карих очей» фольклориста й педагога Костянтина Думитрашка (1814–1886). Пісня «Карі очі, чорні брови» у виконанні Тріо Мареничів засвідчила глибоке розуміння та шанобливе ставлення до української культури, до національного типу жіночої вроди. Використання зрозумілих і знайомих словесних зворотів поглибило любовну лірику В. Івасюка в інтерпретації К. Цісик. Зазначимо, що «карі очі, чорні брови» протягом всього тексту звучить три рази, тобто спеціально акцентується інтерпретатором. Словосполучення «любов-зажура» передає глибокі любовні почуття, про які співає К. Цісик.

Мелодичний компонент пісні «Я піду в далекі гори» має три складові: *куплет, приспів, вокальний фрагмент без слів (вокаліз)*. Порівнюючи чотири варіанти інтерпретації твору, зазначимо, що мелодії куплету, приспіву та вокалізу є незмінними, а вокалізна частина стає важливим елементом пісні в цілому. У різних інтерпретаціях вона виконується на різні склади: В. Івасюк, В. Зінкевич, Л. Відаш співають на склад «дан». К. Цісик його змінює на «на».

Мелодія вокалізу органічно підтримується другим голосом у терцію, що ми можемо прослухати як в оригінальній версії В. Івасюка, так і в інтерпретаціях В. Зінкевича та Л. Відаш. Однак К. Цісик у власній версії не користувалася подібною опцією: вокаліз вона виконує без другого голосу, але з використанням технології дабл-запису – багаторазового запису вокальної партії, який створює відчуття потужності звучання голосу. Відмітимо, що Л. Відаш використала подібну технологію протягом усього виконання пісні «Я піду в далекі гори», що покращило тембральне звучання її голосу.

Структура композиції є одним із ключових елементів, представлених в інтерпретаціях пісні «Я піду в далекі гори», оскільки музиканти по-різному підійшли до її тлумачення. В усіх версіях є такі частини: вступ, куплет, приспів, вокалізна частина; у виконанні В. Івасюка є також гітарний епізод на основі мелодії куплету. Спільною рисою представлених варіантів є відсутність коди: закінчення композиції відбувається шляхом *fade out* – затуханням композиції. Так

інтерпретатори дійшли до єдиної думки, що завершальна вокалізна частина може повторюватися безкінечно. Подібне рішення можна інтерпретувати символічно як алегорію вічності любові.

Усі інші елементи зазнали кардинальних змін – як змістовно, так і формально. В. Івасюк представляв композицію за такою структурою: 8 тактів вступу, 16 тактів першого куплету, 32 такти приспіву, 16 тактів інструментальної інтермедії (електрогітара) на гармонічній основі куплету, 16 тактів приспіву, 32 такти вокалізу. У Л. Відаш композиція має такий вигляд: вступ – 8 тактів, перший куплет – 16 тактів, приспів – 16 тактів, вокаліз – 16 тактів, другий перший куплет – 16 тактів, приспів – 16 тактів, вокаліз – 32 такти. Структура композиції В. Зінкевича така: 8 тактів вступу, 16 тактів першого куплету, 16 тактів приспіву, 16 тактів другого куплету, 16 тактів приспіву, 32 такти вокалізу. У К. Цісик структура пісні є такою: вступ – 16, перший куплет – 16 тактів, приспів – 16 тактів, другий куплет – 16 тактів, приспів – 16 тактів, вокаліз – 16 тактів, третій куплет – 16 тактів, вокалізний варіант куплету – 32 такти. Простежуючи розвиток структури композиції, зазначимо, що у пісні поступово збільшувалася роль вокалізного елементу, причому в жіночих версіях твору.

В. Івасюк, В. Зінкевич та Л. Відаш вибирають просту та зрозумілу структуру для слухача, а, отже, прогнозовану, передбачувану форму, акцентуючи увагу на мелодії куплету та приспіву. Особливо це стосується бачення В. Івасюка, який вважав приспів найважливішою частиною пісні. Структура композиції К. Цісик відрізняється від версій В. Івасюка, В. Зінкевича та Л. Відаш. Хоча в її основі залишається куплетна форма, вокалізний компонент, значення якого посилюється у Л. Відаш, в інтерпретації якої він звучить двічі, набуває символічного значення як музичне втілення кордоцентричного коду української культури.

Інтерпретація темпу композиції «Я піду в далекі гори» відбулася в бік його зниження, починаючи від оригінального виконання В. Івасюка в темпі 152 bpm до 86 bpm у версії К. Цісик. В. Зінкевич та Л. Відаш виконують пісню в темпі 145 bpm. Відзначимо, що різні версії пісні мають темпові відхилення. Виключенням є інтерпретація Л. Відаш: її варіант звучання звучить в єдиному темпі, що створює відповідну художню атмосферу.

Загальна тривалість композиції у виконанні В. Івасюка складає 2:55 хвилин, В. Зінкевича – 2:38 хвилин, Л. Відаш – 3:13 хвилин, К. Цісик – 6:17 хвилин.

Безумовно, темп як важливий засіб музичної мови створює своєрідні смислові акценти, які можуть відрізнятися у автора композиції та майбутніх інтерпретаторів. Темп, що впливає на швидкість звучання, допомагає розкрити потенціал композиції. Якщо інтерпретації В. Івасюка, В. Зінкевича та Л. Відаш по темпу є дуже близькими, то розуміння К. Цісік виводить композицію в іншу площину звучання. Повільний темп дозволяє зосередитися на красі мелодії та бездоганному виконанню вокальної партії К. Цісік.

Підбір темпу є важливою складовою в системі музичного продакшну, що суттєво впливає на фінальне звучання твору. Правильно підібраний темп розкриває художній потенціал композиції, зокрема виразність мелодії, або, навпаки, приховує його і виділяє інші компоненти. Темп музичного твору можна розглядати як другорядний чинник його інтерпретаційного потенціалу, він може як підсилити, так і послабити ту чи іншу частину композиції. Зокрема, семантична роль темпу прослідковується у варіанті В. Івасюка, де пришвидшений темп сприяє емоційному та змістовному зосередженню на мелодії приспіву, тоді як вокаліз сприймається лише як доповнення.

Ритмічні рішення як засіб музичної мови, представлені в наведених прикладах, допомагають визначити стиль і схилити слухача до виділення необхідних елементів композиції. Ритміка може підкреслюватися за допомогою барабанної та басової партій, оркестрового наповнення, голосу тощо. Темп і ритм впливають на продакшн музичного твору, будучи ключовими інструментами на етапі формування музичного груву та звучання композиції у цілому.

В. Івасюк у власному баченні твору запропонував ритмічний рисунок, характерний для багатьох композицій, які відносяться до такого підстилю ритм-енд-блюзу як doo-wop (doowop, doo wop), що виник в афро-американських громадах у 1940-х роках. Близький ритм використовують такі американські співаки як Елвіс Преслі (Elvis Presley) у пісні «Surrender», Кліф Річард (Cliff Richard) у композиції «The Young Ones», Рікі Нельсон (Ricky Nelson) у треку «Traveling Man», Ніл Седака (Neil Sedaka) в пісні «Oh! Carol». Основою ритміки композицій виступає мелодія басу, що базується на ритмічній фігурі з трьох нот протягом одного чотиридольного такту.

Варіативність звучання ритму в підстилі doo-wop проявляється в темпі композиції. В. Івасюк використовує нетиповий для музики

того періоду пришвидшений темп, що виводить на перший план ритмічну складову куплету та приспіву. Поєднання звучання басу і синкопованої мелодії куплету та приспіву створює оригінальне звучання пісенної композиції. Подібне музичне бачення набуде популярності серед українських музикантів: ВІА «Кобза» в пісні «А ми удвох» та ВІА «Самоцвіти» в пісні «Верба» формують музичний грув у партії басу аналогічним чином.

Співачка Л. Відаш використала ритмічне рішення, аналогічне до того, яке було у В. Івасюка: супровід спирається на ритм doo-wop, але у ньому акцентовано не усі три ноти ритмічного рисунку, а лише перші дві. Поєднуючи звучання басу і гітари, що разом відтворюють цей ритмічний рисунок, формується музичний грув пісні. Він не притаманний ані doo-wop, ані попмузиці, а є певним гібридом, адже бас задає ритм, характерний для doo-wop, а електрогітара – для попмузики. Своєрідна поліритмія, запроваджена Л. Відаш (аранжування В. Петруся), була новаторством того часу. Саме таке бачення ритму у подальшому вплине на розвиток популярної музики в Україні. Отже, у виконанні Л. Відаш було запропоновано унікальне для того часу ритмічне рішення, яке можна охарактеризувати як симбіоз doo-wop і попмузики. Підсилення симбіозного ритмічного рисунку відбувається у мелодії духової секції.

Інший виконавець пісні, В. Зінкевич запропонував власне ритмічне рішення у своїй інтерпретації. Основним ритм-інструментом виступає друга гітара, що й визначає загальний ритм композиції. Вступ та перший куплет мають по два головних акценти на кожен такт. Ритміка куплету близька до інтерпретації Л. Відаш. У приспіві музичний акцент звучить на кожну сильну долю, що характерно для музики танго. Саме такий музичний акцент є також в інтерпретації даної пісні гуртом «Карач & FJI Band». Гурт бере за основу виконання оригінальне звучання інтерпретації В. Івасюка, але ритміка приспіву близька до рішення В. Зінкевича. Темп композиції не притаманний для музики танго, він пришвидшений, що надає твору нового звучання. Зазначимо, що ритмічне рішення інтерпретації В. Зінкевича близьке до фанкової музики: партія кожного інструменту відзначається власним ритмічним рисунком, які зливаються в єдиний загальний пульсації, створюючи музичний грув. Подібну ритміку звучання має композиція «Straight Up» (1975) американського фанк-гурту «Jive Man». Гурт

«Sly & The Family Stone» в композиції «Family Affair» (1971) відтворює ритмічний рисунок танго, де ми чуємо акцент гітари на кожну сильну долю. Отже, ми можемо говорити про інноваційний погляд В. Зінкевича на стилістичне рішення композиції. Можливо, цей співак також має розглядатися як один із родоначальників українського фанку.

Підхід К. Цісик до ритміки в пісні є діаметрально протилежним. У цій інтерпретації не протиставляються ритм вокальної та інструментальних партій, які є продовженням вокальної. В інтерпретації К. Цісик темп сповільнений майже двічі по відношенню до оригіналу В. Івасюка, і таке бачення розмиває синкопічну мелодику пісні, підкреслюючи інтервально-мелодичну взаємозалежність мелодії та гармонії.

Невід'ємною складовою засобів музичної мови є гармонічна послідовність акордів. В. Івасюк, Л. Відаш і В. Зінкевич притримуються близьких поглядів на гармонію пісні. Проведемо порівняльний аналіз гармонії вокалізу, куплету, приспіву, використовуючи позначення акордів відповідно до практики естрадної музики. Зазначимо, що у виконанні В. Івасюка та В. Зінкевича тональність пісні була a-moll. К. Цісик виконувала пісню у тональності h-moll, а Л. Відаш – c-moll, однак для наочності викладу розглядатимемо гармонічне рішення усіх інтерпретацій у тональності a-moll.

Для наочності межу тактів позначимо символом (–). Куплет у В. Івасюка представлений у гармонічній послідовності Am – Dm – E – Am – F – Dm – E – E, яка повторюється двічі. Ту саму гармонію використано у В. Зінкевича та Л. Відаш. Квітка Цісик пропонує таку послідовність: Am – Dm – E – Am – F – Hm – E – E – Am – Dm – G – C – F – Hm – E – E. Отже, у К. Цісик мелодія отримує гармонічне різнобарв'я шляхом додавання в гармонічну послідовність акордів Hm, G, C.

Приспів в інтерпретаціях В. Івасюка, В. Зінкевича та Л. Відаш має таке гармонічне рішення: E – E – Am – Am – E – E – Am – Am – F – E – F – E – F – E – F – E. У К. Цісик запропоновано інші гармонії, які в деяких тактах приспіву міняються більше ніж один раз: E7(b9) – E – Am – Am – E7(b9) – E – Am – Am – F/A – H/A+A7sus/A – F/A – H/A+A7sus/A – F/A – E/A# – Dm – E7. Вокаліз у версіях В. Івасюка, В. Зінкевича та Л. Відаш має таке гармонічне рішення: C – F – G – E – Am – Dm – E – E. У К. Цісик воно є більш складним, де, як і в приспіві, на такт припадає більш ніж одна гармонія: C – F + C/F# – G+G/F – E – Am+Am/C – Dm+Am/D# – E – E. Безумовно,

що гармонічна послідовність, а саме її оновлення, змінює сприйняття мелодії.

Одним із засобів виразності є оркестровка пісні, яка визначається музичним складом. В. Івасюк використав барабани, бас, орган, електрогітару ритм, соло-гітару, бек-вокал (авторський). Для інтерпретації В. Зінкевича обрано такий музичний склад: барабани, бас, орган, електрогітара-ритм, соло-гітара, жіночий бек-вокал. Оркестровка насичена сольними партіями кожного інструменту, що створює піднесену емоційну атмосферу.

В інтерпретації Л. Відаш до реалізації музичної складової залучено біг бенд, представлений ритмічною (ударні інструменти, контрабас, фортепіано, гітара) та духовою (саксофони, труби, тромбони) групами. Супровід відрізняється точністю у фразах, неймовірною чистотою інтонації та доволі широким, як для популярної музики, динамічним діапазоном. Все це відбувається завдяки неперевершеній оркестровці, що характеризується нескладними для виконання музичними партіями для кожної групи, які поліфонічно доповнюють своїми фразами головну мелодію пісні. Оригінальність оркестровки версії Л. Відаш визначає мелодія вступу, що виконується духовою секцією. Вона визначає настрій композиції, а потім звучить як гармонічно-фактурна основа куплетів пісні, пов'язуючи вступ і основну частину пісенного твору. Багатофункціональне використання музичних фрагментів – розповсюджене явище в продакшні популярної музики, оскільки постійне повторення пришвидшує процес запам'ятовування мелодії слухачем. Однотипний музичний матеріал спрощує й підготовку музикантів до виконання твору та зменшує вимоги до їх виконавської техніки.

Інтерпретація К. Цісик в її інструментальному рішенні є суттєво відмінною від попередніх, адже твір виконується під супровід оркестру. Оркестровка базується на партії фортепіано, що дає можливість відтворювати композицію у будь-якому складі оркестру. Оркестр включає фортепіано, струнну групу, арфу, ударні інструменти. Кожен інструмент має розвинену партію, але вони водночас є другорядними по відношенню до мелодичної лінії, органічно доповнюючи звучання. Відзначимо використання просторових обробок (програмної реверберації) як у вокальній партії, так і в симфонічній групі. Реверберацію голосу здійснено на такому рівні, що слухач ніби уявляє виконання пісні в українських Карпатах.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в роботі на прикладі пісні В. Івасюка «Я піду в далекі гори» запропоновано новий тип аналізу музичного твору, в центрі якого – розкриття інтерпретаційного потенціалу пісенної композиції музичними продюсерами, робота яких спрямована на знаходження оптимальних художніх рішень, що здатні максимально повно відповідати естетичним запитам слухачької аудиторії.

Висновки. Пісенна композиція «Я піду в далекі гори» є знаковим твором для української музичної культури. Із моменту його написання В. Івасюком багато виконавців пропонують слухачам власні версії цього музичного шедевра. Важливу функцію в цих інтерпретаціях відіграє музичний продюсер, який формує інтерпретаційну концепцію та звуковий образ твору, орієнтуючись на слухачьку аудиторію. У системі музичного продакшну основою продюсерської інтерпретації стають базові компоненти пісенного твору – текст, мелодія, темброве рішення. Інтерпретації Л. Відаш, В. Івасюка, В. Зінкевича, К. Цісик показали особливості підходів їх продюсерів до оновлення тексту пісні, який зазнає змін, поглиблюючи національно марковані елементи. Музична складова пісні відповідно до бачення продюсерів відзначена стильовим розмаїттям: у версії В. Івасюка акцент зроблено на стилістиці вокального підстилю ритм-енд-блюзу doo-wop. В інтерпретації Л. Відаш відбулося поєднання стилів doo-wop та попмузики. Трактують В. Зінкевича відзначено використання елементів фанку. У версії К. Цісик поєднано здобутки класичної естради та академічної музики, що дозволило створити унікальну виконавсько-продюсерську інтерпретацію, яка максимально повно розкрила інтерпретаційний потенціал пісенного шедевра В. Івасюка. Трансформації зазнала музична драматургія пісні «Я піду в далекі гори»: попри збереження куплетної форми із приспівом, доповненої вступом та вокалізмом-кодою, головний музичний акцент поступово зміщується із приспіву на вокаліз та тематично пов'язаний із ним куплет, що свідчить про відхід від шлягерних канонів і наближення пісенного твору до традицій музичного академізму.

Література

1. Гіга С. С. Мистецтво аранжування в аспекті стильової еволюції української естрадно-вокальної творчості : дис. ... д-ра філософії: 025 Музичне мистецтво. Івано-Франківськ, 2023. 213 с.

2. Кириленко Я., Клюба Р. Виконавсько-інтерпретаційний стиль Квітки Цісик у контексті української пісенної традиції. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Вип. 1. С. 88–96.

3. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 265 с.

4. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. № 1. С. 106–111.

5. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.

6. Самойленко О. І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2011. Вип. 95: Проблеми музичної інтерпретації. С. 3–11.

7. Шаповалова Р. Від ретро – до джазу: інтерпретаційний потенціал пісенного шедевра Володимира Івасюка «Я піду в далекі гори». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип. 52. Т. 3. С. 104–108.

References

1. Hiha, S. S. (2023). The art of arrangement in the aspect of style evolution of Ukrainian pop-vocal creativity. PhD Thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

2. Kyrylenko, Ya., & Kliuba, R. (2025). The performative and interpretive style of Kvitka Cisik in the context of Ukrainian song tradition. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 88–96 [in Ukrainian].

3. Kolesnyk, O. S. (2014). The phenomenon of interpretation in artistic culture. *NAKCKiM* [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (2008). Analysis in the perspective of musicological interpretation. *Bulletin of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 1, 106–111 [in Ukrainian].

5. Nikolaievska, Yu. V. (2020). Homo interpretatus in the musical art of the 20 – early 21 centuries. *Fakt* [in Ukrainian].

6. Samoilenko, O. I. (2011). Theory of musicological interpretation as a direction of modern hermeneutics. *Bulletin of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 95, 3–11 [in Ukrainian].

7. Shapovalova, R. (2022). From retro to jazz: interpretative potential of the song masterpiece by Volodymyr Ivasiuk. *Current Issues in the Humanities*, 52 (3), 105–108 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 01.08.2025
Отримано після доопрацювання 03.09.2025
Прийнято до друку 11.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

УДК 78.036(=161.2)(100):316.7+008
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344472

Цитування:

Гвоздь Ю. М. Українська сопілка як соціокультурний феномен у глобальному музичному просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 315–324.

Hvozď Yu. (2025). Ukrainian Sopilka as a Sociocultural Phenomenon in the Global Musical Space. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 315–324 [in Ukrainian].

Гвоздь Юрій Миколайович,
аспірант кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений артист України,
керівник Народної капели бандуристів
Національного технічного університету
України «Київський політехнічний інститут
імені Ігоря Сікорського»
<https://orcid.org/0000-0002-7991-4950>
dmz2122.uhvozd@dakkkim.edu.ua

УКРАЇНСЬКА СОПІЛКА ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН У ГЛОБАЛЬНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ

Мета дослідження – виявити та проаналізувати форми репрезентації української сопілки в глобальному музичному просторі в контексті музикознавчо-культурологічного осмислення. **Методологія статті** базується на комплексному підході, що включає аналіз функціонування інструмента в складі фольклорних, академічних і кросжанрових ансамблів у Європі, Північній і Південній Америці, Австралії, частково Азії. **Наукова новизна** дослідження полягає в системному аналізі транснаціональних форм репрезентації української сопілки в музичному просторі сучасного світу. Вперше здійснено комплексний розгляд інструмента як знакової одиниці культурного коду, що втілює автентичні елементи звукової традиції та адаптується до сучасних форматів сценічної комунікації. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження, аналізу транснаціональних форм репрезентації української сопілки в музичному просторі сучасного світу систематизовано відомості про функціонування інструмента у складі фольклорних, академічних і кросжанрових ансамблів у Європі, Північній і Південній Америці, Австралії, частково Азії. Виявлено естетичні, жанрові й соціокультурні моделі використання сопілки в контексті глобального музичного обігу. Розглянуто інструмент як культурне надбання, що втілює автентичні елементи звукової традиції та водночас адаптується до сучасних форматів сценічної комунікації. Особливу увагу приділено діаспорним формам збереження сопілки як елемента репрезентативної культури.

Ключові слова: українська сопілка, транснаціональні форми репрезентації, музичний простір, музикознавче осмислення, фольклорні ансамблі, академічні ансамблі, кросжанрові ансамблі, діаспорні форми збереження, культурний код, культурна ідентичність, глобалізація музичних практик, транскультурна мобільність, музична дипломатія, культурна спадщина, етнічна музика, музична традиція, музична комунікація.

Hvozď Yuriy, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management, Honoured Artist of Ukraine, Head of the National Bandura Band of the National Technical University of Ukraine «Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute»

Ukrainian Sopilka as a Sociocultural Phenomenon in the Global Musical Space

The purpose of the present study is to identify and analyse the forms of representation of the Ukrainian sopilka in the global musical space in terms of cultural and musicological understanding. **The methodology** employed is founded upon a comprehensive approach, integrating the analysis of the instrument's functioning within folk, academic, and cross-genre ensembles in Europe, North and South America, Australia, and partially Asia. **The scientific novelty** of the study lies in the systematic analysis of the transnational forms of representation of the Ukrainian sopilka in the musical space of the modern world. For the first time, a comprehensive examination of the instrument as a significant unit of cultural code, embodying authentic elements of sound tradition and adapting to contemporary formats of stage communication, has been carried out. **Conclusions.** The study's findings reveal an in-depth analysis of the transnational forms of representation of the Ukrainian sopilka in the musical space of the modern world. Data on the functioning of the instrument within folk, academic, and cross-genre ensembles in Europe, North and South America, Australia, and partially Asia have been systematized. Attention is focused on identifying the aesthetic, genre, and sociocultural models of using the sopilka in the context of global musical circulation. The instrument is considered as a significant unit of cultural code, embodying authentic elements of sound tradition and simultaneously adapting to contemporary formats of stage communication. Special attention is given to the diasporic forms of preserving the sopilka as an element of representative culture.

Keywords: Ukrainian sopilka, transnational forms of representation, musical space, musicological understanding, folk ensembles, academic ensembles, cross-genre ensembles, diasporic forms of preservation, cultural code, cultural identity, globalization of musical practices, transcultural mobility, musical diplomacy, cultural heritage, ethnic music, musical identity, musical tradition, musical communication.

Актуальність теми дослідження. Українська сопілка як інструмент традиційної культури репрезентує не лише архаїчні музичні практики, а й стійкий маркер культурної ідентичності, здатний трансформуватись у глобальному музичному просторі. Як соціокультурний феномен, що бере витoki з архаїчних часів, сопілка пройшла складну еволюцію – від інструменту широко вживаного в побутовій традиції до символу національного звучання в сучасних кроскультурних форматах. Попри свою глибоку локальну вкоріненість, вона стала об'єктом міжнародної уваги, зокрема завдяки діаспорним ініціативам, фестивальному руху, цифровим медіа та інтернаціоналізації української музики після 2014 року.

У світовому музичному контексті українська сопілка дедалі частіше фігурує у складі фольклорних, академічних та експериментальних ансамблів, зокрема в Канаді, Польщі, США, Японії, Австралії. Однак наукова рефлексія щодо цього явища залишається фрагментарною: відсутній комплексний реєстр закордонних колективів, що використовують саме українську сопілку (а не споріднені інструменти типу флейти Пана чи рекордера), не окреслено жанрових і функціональних моделей її інтеграції у світову музичну тканину.

Це суттєво ускладнює культурологічний аналіз транснаціональної присутності українського інструментарію та перешкоджає формуванню цілісної картини української музичної ідентичності у глобальному просторі. Наявність такої картини є особливо важливою в умовах сучасної культурної мобілізації, коли музика стає інструментом м'якої сили, засобом інтеркультурної комунікації та символом культурного опору. Репрезентація сопілки у світових музичних практиках не є лише питанням музичної естетики – вона набуває ознак соціокультурного висловлювання, що втілює процеси деколонізації, автентифікації та зміцнення української присутності у світовому гуманітарному дискурсі.

Аналіз досліджень і публікацій. У музикознавчому й мистецтвознавчому дискурсі українська сопілка розглядається переважно як елемент національної традиції з акцентом на історичних, педагогічних, виконавських та семіотичних аспектах. Фундаментальні праці Б. Корчинської [2],

Ю. Павленка, Л. Павленко [3], Я. Товкайло [6] утворюють методологічну базу для вивчення інструмента в межах академічного і фольклорного контекстів, однак рідко торкаються питань його функціонування в глобалізованому культурному просторі або транснаціональних практик діаспорної артикуляції.

У дослідженні Ярини Товкайло традиційні народні аерофони, включно із сопілкою, репрезентовано як складові початкової мистецької освіти, з виразним наголосом на труднощах методичної інтерпретації автентичного репертуару в умовах інституційного навчання [6].

Трансформацію сопілки як навчального інструмента в системі мистецької освіти, де поєднується академічна методика з традиційною народною технікою, фіксують Ю. та Л. Павленки [3].

Культурологічну парадигму репрезентує Б. Корчинська, яка осмислює сопілку як сакралізований елемент народної інструментальної традиції з глибоким семантичним навантаженням [2].

Доволі значний корпус фольклористичних й етномузикознавчих студій присвячено регіональним особливостям традиційного побутування інструмента, зокрема на Поліссі та в Карпатах. Тут варто виокремити праці О. Ошуркевича, М. Лисенка-Дністровського, М. Хая, І. Клименка, а також фольклористів Рівненщини, які досліджують локальні ладогармонічні моделі, виконавські техніки та соціокультурні механізми збереження традиції в межах міжпоколіннєвої трансмісії. Ці дослідження формують картину регіоналізованого сопілкарства, проте рідко виходять за межі функціонування інструменту поза межами України.

Серед дослідників, які розглядають інструмент у міжжанровому та художньо-естетичному ключі, виокремлюються Є. Бобровников, В. Гуцал, Р. Дверій, Р. Дзвінка [1], А. Кондрашевський, П. Круль, Я. Мазур, І. Мацієвський, І. Скляр, М. Тимофіїв, Б. Яремко та ін. Однак навіть у цих працях не було достатньо досліджено питання інтеркультурної функціональності сопілки, її ролі в мультикультурних просторах, кросжанрових проектах або транснаціональних мережах виконання.

Поза фокусом залишається системний аналіз глобальної мобільності сопілки, її інкорпорацію в музичні ансамблі за межами України, участь у діаспорних культурних подіях, фестивалях, перформансах, освітніх практиках тощо. Це створює помітну лакуну в сучасній гуманітаристиці, яка не враховує потенціал сопілки як медіатора культурної дипломатії, символу репрезентації української ідентичності та складника світової інструментальної гібридності і актуалізує підняту тему дослідження.

Мета роботи – виявити та проаналізувати форми репрезентації української сопілки в глобальному музичному просторі в контексті музикознавчо-культурологічного осмислення.

Виклад основного матеріалу. Поширення української сопілки в глобальному музичному середовищі відображає не лише динаміку діаспорного культурного життя, а й загальні тенденції транснаціональної циркуляції фольклорних елементів. Європейський регіон репрезентує найширший спектр використання сопілки в різних типах ансамблевого музикування. Від традиційних троїстих музик Гуцульщини до електронно-етнічних проєктів нової хвилі, сопілка функціонує як провідний інструмент ансамблевого ладу, що формує мелодичну структуру та стилістичну ідентичність звучання. Карпатська модель виконавства, в якій сопілка пов'язана з природною акустикою та ритуальною стилістикою, трансформується в умовах академічного оркестрового середовища. У

Національному оркестрі народних інструментів України сформовано цілий сопілковий ряд, що репрезентує ладову варіативність та темброву розмаїтість цього інструмента.

Паралельно з академічною адаптацією триває процес популяризації сопілки в межах сучасної естрадної та експериментальної музики. Утвердження сопілки як знакового етнічного елементу в складі таких колективів, як Go_A, ONUKA, Kalush Orchestra, відбувається через стратегічне поєднання синтезованого саунду й фольклорного тембру. Це сприяє формуванню нового коду культурної впізнаваності української музики на міжнародній сцені. І. Діденчук, чия гра на сопілці увійшла до саундбренду Євробачення-2021 і 2022 років, постає як репрезентант академічно підготовленого, але жанрово мобільного виконавця.

Важливою особливістю є мультижанровість ансамблів, що використовують сопілку. Гурт «Haydamaky» інтегрує її в матрицю реггі та року. Це створює гібридну модель музичної ідентичності, в якій автентична тематика зливається з глобальним ритмом. В електро-фолькових проєктах (KAZKA, ONUKA) сопілка не виконує функцію мелодійного ядра, але формує звукову текстуру, впізнавану як «українську». Таке стилістичне позиціонування сприяє сприйняттю інструмента не як артефакту, а як маркера культурної мобільності.



Рис. 1. Гурт «Kubasonics»
Джерело: [7]

На цьому тлі трансформаційної активності всередині України показовим є досвід Північної Америки. Канадські й американські гурти демонструють не лише інтерес до сопілки, а й високий ступінь її технічного й емоційного опрацювання. Гурт The Kubasonics інтерпретує сопілковий мелос у форматі фольклорної іронії, поєднуючи його з енергією folk fusion [7]. Звучання сопілки присутнє в альбомах (зокрема IV: Play, Kubasongs), де Б. Черівік, лідер гурту, грає на сопілці разом із дриббою, теленкою, трембітою тощо (рис. 1).

Це дозволяє утримувати зв'язок із українською культурною традицією без порушення актуальних естетичних очікувань молодіжної аудиторії. Також The Kubasonics організовують заходи, як-от святкування Маланки у Ньюфаундленді, де виконують українські обрядові пісні та інструментальні твори з використанням автентичних народних інструментів.



Рис. 2. Канадський музичний колектив з Торонто
«Lemon Bucket Orchestra»
Джерело: [8]

Lemon Bucket Orchestra активно використовує українську сопілку у своїй творчості, зокрема в ранніх та живих композиціях, де вона є не лише елементом фонові фактури, а й бере участь у сольних епізодах [8]. Уже в дебютному мініальбомі Cheeku (2011) сопілка звучить у таких треках, як Ajde Jano і Tomu Kosa, де поєднується з акордеоном, скрипкою та кларнетом у стилістиці балканського фолк-панку. Ці твори відзначаються енергійною мелодикою, в якій

сопілка виконує роль мелодійного провідника або вступає в діалог із духовими інструментами. У наступному альбомі Lume Lume (2012) вона знову присутня у звучанні оркестру, цього разу у виконанні М. Романяка, який поєднує традиційну манеру гри з експресивною сценічною подачею (рис. 2).

Звучання сопілки, зокрема у виконанні К. Глuch, стало однією з характерних ознак концертних виступів гурту. Отже, сопілка у репертуарі Lemon Bucket Orchestra – не просто етнічний колорит, а повноцінний інструмент живої імпровізації й засіб артикуляції української музичної ідентичності в інтернаціональному контексті. Така інтеграція свідчить про те, що сопілка не замикається в межах національної фольклорної ідентичності, а набуває нової семантичної гнучкості в полі культурного трансферу.

Американський ансамбль Gerdan, керований сопілкарем А. Підківкою [10] (який не лише грає, але й виготовляє сопілки й інші давні духові інструменти), демонструє потенціал сопілки та її різновидів як концертного інструмента світового рівня (рис. 3).

У репертуарі колективу, зокрема, участь в саундтреках до кінофільмів. Звучання сопілки постає як універсальний етнофон, що підсилює емоційне сприйняття. Таке функціональне розширення і затребуваність обґрунтовує потребу в нових підходах до її виконавської освіти, що долає межі суто фольклорного побутування інструменту.

Регіони з меншою щільністю української діаспори репрезентують іншу форму присутності сопілки – переважно як елемент колективної пам'яті, збереженої через ритуалізовані публічні практики. У Південній Америці, зокрема в Бразилії, інструмент функціонує як складова інституційної репрезентації культурної спадщини. Українська сопілка в Бразилії репрезентована передусім як символічний елемент культурної спадщини української діаспори. Її присутність фіксується у межах публічних практик, пов'язаних із репрезентацією традиційної культури, зокрема під час етнокультурних фестивалів, виставок, концертів і громадських подій, організованих у регіонах з потужною українською присутністю, насамперед у штаті Парана. Зокрема, в місті Куритиба, яке вважається неформальною столицею української Бразилії, українські товариства – такі як Sociedade Ucraniana do Brasil (SUBRAS) – формують простір для презентації національного мистецтва, де образ сопілки

виступає етнічним маркером української культури.



Рис. 3. Сопілкар А. Підківка. Ліворуч – із традиційним гуцульським стрієм; праворуч – з сопілкою під час виконання
Джерело: [10]

Отже, у культурній сценографії, оформленні виставкових стендів, костюмованих інтерпретаціях та тематичних майстер-класах сопілка часто функціонує як матеріальний знак української ідентичності. Вона виступає не лише візуальним маркером зв'язку з карпатським чи центральноукраїнським етномузичним спадком, але й формою підтримки спільнотної ідентичності. Її присутність на заходах на кшталт Національний фестиваль українських танців (Festival Nacional de Danças Ucrainianas) створює контекст етнографічної повноти, в якому навіть без безпосереднього виконання інструмент зберігає функцію символічної автентифікації українського звуку.

У бразильському медійному просторі сопілка репрезентується як традиційний гуцульський інструмент, що відтворює звуки природи й пов'язується з гірською фольклорною традицією. Тож у культурному ландшафті української Бразилії сопілка посідає місце не лише фольклорного атрибута, але й інструмента, через який артикулюється етнічна ідентичність у символічному, сценічному та освітньому вимірах.

Паралельно з бразильським кейсом варто зазначити, що в аргентинських і парагвайських українських осередках інструмент також використовується в аматорських оркестрах при

культурних товариствах. Присутність сопілки в цих колективах має стабілізаційну функцію: вона підтримує ритуал святкування, створює емоційний міст між сучасністю та традиційним минулим. Подібні форми трансляції традиції корелюють із концепцією «культурного архіву» в діаспорній антропології, де музичні інструменти стають не лише об'єктами практики, а й символами.

Австралійський контекст демонструє інший вектор – культурну експансію в умовах мультикультурного середовища. Так, в австралійському етномузичному середовищі українська сопілка дійсно отримала нове звучання як елемент культурної експансії в рамках мультикультурного контексту. Сучасні ансамблі, наприклад, Jaga Band або Lemko Band, створюють гібридні форми етнофольклору. Тут сопілка виконує функцію естетичного маркера у структурі перформативної ідентичності.

Це, насамперед, виразно простежується в діяльності сучасних ансамблів, таких як Jaga Band і Lemko Band, які творять справжній музичний синтез – поєднують етнічний фольклор з авангардними інтерпретаціями і сучасною сценічною практикою.

Jaga Band (Сідней, заснована М. Сивак) включає до складу інструментів справжню українську сопілку, поряд з акордеоном,

цимбалами та скрипкою. У своїх виступах гурт використовує сопілку як ключовий етнічний елемент, що звучить у традиційних карпатських мелодіях – їхні композиції вирізняє яскравий, емоційний звук сопілки, що підсилює автентичність і драйв етно-фольку. Наприклад, білоруська музикантка Л. Воронов, що грає на сопілці в Jaga Band, виводить інструмент за межі суто етнічного поля, представляючи його як частину ширшого східноєвропейського культурного коду. Її виконання демонструє високий рівень технічної уніфікації сопілки до західної інструментальної системи, що дозволяє

органічно включати її в багатожанрові програми.

У південній Австралії існує як активний осередок української музики Lemko Band (Аделаїда, за керівництвом Ю. Онисківа), де також використовується сопілка поряд із цимбалами та вокалом. У їхньому репертуарі звучать як веселі танцювальні, так і ліричні мелодії, що походять із традицій українських Карпат [9]. Сопілка в їхньому виконанні не просто додає етнічного колориту – вона активно виконує сольні мелодійні лінії, створюючи глибокий музичний наратив (рис. 4).



Рис. 4. Музиканти ансамблю «Lemko Band» (Аделаїда, Австралія).

Джерело: [9]

В обох колективах сопілка виступає невід’ємною частиною ансамблевого звучання, поєднуючись із струнними й клавішними інструментами, резонуючи як звуковий образ карпатської традиції в австралійському мультикультурному просторі. Це класичний приклад гібридності: традиційний інструмент набуває актуальності завдяки новим контекстам, об’єднуючи український фольклор і сучасну етнотворчість.

Присутність сопілки в азійському просторі носить фрагментарний і ситуативний характер. Відомі приклади гастрольної діяльності українських колективів, таких як Національний заслужений академічний український народний хор України імені Г. Г. Верьовки та Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені П. П. Вірського, де сопілка

функціонувала як елемент концертної демонстрації. У випадку центральноазійських країн, зокрема Казахстану й Узбекистану, інструмент епізодично використовується в межах діяльності аматорських колективів діаспори. Сопілка тут не є елементом щоденної музичної практики, а постає засобом символічної ідентифікації, що використовується під час свят, релігійних чи національних заходів. Її звучання пов’язане з концептом «пам’яті через звук», в якому реконструкція музичного фрагменту виконує функцію соціального нагадування про походження та культурну належність.

Найменш репрезентованою є українська сопілка в культурному просторі африканських країн. Через незначну чисельність українських діаспоричних спільнот відсутнє стабільне ансамблеве середовище, у якому інструмент

функціонував би системно або мав тяглість виконання. Наявні дані (рис. 5) щодо її використання обмежуються повідомленнями про поодинокі виступи в межах мультикультурних фестивалів у Південно-Африканській Республіці чи дипломатичних ініціатив. Зокрема, відомим прикладом є перформанс The Forest – дитячий танцювальний проєкт, у якому сопілка поєднувалася з бітбоксом як форма

синтетичного візуально-звукового етноелемента в урбанізованому просторі Кейптауна [5]. Окремий випадок зафіксовано у Намібії, де в рамках Першого українського кінофестивалю у Віндгуку відбулося інструментальне виконання, що супроводжувало культурну програму заходу, організованого Посольством України [4] (рис. 5).



Ukrainian Association of South Africa Українська Асоціація в ПАР

What happens when folk music meets modern beatboxing?

☀ Pure sound magic!

🎵 Featuring Ukrainian instrument sopilka (yes, a forest flute!) and human beats from Lviv to Makhanda.

Come hear the forest SING this July!

Рис. 5. Публікація Української асоціації в Південно-Африканській Республіці (Ukrainian Association of South Africa), що анонсує музичний перформанс, де сопілка постає в новому ритмічному і жанровому контексті
Джерело: [10]

Подібні епізоди не формують сталої традиції, однак можуть бути інтерпретовані як латентні прояви культурної репрезентації, що актуалізуються внаслідок зовнішнього запиту на екзотичний символізм або як елемент публічної дипломатії. Отже, аналіз просторового розподілу ансамблевого використання української сопілки демонструє різноманітну інституційну та естетичну структурованість. Від професіоналізованих проєктів з високим рівнем креативної адаптації до діаспорних ритуалізованих форм збереження традиції, інструмент набуває нового семантичного змісту в кожному конкретному контексті. Це відкриває перспективи для подальшого дослідження транснаціональної мобільності українського фольклорного інструментарію в умовах культурної гібридизації та глобалізації музичних практик.

Функціональне різноманіття української сопілки в межах світового музичного простору засвідчує поступове переформатування її ролі від інструмента, локалізованого в межах ритуально-етнографічної парадигми, до універсального медіатора міжкультурного звучання. У процесі діаспорного відтворення сопілка не лише зберігає автентичні засоби звуковидобування, а й освоює нові сфери культурної артикуляції, зокрема перформативні формати постетнічної

ідентичності, жанрові конвергенції та цифрові платформи трансляції.

Цей процес корелює з феноменом «культурної трансверсальності», що уможливлює перехід фольклорного інструмента в режим креативного ресурсу для формування гібридних музичних утворень. Наприклад, у творчості таких колективів, як Kalush Orchestra чи Crazy Voda, сопілка функціонує не лише як носій певного етномузичного архетипу, а як репрезентант звукової модальності, здатної підлаштовуватись під синкоповані структури хіп-хопу або латинських ритмів. Це свідчить не лише про трансформацію функціонального статусу інструмента, а й про його інтеграцію в міжжанровий музичний дискурс, де етнічне й естрадне звучання взаємодіють у спільному темброво-ритмічному середовищі.

Водночас зберігається й інша модель, яку можна позначити як «репрезентативно-обрядову». У цій моделі сопілка розглядається як звуковий код української нації, закріплений за фіксованими сценаріями національного представництва: офіційні концерти, фестивалі культури, пам'ятні дні. Її роль у таких ситуаціях набуває соціального навантаження, пов'язаного з репрезентацією спільноти, відтворенням символічної пам'яті та збереженням традиції як маркеру ідентичності. Це особливо помітно в практиках ансамблів

Південної Америки, Австралії, а також під час гастрольної діяльності офіційних українських колективів у країнах Азії.

Сучасна діаспора, зокрема молодіжні ініціативи, активно експериментує з форматами публічної презентації сопілки, прагнучи уникнути кінчу та фольклорної застигlosti. Спостерігається тенденція до створення сценічних продуктів, орієнтованих на критично рефлексивне осмислення традиції. У цих проектах сопілка виконує не лише музичну функцію, а й семіотичну – вона формує поліфонічну метафору приналежності, розриву та повернення, яка актуалізується в умовах глобального переформулювання національних наративів.

Культурологічний аналіз дозволяє розглядати сопілку як елемент транснаціонального інструментального канону, що водночас виконує функцію автентичного маркера, естетичного ресурсу та інструмента культурної дипломатії. У сучасному світі, де ідентичність дедалі частіше фрагментується та актуалізується ситуативно, саме такі інструменти – локальні за походженням, але мобільні за функціональністю – стають носіями складної динаміки між традицією і трансформацією.

Результати проведеного огляду ансамблів і музичних колективів, які використовують українську сопілку в регіонах Євразії, Америки, Австралії та частково Азії, свідчать про становлення нового простору культурної присутності. Його параметри визначаються не стільки кількісною присутністю, скільки якісними моделями співіснування інструмента з іншими музичними кодами, а також здатністю до перетину жанрових, географічних та етнічних меж. У цьому просторі сопілка виступає не як релікт традиції, а як активний агент музичної комунікації, здатний фіксувати зміни у способах формування колективної ідентичності через звук.

Дослідження географії використання української сопілки ансамблів і музичних гуртів, що використовують українську сопілку у своїй виконавській практиці, за географічною ознакою доводить, що наявність сопілки як в професійних, так і аматорських колективах, які функціонують у межах діаспорних громад, державних філармоній або незалежної сцени, і в яких фіксується використання саме української сопілки, а не споріднених інструментів, має стійкий, не епізодичний характер. Отже, сопілка є інтегрованим елементом інструментального

складу, а не винятковим випадком у межах одного виступу.

Для країн Азії та Африки зафіксовано поодинокі або нерегулярні приклади, що не відповідають критерію системної присутності, тому кількість ансамблів у цих регіонах не є репрезентативною з точки зору сталого функціонування інструмента. Водночас позитивною тенденцією є те, що в рамках представницьких заходів – дипломатичних, фестивальних або культурно-просвітницьких – для презентації музичної культури України звертаються саме до використання сопілки як знакового елемента традиційного інструментарію. Це засвідчує символічну вагу сопілки в національному культурному наративі та її здатність виконувати функцію ідентифікаційного маркера у транснаціональному контексті.

Отже, розгляд глобальної топографії функціонування української сопілки в сучасних умовах транскультурної мобільності, зокрема в діаспорних та міжкультурних контекстах, окреслює подальшу перспективу дослідження щодо розробки класифікації світових ансамблів, що використовують музичний інструмент сопілку, з урахуванням регіональної належності, інституційного статусу (професійні, аматорські, освітні, незалежні), жанрового спрямування (фольклорні, академічні, неофольклорні, експериментальні, популярно-комерційні), ступеня автентичності інструмента (традиційна українська сопілка чи її стилізовані модифікації), а також типу репертуару (обрядовий, концертний, синтетичний) тощо. Така класифікація є необхідною для систематизації наявного матеріалу, виявлення структурних закономірностей у транснаціональному функціонуванні інструмента та подальшого обґрунтування культурної стійкості сопілки як маркера української ідентичності у глобалізованому музичному просторі. Вона також дозволить зіставити регіональні варіанти побутування інструмента, простежити трансформаційні процеси в інтерпретаційних практиках та окреслити потенціал для міждисциплінарного аналізу культурної динаміки в контексті мобільності та гібридизації.

Висновки. У результаті проведеного дослідження, аналізу транснаціональних форм репрезентації української сопілки в музичному просторі сучасного світу систематизовано дані про функціонування інструмента у складі фольклорних, академічних і кросжанрових

ансамблів у Європі, Північній і Південній Америці, Австралії, частково Азії. Виявлено естетичні, жанрові й соціокультурні моделі використання сопілки в контексті глобального музичного обігу. Розглянуто інструмент як культурне надбання, що втілює автентичні елементи звукової традиції та водночас адаптується до сучасних форматів сценічної комунікації.

Розглянуто інструмент як знакову одиницю культурного коду, що втілює автентичні елементи звукової традиції та водночас адаптується до сучасних форматів сценічної комунікації. Показано, що сопілка, на відміну від архаїчного сприйняття як маргінального селянського інструмента, дедалі частіше виконує функцію маркера культурної мобільності та художнього переозначення. Проаналізовано її участь у створенні гібридних музичних утворень, де вона поєднується з електронікою, хіп-хопом, джазом та іншими світовими жанрами.

Особливу увагу приділено діаспорним формам збереження сопілки як елемента репрезентативної культури. У цих контекстах інструмент фігурує як звуковий носій колективної пам'яті, що активується в ритуальних і святкових практиках, зберігаючи свою семантичну функцію в межах трансгенераційної культурної трансляції. Окреслено просторові відмінності у стратегіях використання сопілки – від естетичного експерименту до ритуалізованого збереження етнічного спадку.

Отже, українська сопілка набуває статусу знакового інструмента у глобальній музичній мережі, в якому поєднуються архаїчні семіотичні структури, сучасні художні практики й соціальні механізми репрезентації. Її транснаціональне побутування окреслює нову парадигму культурної мобільності, в якій інструмент функціонує як динамічний засіб символічної присутності України в глобальному музичному просторі.

Література

1. Дзвінка Р. Традиційні народні духові інструменти в контексті сучасного етномузикознавства. *Народна творчість та етнологія*. 2019. № 1 (41). URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Npd_2019_1_41.pdf (дата звернення: 01.07.2025).
2. Корчинська-Яскевич Б. М. Витоки і становлення професійної сопілкової культури в

просторі українського інструменталізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Львів, 2017. 20 с.

3. Павленко Ю. М., Павленко Л. Є. Сопілка. Перші кроки : навчальний посібник. Київ, 2019. 56 с. URL: https://arts-library.com.ua/bitstream/123456789/3451/1/Сопілка.Перші_кроки.pdf (дата звернення: 01.07.2025).

4. Перший український кінофестиваль у Намібії проходить у Віндгуку. *Українформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/3527990-ukrainian-prohodit-persij-ukrainskij-kinofestival.html> (дата звернення: 30.06.2025) (дата звернення: 01.07.2025).

5. Українська асоціація в Південно-Африканській Республіці (Ukrainian Association of South Africa). URL: <https://www.facebook.com/UkrainianAssociationofSouthAfrica.UAZA/posts/what-happens-when-folk-music-meets-modern-beatboxing-pure-sound-magic-featuring-/1049843973946028/> (дата звернення: 04.07.2025).

6. Товкайло Я. М. Традиційні народні аерофони в контексті навчання в мистецьких школах. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 38. С. 159–164. URL: <https://journals.uran.ua/mz/article/view/222114/222268> (дата звернення: 01.07.2025).

7. Kubasonics зображення концерту. URL: <https://i.ytimg.com/vi/nO1mtFRORKA/hq720.jpg?sqp=-oaymwEhCK4FEIIDSFrYq4qpAxMIARUAAAAAGAEIAADIQj0AgKJD&rs=AOn4CLDFNqA9caQ19i5kP8fhn1O0TVLrSw> (дата звернення: 30.06.2025).

8. Lemon Bucket Orkestra. URL: https://f4.bcbits.com/img/a3630975839_16.jpg (дата звернення: 30.06.2025).

9. Lemko Band (Аделаїда, за керівництвом Юрія Онисківа). *Ukrainian Association of South Australia Inc.* 2024. URL: <https://ukrainiansadelaide.com.au/cultural-ensembles/lemko-band/> (дата звернення: 30.06.2025).

10. National Council for the Traditional Arts. Ukrainian Folk Wind Instruments. [Відео]. YouTube, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PMZzO44GwuM> (дата звернення: 30.06.2025).

11. The Forest. Ukrainian Association of South Africa. *Facebook*. 2023. URL: <https://www.facebook.com/UkrainianAssociationofSouthAfrica.UAZA/posts/what-happens-when-folk-music-meets-modern-beatboxing-pure-sound-magic-featuring-/1049843973946028/> (дата звернення: 01.07.2025).

References

1. Dzvinika, R. (2019). Traditional Folk Wind Instruments in the Context of Modern Ethnomusicology. *Folk Art and Ethnology*, 1 (41). Retrieved from: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Npd_2019_1_41.pdf [in Ukrainian].
2. Korchynska-Yaskevych, B. M. (2017). Origins and Formation of Professional Sopilka Culture in the Space of Ukrainian Instrumentalism: Abstract of

the Candidate of Art History Dissertation. Lviv [in Ukrainian].

3. Pavlenko, Yu. M., & Pavlenko, L. Ye. (2019). Sopilka. First Steps: Tutorial. Kyiv. Retrieved from: https://arts-library.com.ua/bitstream/123456789/345/1/Сопілка.Перші_кроки.pdf [in Ukrainian].

4. The First Ukrainian Film Festival in Namibia Takes Place in Windhoek. (2022, July 21). Ukrinform. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/3527990-u-namibii-prohodit-persij-ukrainskij-kinofestival.html> [in Ukrainian].

5. Publication of the Ukrainian Association in the Republic of South Africa (Ukrainian Association of South Africa). (2025, July 4). Retrieved from: <https://www.facebook.com/UkrainianAssociationofSouthAfrica.UAZA/posts/what-happens-when-folk-music-meets-modern-beatboxing-pure-sound-magic-featuring-/1049843973946028/> [in Ukrainian].

6. Tovkaylo, Ya. M. (2020). Traditional Folk Aerophones in the Context of Teaching in Art Schools. Art Studies Notes, 38, 159–164. Retrieved from: <https://journals.uran.ua/mz/article/view/222114/222268> [in Ukrainian].

7. Kubasonics Band. (2025). Retrieved from: <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5a43dc1518b27d634a11108d/1515977004665-QRMZJV-FNEWQZ8AYMBPCE/Kubasonics+NY+2021+%283>

%29.jpg and https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRi-o7aaicixgfORt_kj8poqNcMHjoOIwTD7A&s [in English].

8. Canadian Music Band from Toronto Lemon Bucket Orkestra. (2025). Retrieved from: https://f4.bcbits.com/img/a3630975839_16.jpg [in English].

9. Lemko Band (Adelaide, under the direction of Yuri Onyskov). (2024). Ukrainian Association of South Australia Inc. Retrieved from: <https://ukrainiansadelaide.com.au/cultural-ensembles/lemko-band/> [in English].

10. National Council for the Traditional Arts. Ukrainian Folk Wind Instruments. [Відео]. YouTube, 2021. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PMZzO44GwuM> (дата звернення: 30.06.2025).

11. The Forest. (2023). Ukrainian Association of South Africa. Facebook. Retrieved from: <https://www.facebook.com/UkrainianAssociationofSouthAfrica.UAZA/posts/what-happens-when-folk-music-meets-modern-beatboxing-pure-sound-magic-featuring-/1049843973946028/> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 09.09.2025
Прийнято до друку 16.09.2025
Опубліковано 30.09.2025*

УДК 792.82.072.2(477)“1974”Чіполліно
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344473

Цитування:

Сірік Д. Р. Балет К. Хачатуряна «Чіполліно»: у світі нових мистецтвознавчих фактів щодо київської прем'єри 1974 р. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 325–329.

Сірік Даніїл Русланович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0005-8131-3416>
dmz2124.dsirik@dakkkim.edu.ua

Sirik D. (2025). K. Khachaturian's Ballet "Cipollino": New Art-Historical Insights on the 1974 Kyiv Premiere. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 325–329 [in Ukrainian].

БАЛЕТ К. ХАЧАТУРЯНА «ЧІПОЛЛІНО»: У СВІТІ НОВИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ФАКТІВ ЩОДО КИЇВСЬКОЇ ПРЕМ'ЄРИ 1974 р.

Мета статті полягає у вивченні маловідомих фактів щодо творчої співпраці композитора К. Хачатуряна з балетною трупю Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка та її очільником Г. Майоровим. У **методології роботи** використано загальнонаукові методи дослідження. Серед них – методи системного, мистецтвознавчого, культурологічного та історичного аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше досліджено маловідомі театрознавчі джерела, які суттєво розширили наукову проєкцію на вивчення історичного та мистецтвознавчого фактажу, пов'язаного зі створенням балету «Чіполліно». **Висновки.** Музика К. Хачатуряна, покладена в основу балету «Чіполліно», спочатку була створена для однойменного мультфільму, проте згодом набула театральної форми, здобувши структуру традиційного балету. Вона включала завершені хореографічні дивертисменти з провідною роллю дієвого танцю, зберігаючи прийоми кіномонтажу та сюжетно-емоційну виразність. Партитура вистави вирізнялася простими мелодіями пісенного складу, прозорою гармонійною фактурою та високою інтонаційною виразністю. У масових епізодах композитор трансформував інтонації міського фольклору та популярних естрадних мелодій, а використання електрогітари у складі симфонічного оркестру підсилювало ритмічну виразність і колорит музики. Особливу увагу композитор приділив музичній єдності спектаклю та наскрізному симфонічному розвитку. Цілісності драматургії сприяли трансформація ключових музичних тем, введення сцен-реприз у канву вистави та використання форми багаточастинного рондо, що забезпечило органічну взаємодію музики та сценічної дії. Завдяки роботі над музикою К. Хачатуряна, балетмейстеру Г. Майорову вдалося успішно реалізувати у сфері дитячого хореографічного спектаклю традиційні форми академічного танцю (варіації, дуети, тріо, розгорнуті ансамблі за участі кордебалету тощо), влучно передати гостроту фантазії з тонким почуттям гумору, використовуючи засоби вільної пластики, акробатики, буфонади та гротеску. Отже, постановка балету «Чіполліно» на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка стала важливим етапом у розвитку українського дитячого балетного мистецтва, сприяючи формуванню нових художніх стандартів і практик.

Ключові слова: балетна музика, дитячий хореографічний спектакль, музична структура балету, К. Хачатурян, балет «Чіполліно».

Sirik Daniil, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management.

K. Khachaturian's Ballet «Cipollino»: New Art-Historical Insights on the 1974 Kyiv Premiere

The purpose of the article is to examine little-known facts regarding the creative collaboration of composer K. Khachaturian with the ballet troupe of the Kyiv State Academic Theatre of Opera and Ballet named after Taras Shevchenko and its artistic director H. Maiorov. **The research methodology** of the study employs general scientific approaches, including systemic, art-historical, cultural, and historical methods of analysis. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that, for the first time, previously little-known theatre sources have been analysed, significantly broadening the scholarly perspective on the historical and art-historical materials related to the creation of the ballet «Cipollino». **Conclusions.** The music of K. Khachaturian, which formed the basis of the ballet «Cipollino», was initially composed for the animated film of the same name, but subsequently assumed a theatrical form, acquiring the structure of a traditional ballet. It encompassed completed choreographic divertissements with a leading role of action-driven dance, while preserving techniques of cinematic montage and narrative-emotional expressiveness. The score of the production was distinguished by simple, song-like melodies, transparent harmonic texture, and a high degree of intonational expressiveness. In mass episodes, the composer transformed intonations of urban folklore and popular variety tunes, while the inclusion of the electric guitar in the symphony orchestra enhanced the rhythmic vitality and

color of the music. Special attention was devoted by the composer to the musical unity of the performance and its through-composed symphonic development. The integrity of the dramaturgy was achieved through the transformation of key musical themes, the introduction of reprise-scenes into the structure of the performance, and the use of a multi-sectional rondo form, which ensured an organic interplay of music and stage action. Thanks to his work with K. Khachaturian's music, choreographer H. Maiorov succeeded in realizing, within the sphere of children's choreographic theatre, the traditional forms of academic dance (variations, duets, trios, extended ensembles involving the corps de ballet, etc.), aptly conveying the sharpness of imagination with a subtle sense of humour by employing means of free plastique, acrobatics, buffoonery, and grotesque. Thus, the production of «Cipollino» on the stage of the Kyiv State Academic Theatre of Opera and Ballet named after Taras Shevchenko became an important milestone in the development of Ukrainian children's ballet art, contributing to the formation of new artistic standards and practices.

Keywords: ballet music, children's choreographic performance, musical structure of the ballet, K. Khachaturian, «Cipollino» ballet.

Актуальність теми дослідження. Балет «Чіполліно» уперше поставлений 1974 р. на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (нині – Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка) за мотивами однойменної казки італійського письменника Джанні Родарі (1920–1980) й розповідав про боротьбу городнього «народу» з фруктовими «пригноблювачами» (балетмейстер – Г. Майоров, сценограф – А. Кириченко, диригент – К. Єременко). Над музикою до балету К. Хачатурян працював упродовж 1972–1973 років. Враховуючи особливості дитячого сприйняття, композитор звернувся у своєму творі до вкрай простих виразних засобів, основу яких складали яскраві мелодії, що легко запам'ятовувалися. Загалом, володіючи даром барвисто втілювати у звуках багатогранний світ дитини, композитор неодноразово звертався до творів для дітей. Авторів вдавалося створювати рельєфні, виразні, яскраві і разом з тим лаконічні образи. У центр драматургії балету «Чіполліно» автор виніс різні тематичні плани: з одного боку – піднесена атмосфера доброти, відданості та щирості Чіполліно, його старого батька Чіполлоне та їхніх друзів, з іншого – жадібність принца Лимона та його поплічника Помідора. Отже, у балеті гостро стикалися скерцозність і ніжний ліризм, фантастика та життєва проза. Балет «Чіполліно» К. Хачатуряна став знаковою подією для розвитку балетного мистецтва в Україні, адже постановник Г. Майоров, диригент К. Єременко та окремі виконавці головних партій отримали високі державні нагороди (1976).

Мета статті полягає у вивченні маловідомих фактів щодо творчої співпраці композитора К. Хачатуряна з балетною трупю Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка та її очільником Г. Майоровим.

Аналіз досліджень і публікацій довів, що розглянута проблематика представлена у науковій площині не вперше. Прем'єрний показ балету у Києві в 1974 р. зумовив появу

чималої кількості мистецтвознавчих публікацій щодо аналізу музичного та хореографічного змісту твору. Так, окремі факти щодо створення вистави, музичного звукоряду та драматургічної побудови можна віднайти у монографіях Ю. Станішевського «Балетний театр України: 225 років історії» (2003), «Балетний театр Радянської України 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку» (1986), «Національна опера України, 2001–2011» [5–7], а також у публікаціях театрознавців: Ю. Афанасьєва [1], О. Білаш [2], Л. Дичко [4], К. Шкурєєва [9]. Цікаві історичні та мистецтвознавчі факти нам вдалося віднайти у маловідомих інтерв'ю з Г. Майоровим (1974) [8] та К. Хачатуряном (1976) [3].

Виклад основного матеріалу. Джанні Родарі – журналіст, політичний і громадський діяч – ніколи не планував ставати дитячим письменником. Він мріяв вивчати філософію, політологію і навіть вступив до італійської політичної організації «Італійська Лікторська молодь». Як юнака з бідної родини його дуже приваблював образ популярного тоді диктатора Б. Муссоліні, побудований на боротьбі з бідністю. Однак Друга світова війна повністю змінила життя Дж. Родарі та його політичні погляди. Зміни привели Джанні Родарі у сферу дитячої літератури, де найвідомішим його твором стала революційна казка «Пригоди Чіполліно». Остання містила глибоку думку про доброту, згуртованість і дружбу; у ній не було прямої моралізації, нав'язливих висновків та повчальності. «Пригоди Чіполліно» стала справжньою казкою з традиційним поділом персонажів на позитивних та негативних, казкою, в якій яскраві та привабливі фантастичні пригоди допомагали дитині краще зрозуміти зміст авторської розповіді.

Вистава, створена трупю Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, складалася з трьох актів і в музичному та хореографічному змісті мала всі сценічні форми: варіації, дуети, тріо, квартети, ансамблі тощо. Вроджена

пластичність музичного мислення допомогла композитору створити по-справжньому «дитячу» музику. Казковий сюжет, поетично умовні персонажі, гострі ситуації, гумор та гротеск надали авторові широкий простір для творчої фантазії. У музиці доречно поєдналися жарт та іронія, зворушлива лірика та справжній драматизм. Водночас музика була гранично танцювальною, що сприяло розкриттю змісту засобами балету. Створюючи яскраву театральну музику, К. Хачатурян багато в чому спирався на свій досвід роботи в кіно, зокрема, на прийоми, вироблені під час роботи над музикою до мультфільму «Чіполліно», (1961, режисер Б. Дежкін, студія «Союзмультфільм»), а також у симфонічних сюїтах казкового змісту та серії дитячих фортепіанних п'єс.

Аналізуючи балетний звукоряд «Чіполліно», зазначимо, що він яскраво емоційний та конкретно-образний. З перших тактів вступу (фанфарний заклик, 12 тактів) та наступного за ним у формі рондо «Спільного танцю мешканців овочевого міста», де представлені провідні герої (Чіполліно, Редисочка, Гарбуз), у музиці панує стихія виразного ритму. Його динаміка не зменшується продовж усіх трьох актів, чому сприяють комедійність ситуацій, відверта гротескність, активний розвиток сюжету та використання невідгадливих «побутових» інтонацій. Балет має чітко виражену жанрову природу: це казка, фантастичне перетворення з повчальним підтекстом, що сягає корінням у народно-комедійні та ярмаркові дійства, із соціально загостреним характером і центральною ідеєю боротьби добра та зла. Основний конфлікт твору – протистояння простих людей із злим володарем – у фіналі набуває пафосу боротьби за справедливу перебудову світу. Цьому насамперед сприяє музика К. Хачатуряна: пластична і виразна, вона ґрунтується на системі лейтмотивів, які сприяють досягненню наскрізної дії та визначають розвиток хореографічних образів. Отже, у балеті гармонійно функціонує єдина система тематичного розвитку, яка зближує музику та хореографію, розкриває ліричну й гротескно-образність балету.

Музична характеристика позитивних персонажів виражена в гострій акцентній, життєрадісній темі, що спочатку звучить у дерев'яних духових, а потім у струнних інструментах. У головній темі К. Хачатурян прописав кілька лейттем головних героїв. Так, метрично варійована лейттема в яскравому звучанні флейти підкреслювала комічну незграбність добродушного майстра

Виноградинки. Активною і цілеспрямованою стала лейттема Чіполліно, яка з'являється наприкінці першого акту (характерні ритмо-інтонаційні обороти тарантели). Танець Помідора був вирішений у гротесковому ключі: стрімка мелодія із синкопованими перебивками, гармонізована септакордами, звучала агресивно. Принц Лимон на відміну від інших героїв, мав дві музичні характеристики. На початку балету він охарактеризований маршем (мав зміщений акцент і визначав тридольність у дводольному розмірі), заснованим на багаторазово повторюваному мотиві, який звучав у tutti оркестру. У варіації другого акту (сцена балу на честь принца) сутність Лимона підкреслювалася відкритою стилізацією сентиментальних мотивів танго і блюзу. Трактуючи образ акцентували несподівані хроматичні обороти, комедійний ефект яких посилювався за рахунок змінного метру (8/8, 9/8, 10/8) та незвичних кадансів (альтерований нонаккорд VI підвищеного ступеня та тонічний сектаккорд із розщепленою терцією).

Окрім жанрових та гротескних епізодів у «Чіполліно» існувало чимало ліричних сцен (наприклад, «Танець квітів»). Композитор також виявив тонкі засоби виразності для пейзажних замальовок: таємнича, похмура, зловісно-загрозлива музика вступу до другого акту (Adagio). Створенню яскравих сценічних образів, а також загальному емоційному тону вистави сприяли оригінальні оркестрові фарби. Так, для досягнення комічного ефекту композитор вдало застосував порівняно рідко вживані інструменти: тамбуго, ресо-ресо, raganella та інші ударні, а також ввів у партитуру електрогітару та кастаньєти. Досить вдало прописав К. Хачатурян народні сцени, у яких помітно проступав колорит італійської народної музики. Про це свідчила темпераментна та швидка тарантела, що відкривала виставу, або бешкетне скерцо у другій дії, що створювало атмосферу веселих бійок та вуличної суєти маленького італійського міста.

З приводу київської прем'єри балету «Чіполліно» в інтерв'ю часопису «Театрально-концертний Київ» (інтерв'юєр – І. Диченко) К. Хачатурян наголосив: «У Києві “Чіполліно” уперше побачив світло рампи. Нотний рукопис твору я вважатиму за честь подарувати Центральному державному архіву-музею літератури та мистецтва УРСР – як скромне свідчення дружніх культурних зв'язків. Як ми працювали над “Чіполліно”? Злагоджено, з піднесенням. Постановники не рахувалися із

своїм часом. Диригент Костянтин Єременко творчо прочитав партитуру, тонко розкрив інтонаційні лінії музики. Ми відверто говорили один одному, що не влаштувало, і врешті-решт знайшли згоди. Хочу відзначити і прекрасний оркестр оперного театру» [3, 11].

У постановника вистави – балетмейстера Г. Майорова твір К. Хачатуряна одразу викликав щире зацікавлення. По-перше, композитор добре відчував своєрідність балетної вистави та «фізіологію» танцю. По-друге, під його музику було легко ставити, адже вона була яскраво театральною, ритмічно багатою, мала стрімку динаміку і надавала твору особливу жвавість і темперамент. З одного боку, балетмейстер точно слідував за автором першоджерела – Дж. Родарі, проте це наслідування стосувалося лише ідеї твору. З іншого боку, Г. Майоров перетворював ситуації та взаємини героїв, відповідно до партитури К. Хачатуряна. В одному з інтерв'ю хореограф так коментував свої враження від музики К. Хачатуряна: «В “Чіполліно” дуже цікаво те, що композитору вдається оперувати такими художніми засобами, котрі допомагають знайти єдність форми і змісту – треба пройти по тонкому лезу єдності цих двох начал. Це являє дуже великий інтерес для мене, як хореографа, котрий мріє про те, щоб балет сподобався і молодшому, і старшому глядачеві... Сюжет постановки дуже близький до казки. З'явився лише новий персонаж, придуманий композитором – красуня Магнолія. Ця дівчинка приходить на допомогу Вишенці та Чіполліно. У фіналі головні герої виступають носіями ідеї дружби. Балет закінчується кодою, що славить перемогу тих, на чиєму боці – правда» [8, 9].

Всі пластичні епізоди були виписані балетмейстером чітко й влучно. При цьому постановник ні в чому не змінив жанру казкової розповіді, надаючи їй яскравих театральних рис. Так, Г. Майоров винахідливо побудував сцену, де Чіполліно разом із друзями звільняє батька, а витончена Магнолія приспає пильність стражників (манера танцю яких нагадувала хореографічний стиль 1920-х років); дотепністю наповнені епізоди, пов'язані зі спорудженням будиночка доброго та невдачливого Гарбуза тощо.

До створення класичних композицій Р. Майоров підійшов досить оригінально: він запровадив рухи, властиві італійській школі класичного танцю. Але при цьому не знехтував канонізованими формами академічної хореографії. Балетмейстер не порушив зовнішні контури адажіо, дуетів, варіацій, малих ансамблів, однак наповнив їх

смісловим підтекстом, гумором і іронією. Танцювальна партитура являла собою широке монолітне полотно, пластична структура якого була дохідливою та образною, скріпленою єдиним емоційним «диханням». По ходу дії виникало багато масових танців, пробігів, стрімких танцювальних епізодів. Балет повністю відповідав дитячому світосприйняттю: класичний танець був позбавлений умовності, дія розгорталася зрозуміло і динамічно. На думку Ю. Станішевського, вміло використовуючи тогочасні здобутки драматичної й музичної режисури, а інколи й прийоми кінематографічного монтажу, постановнику Г. Майорову вдалося створити по-справжньому «танцювальну, мальовничу, сучасну за своєю образною системою і хореографічною лексикою виставу, яка сприяла збагаченню мистецької палітри українського балетного театру й розширенню діапазону його жанрових можливостей» [5, 422–423].

Хореографічні рішення Г. Майорова вирізнялися гармонійним поєднанням традиційних і сучасних елементів. Його техніка була водночас ретельно відпрацьованою та концептуально осмисленою, спрямованою на досягнення максимальної виразності танцю. Постановник органічно поєднував різні пласти хореографії: від спільних народних сцен, що спиралися на класичну лексику, до стилізованих «менуєтних» номерів, які підкреслювали обмеженість і чванливість придворного середовища. Композиція – від варіацій і дуетів до ансамблевих фрагментів – була побудована на музично й драматургічно виправданій основі.

Прем'єрному успіху вистави, безперечно, сприяв вдалий підбір артистів. Так, головний герой балету – Чіполліно – Є. Косменко вирізнявся широтою і оптимістичністю натури; його подругу Редисочку танцювали Т. Таякіна та Л. Сморгачова; прекрасно виконали свою партію Лимона солісти В. Литвинов та В. Рибій; запам'яталися глядачеві також Тиква – І. Погорілий, граф Вишня – С. Лукін та М. Прядченко, Магнолія – А. Лагода та С. Приходько. Вивів у сольні партії Г. Майоров й кілька молодих виконавців.

1995 р. новий колектив Національної опери України відтворив редакцію балету «Чіполліно» К. Хачатуряна – Г. Майорова в сценографії А. Іконнікова, який створив оригінальне художнє рішення, що цілком відповідало драматургічному розвитку. Для нової прем'єри Г. Майоров оновив виставу,

враховуючи акторські та технічні можливості балетної трупи Національної опери України. Балетмейстер додав динаміки в окремі сольні, дуетні та ансамблеві епізоди, підсилив роль кордебалету. Прем'єрний показ відбувся 29 січня 1995 р.; нове прочитання партитури К. Хачатуряна здійснив диригент О. Баклан. Серед артистів, які були зайняті у виставі: Є. Бондаренко, В. Буртан, Т. Голякова, Г. Жало, І. Задаєнна, Є. Кайгородов, О. Калібабчук, Д. Клявін, С. Михайлов, М. Мотков, О. Філіп'єва та ін.

Висновки. Музика К. Хачатуряна, покладена в основу балету «Чіполліно», спочатку була створена для однойменного мультфільму, проте згодом набула театральної форми, здобувши структуру традиційного балету. Вона включала завершені хореографічні дивертисменти з провідною роллю дієвого танцю, зберігаючи прийоми кіномонтажу та сюжетно-емоційну виразність. Партитура вистави вирізнялася простими мелодіями пісенного складу, прозорою гармонійною фактурою та високою інтонаційною виразністю. У масових епізодах композитор трансформував інтонації міського фольклору та популярних естрадних мелодій, а використання електрогітари у складі симфонічного оркестру підсилювало ритмічну виразність і колорит музики. Особливу увагу композитор приділив музичній єдності спектаклю та наскрізному симфонічному розвитку. Цілісності драматургії сприяли трансформація ключових музичних тем, введення сцен-реприз у канву вистави та використання форми багаточастинного рондо, що забезпечило органічну взаємодію музики та сценічної дії. Завдяки роботі над музикою К. Хачатуряна, балетмейстеру Г. Майорову вдалося успішно реалізувати у сфері дитячого хореографічного спектаклю традиційні форми академічного танцю (варіації, дуети, тріо, розгорнуті ансамблі за участі кордебалету тощо), влучно передати гостроту фантазії з тонким почуттям гумору, використовуючи засоби вільної пластики, акробатики, буфонади та гротеску. Отже, постановка балету «Чіполліно» на сцені Київського ДАТОБ імені Т. Шевченка стала важливим етапом у розвитку українського дитячого балетного мистецтва, сприяючи формуванню нових художніх стандартів та практик.

Література

1. Афанасьєв Ю. Чіполліно танцює. *Культура і життя*. 1974. 24 листопада. С. 3.

2. Білаш О. Дитячі балети Генріха Майорова : до історії київського періоду творчості балетмейстера (1972–1978). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : науковий журнал. 2017. № 4. С. 122–126.

3. Диченко І. «Чіполліно» – колективний успіх. *Театральний концертний Київ*. 1976. № 12. С. 11.

4. Дичко Л. Привіт, Чіполліно! *Правда України*. 1974. 10 грудня. С. 4.

5. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.

6. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 237 с.

7. Станішевський Ю. Національна опера України, 2001–2011. Київ : Музична Україна, 2012. 301 с.

8. Чіполліно прийшов у балет. *Театральний концертний Київ*. 1974. № 17. С. 9–10.

9. Шкурєєв К. Культурно-тематичні витоки дитячих балетів українських композиторів на вітчизняній сцені (II пол. XX ст.). *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 515–521.

Reference

1. Afanasyev, Yu. (1974, November 24). Chipollino dance. *Culture and life*, 3. [in Ukrainian].

2. Bilash, O. (2017). Children's ballets of Genrikh Mayorov: on the history of the Kyiv period of the choreographer's work (1972–1978). *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management: Scientific magazine*, 4, 122–126. [in Ukrainian].

3. Dychenko, I. (1976). «Chippolino» – collective success. *Theatre and concert Kyiv*, 12, 11. [in Ukrainian].

4. Dychko, L. (1974, December 10). Hello, Chipollino! *The Truth of Ukraine*, 4. [in Ukrainian].

5. Stanyshevsky, Yu. (2003). *Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history*. Kyiv: Musical Ukraine. [in Ukrainian]

6. Stanyshevsky, Yu. (1986). *Ballet Theater of Soviet Ukraine 1925–1985. Paths and Problems of Development*. Kyiv: Musical Ukraine. [in Ukrainian].

7. Stanyshevsky, Yu. (2012). *National Opera of Ukraine, 2001–2011*. Kyiv: Musical Ukraine. [in Ukrainian].

8. Chipollino came to ballet. (1974). *Theatre and concert Kyiv*, 17, 9–10. [in Ukrainian].

9. Shkureev, K. (2018). Cultural and thematic origins of children's ballets by Ukrainian composers on the domestic stage (2nd half of the 20th century). *Art History Notes*, 33, 515–521 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.08.2025

Отримано після доопрацювання 10.09.2025

Прийнято до друку 17.09.2025

Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Stepanov V. (2025). Polyphony in Ukrainian Instrumental Music. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 3, 330–335 [in English].

Stepanov Volodymyr,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Doctor of Philosophy, Doctoral Student at the
National Academy of Culture and Arts Management
<https://orcid.org/0000-0002-3018-4483>
doc.vstepanov@dakkkim.edu.ua

Степанов В. А. Поліфонічність в українській інструментальній музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 330–335.

POLYPHONY IN UKRAINIAN INSTRUMENTAL MUSIC

The purpose of this paper is to explore the phenomenon of polyphony in Ukrainian instrumental music from a historical and theoretical perspective, within the context of traditions and contemporary trends in the development of musical art. **The research methodology** is based on the principles of systematisation and generalisation of information, as well as methods of historical-theoretical and musicological analysis. These approaches made it possible to examine and synthesise existing scholarly studies on the development of Ukrainian instrumental music, to investigate the works of Ukrainian composers, and to summarise knowledge regarding the polyphonic features of their instrumental and symphonic compositions. **The scientific novelty** of the research lies in its presentation of Ukrainian instrumental music within the framework of polyphony as a characteristic of contemporary artistic thought, while also grounding it in the folkloric origins of Ukrainian melos. **Conclusions.** The use of polyphonic techniques, particularly the polyphonic arrangement of folk songs – which remains a popular genre in Ukrainian instrumental art – represents a deeply rooted tradition in national musical culture. This is evidenced by the large number of works across genres and performance ensembles. Polyphony in the works of Ukrainian composers can be regarded as a fundamental basis of artistic thinking, underpinning the artistry of musical expression. Polyphonic texture, as a defining feature of Ukrainian folk song creativity and the frequent recourse of instrumental composers to folk sources, endows their works with genuine uniqueness. It also serves as a crucial means of preserving and promoting the folkloric musical heritage while integrating traditions with contemporary academic performance practices.

Keywords: polyphony, traditions, genres, arrangement, Ukrainian folk melos, instrumental composers, Ukrainian instrumental music, folk polyphony, national art studies.

Степанов Володимир Андрійович, кандидат педагогічних наук, доктор філософії, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Поліфонічність в українській інструментальній музиці

Мета роботи – розкрити питання поліфонічності української інструментальної музики в історично-теоретичному аспекті у контексті традицій та сучасних тенденцій розвитку музичного мистецтва. **Методологія роботи** включає принципи систематизації та узагальнення інформації, методи історико-теоретичного та музикознавчого аналізу, які дали змогу проаналізувати та систематизувати відомі наукові дослідження з проблеми становлення української інструментальної музики, дослідити творчість українських композиторів та узагальнити інформацію щодо поліфонічності їхніх інструментальних та симфонічних творів. **Наукова новизна** полягає у висвітленні української інструментальної музики у контексті поліфонізму сучасного мистецького мислення та фольклорних основ українського мелосу. **Висновки.** Звернення до прийомів поліфонічного письма, поліфонічна обробка народних пісень, яка залишається популярним жанром у інструментальній творчості українських композиторів, має глибоку традицію в національній музичній культурі. Це підтверджується великою кількістю творів різних жанрів та для різного складу виконавців. Поліфонію у творчості українських композиторів можна розглядати як основу художнього мислення, на якій ґрунтується художність музичного мистецтва. Поліфонічність, як характерна ознака української народної пісенної творчості та часте звернення композиторів-інструменталістів до фольклорних джерел надає їхнім творам справжньої унікальності і є важливим засобом збереження та популяризації фольклорної музичної спадщини, поєднання традицій з сучасними академічними виконавськими практиками.

Ключові слова: поліфонічність, традиції, жанри, обробка, український народний мелос, композитори-інструменталісти, українська інструментальна музика, народне багатоголосся, національне мистецтвознавство.

Relevance of the research topic. The artistic and aesthetic movement of the 20th – early 21st century, characterised by ‘a unique worldview directed toward socio-cultural renewal, the search for progressive paths in the evolution of spirituality, and the rejection of traditional conceptions of art’ [9, pp. 94–95], has come to be known as postmodernism. Scholars use this term to describe complex phenomena in both contemporary philosophy and art, reflecting the multidimensionality of human existence.

The multidimensionality of the modern world is shaped by increased information density, globalisation, integration, intellectualisation, and transformations in poly-communicative processes. When reflected in artistic imagery, this multidimensionality requires adequate comprehension, which, to some extent, becomes possible through a polyphonic mode of perception. The ability of polyphony to simultaneously combine ‘several independent lines and layers in order to create a unified artistic image’ makes it possible to view not only artistic works but even cultural phenomena as polyphonic – embracing the integrity of multiplicity, the wholeness of artistic cognition [13, p. 1]. Thus, polyphony can be regarded as a distinctive feature of contemporary artistic thinking.

In this context, the study of polyphony in Ukrainian instrumental music is of particular significance, as it synthesises deep-rooted national traditions with modern academic thought.

Review of research and publications. Ukrainian instrumental music has been the subject of considerable research within national art studies. The specific features of its development, including polyphonic creativity, have been examined by scholars such as N. Herasymova-Persydska, N. Horiukhina, N. Matusevych, and I. Piaskovskyi. Recognising polyphony as a universal methodological principle that ensures the coexistence of multiple voices and enables the use of ‘simultaneous contrast’ in the creation of artistic imagery, its application in choral, orchestral, and instrumental genres has also been analysed in the musicological works of S. Miroshnychenko, I. Tsurkanenko, I. Chyzhyk, and others.

It should be noted, however, that the polyphonic principle in Ukrainian instrumental music has been explored unevenly across different instruments, depending on their traditional roles in domestic and concert settings. For example, there has been less curiosity surrounding polyphony in the context of instruments such as the bandura and the guitar. Yet the reliance on folk musical traditions – particularly vocal music rich in

polyphonic textures – as well as the tendency toward stylisation of early music, has encouraged the widespread use of polyphonic elements. Arrangements of Ukrainian folk songs constitute a traditional genre for these instruments, and there also exist transcriptions of polyphonic works by various composers.

The issue of transcription and interpretation of polyphonic works for the bandura – specifically works by J. S. Bach – was raised by A. Yeromenko and N. Yeromenko.

Thus, the question of polyphony in the instrumental works of Ukrainian composers, including those for the guitar and bandura, remains highly relevant and warrants further detailed study.

The purpose of this work is to reveal the issue of polyphony in Ukrainian instrumental music from a historical and theoretical perspective within the context of traditions and contemporary trends in the development of musical art.

Presentation of the main material. The 20th century represents one of the periods of active flourishing of polyphonic music, alongside the late Middle Ages and the Renaissance. Ukrainian symphonic, including polyphonic, music of the 20th century followed a difficult path of development, as it sought to ‘catch up’ with the musical cultures of other countries with historically more advanced traditions of symphonism, including traits of postmodernism. This era witnessed a radical reconsideration of compositional techniques, the emergence of numerous neo-styles rooted in classical traditions, and a diversification of genres.

The study of polyphony is complicated by the fact that its expressive specificity is defined by its central concept – ‘simultaneous contrast’. The use of the polyphonic principle thus extends beyond music into ‘the tendency toward the musicalisation of other arts, philosophy, psychology, etc.’ [15, 33]. The language of music constitutes a multilayered structure in which the informational significance of any component gives rise to a broad spectrum of regularities. This ensures the multiplicity of stylistic tendencies, which has become a defining feature of musical art at the turn of the 21st century. H. Zavorodnia notes ‘The process of global ‘confusion of tongues’ which is a characteristic feature of contemporary artistic thinking shows an internal and profound idea of stylistic dialogue, polyphonic in its essence. ‘Polyphony’ of musical text reveals the multipartite nature of contemporary musical thinking, striving for the process of ‘analysis-synthesis’ of each musical language element’ [6, 57].

For Ukrainian composers, the task was not merely to transfer 'foreign symphonic traditions onto Ukrainian soil, but to reinterpret them within a nationally distinctive style rooted in the musical laws of Ukrainian folklore and the finest traditions of Ukrainian culture' [5, 149].

Ukrainian culture of the first half of the 20th century, including its musical dimension, was forced to concentrate upon itself, constrained within the strict framework of socialist realism (V. Kozarenko [7]). Later, however, artists and composers increasingly sought to move beyond socialist realism. Their works demonstrate active interaction between harmonic and polyphonic principles of musical organisation (O. Kuzmuk [8]). A tendency emerged toward greater complexity in compositional techniques, stylisation, musical quotations, and polyphonic layering (O. Hurkova [3]). In the era of Ukraine's independence, musical art has become increasingly progressive: what had once seemed a certain eclecticism of ideas and styles has now acquired the qualities of a recognised 'standard' (N. Herasymova-Persydska [2]).

In her study of Ukrainian composers, H. Zavhorodnia considers polyphony as the very foundation of artistic thought, serving as both the artistic and constructive basis of musical art – always relevant to the stylistic development of music from its origins to the 'polyphonic Renaissance' of the 20th century [6].

The earliest known polyphonic examples on Ukrainian ethnic territories date back to the 13th century [14], while the beginnings of polyphony arose in the 11th–12th centuries, with its flourishing occurring in the 13th–14th centuries. On Ukrainian ethnic lands, manuscript samples of polyphonic music were discovered in the Roman Catholic monastery of Stary Sącz (now Subcarpathia, Poland), founded in the 1280s. These are anonymous polyphonic compositions demonstrating the author's familiarity with the stylistic methods of the Notre Dame School of Paris [14]. In later Ukrainian music history, references are found to Hryhorii, a monk of the Kyiv-Pechersk Lavra in the 12th–13th centuries, known as a 'creator of canons'; in the 16th century, the region of Galicia was home to the musician, pedagogue, and Ukrainian-born musicologist Sebastian of Felshtyn, author of polyphonic motets [14].

The first known polyphonic works by Ukrainian composers were choral and belonged to *partesny* singing (Ukrainian church music by Y. Zavadovskyi, M. Dyletskyi, and others) and to the choral concerto (A. Vedel, M. Berezovskyi, D. Bortnianskyi, among others).

A characteristic feature of Ukrainian composers' creativity is their consistent recourse to the folkloric foundations of Ukrainian melos in both original works and arrangements of folk songs. The instrumental arrangement of folk songs represents an important and widespread field of musical activity, contributing to the preservation and popularisation of folklore heritage. This requires a profound understanding of both the folkloric material and the specificities of the instrument. These processes transpose the traditional melodies into the technical and timbral possibilities of the instruments for which the arrangements are being made, combining traditional melodies with modern performing practice.

Ukrainian musical culture is particularly rich in plucked string instruments, among which the bandura and kobza occupy a special place. The arrangement of folk songs for these instruments involves preserving the melodic line and harmonic structure while simultaneously taking into account the technical potential and distinctive performance techniques of the instruments, such as arpeggio, tremolo, and others. The use of plucked string instruments is an inseparable part of Ukrainian musical tradition (L. Cherkaskyi), and arrangements of folk songs for these instruments play an important role in preserving national identity and transmitting cultural values to future generations.

Ukrainian folk songs are distinguished by their diverse polyphonic forms, which are an integral part of Ukraine's musical culture and reflect the regional and historical characteristics of the musical thinking of the people. It should be noted that scholars define folk polyphony as 'a type of textural structure of folk music, a simultaneous combination of several melodic lines in folk group (choral, ensemble) vocal, instrumental, and vocal-instrumental music' [10]. As O. Rudnytska notes, group singing was an important and integral 'component of the spiritual life of Ukrainians, from which the distinctive polyphonic song tradition originated' [11, 100].

Culture expert S. Sadovenko rightly justifies Ukrainian folk song creativity as a specific system of national artistic worldview, 'which functions inseparably from the national identity of the Ukrainian people, as a leading factor in the creation of the national identity of modern Ukrainians and as an important condition for the effective disclosure of the latter's ethno-spiritual potential' [12, 143].

The collection and transcription of folk songs, including polyphonic ones, began in the 19th century; with the advent of audio-recording

technologies, this process expanded significantly in the 20th and 21st centuries. According to dictionary definitions, polyphony is 'a musical texture based on the combination of three or more independent voices (polyphony proper) or a melody with accompaniment or chordal support (homophony)' [16, 19]. The term also refers to a type of 'linear musical thinking, serving the revelation of a work's content, the embodiment and development of artistic images, the transformation, juxtaposition, and unification of musical themes' [14, 305].

The Ukrainian Musical Encyclopaedia defines polyphony as a type of polyvocality based on the simultaneous sounding of two or more melodic lines [14]. Scholars distinguish three main types of polyphony – *podholos* (subvoice), imitative, and contrasting. While imitative and contrasting forms developed primarily in academic music, the *podholos* type is widespread in the folk traditions of certain cultures, including Ukrainian. Yet, many works defy categorisation into a single type of polyphony.

The *podholos* style, characteristic of Ukrainian folk songs and their arrangements, involves a principal melody from which additional voices branch off. These 'subvoices' supplement the main line, sometimes merging with it, especially in cadences [14]. Researchers identify the following types of Ukrainian polyvocality: heterophony, drone diaphony, monophony, *kant* three-part singing, and 'podholos-polyphonic functional two- and three-part textures' [10]. Imitative polyphony occurs less frequently in folk song, though it is vividly represented in the works of M. Leontovych.

In Ukrainian instrumental music, polyphonic techniques were employed by V. Sokalskyi, and later by eminent contemporaries such as Y. Stankovych, M. Skoryk, and V. Sylvestrov. Neo-Baroque tendencies, expressed in the use of fugues and cycles of preludes and fugues, can be traced in the works of M. Skoryk, V. Bibik, and others. Composers like D. Klebanov and O. Yavoryk composed for various instrumental ensembles. The *passacaglia* genre was explored both by earlier composers such as M. Kolessa and S. Liudkevych, and by Y. Stankovych and Ya. Hubanov. A significant number of polyphonic works have been written for piano, choir, and vocal ensembles, and this trend continues into the 21st century.

In the 19th–20th centuries, polyphonic thinking in Ukraine was strongly manifested in the genre of folk song arrangements. At its inception, this genre was characterized by intensive reinterpretation of the source material

(particularly in professional solo songs with accompaniment, later in romances). Its subsequent development was marked by a desire to return to the folkloric basis and reproduce its authentic sound within academic music (as seen in the arrangements of M. Lysenko, M. Leontovych, O. Koshyts, and M. Verykivskyi). In the 20th century, this genre continued to evolve in the works of B. Liatoshynskyi, L. Revutskyi, Y. Stankovych, and others, who applied highly individualised approaches to folk sources.

B. Liatoshynskyi not only skilfully mastered the techniques of polyphonic composition, but created polyphony grounded in specific compositional devices, enabling him 'to convey the inexhaustible semantic depth of life' [5, 40]. A significant role in his work belongs to imitative polyphony – for example, his Second Symphony is permeated throughout with imitative techniques.

The most widespread polyphonic forms are variant *podholos* textures and heterophony, corresponding to the main principles of folk polyvocality. Often employed is the technique of vertically mobile voice exchanges, as well as the inclusion of 'authorial themes' into arrangements as counterpoint to the folkloric source (characteristic of M. Leontovych, M. Verykivskyi, and L. Revutskyi).

The polyphonic structure of Ukrainian folklore, and of folk songs in particular, is reflected in arrangements and original works based on folkloric sources, notably for the guitar and bandura. The bandura has extensive potential for polyphonic performance due to its construction, with 10–14 bass strings and up to 50 treble strings. During the 20th century the instrument underwent considerable modernisation, acquiring 'a new, improved design and tuning system (chromatisation, extended range, and key-switching mechanisms)' [17, 1]. Today, the repertoire of bandura players includes both transcriptions of classical polyphonic works (e.g., J.S. Bach) and original modern polyphonic compositions by M. Dremluha, L. Kolomiets, and others.

As I. Druzha notes, 'kobzarstvo and bandura performance as artistic phenomena today demonstrate a clear genre-based differentiation into two independent and self-sufficient directions. On the one hand, kobzarstvo bears the mission of preserving the traditional repertoire and accompanying function of the instrument, reviving the authenticity of both the instrument and performance techniques. On the other, academic bandura performance encompasses solo-

instrumental, vocal-instrumental, and ensemble practice' [4, 48–49].

Nonetheless, folk song material with its inherent polyphonic qualities often serves as the musical foundation for the bandura repertoire. A considerable number of contemporary original compositions for bandura are based on Ukrainian folk melodies or are variations on folk themes. Over time, the traditional repertoire of bandura players – composed largely of folk songs – has also been transferred into guitar literature, becoming a valuable tradition of the Ukrainian guitar school.

For Ukrainian composer-guitarists, arrangements and variations of folk songs remain a defining genre, still widely performed by contemporary guitarists. The guitar is capable of polyphonic performance, and its repertoire includes not only works originally composed for lute but also transcriptions of organ and piano polyphonic music (for example, the guitar arrangements of A. Sehovia). Thus, the polyphonic repertoire for guitar by Ukrainian composers largely consists of folk song arrangements and original compositions – such as A. Shevchenko's *Carpathian Rhapsody* or *Ricercar* – as well as stylisations of early music (e.g., K. Chechenia's *Polufoniia*).

Special mention should be made of the characteristic three-voice texture of the guitar, consisting of melody, bass, and harmony. In such a setting, the piece may be not only homophonic-harmonic but also polyphonic, or a hybrid composition with polyphonic elements (such as a developed bass line or subvoices).

As F. Bernat notes in his analysis of A. Shevchenko's *Carpathian Rhapsody*, in addition to the vivid national stylistics and harmony (the Hutsul minor mode), timbral imitations of folk instruments (such as the cymbals), and podholos polyphony, the piece also features a specific three-voice guitar texture: 'the tremolo (upper voice) forms a subvoice, the main melody is presented in the middle voice (with occasional tremolos), while the lower voice provides a sustained bass. In this way, Shevchenko's characteristic polyphonic thinking is revealed' [1, 150].

Bernat further observes that Shevchenko's use of guitar texture 'enriches the timbral palette of the instrument – we seem to hear not a single guitar, but an entire ensemble. The guitar imitates the sound of a *troistamuzyka* ensemble, using its typical techniques (tremolo, droning bass)' [1, 153].

Conclusions. In conclusion, it should be emphasised that the use of polyphonic techniques,

and especially polyphonic arrangements of folk songs – which remain a popular genre in the instrumental creativity of Ukrainian composers – has a deep-rooted tradition within the national musical culture. This is confirmed by the vast number of works across diverse genres and ensembles. Polyphony in the works of Ukrainian composers can be regarded as a foundation of artistic thought upon which the artistry of musical creativity is built.

Polyphonic expression, as a hallmark of Ukrainian folk song creativity, along with the frequent recourse of instrumental composers to folkloric sources, imparts genuine uniqueness to their works. It also serves as an important means of preserving and promoting folk musical heritage, while uniting tradition with contemporary academic performance practices.

References

1. Bernat, F. F. (2019). The pan-European standard of guitar performance and specifics of its national embodiments. PhD dissertation in art studies. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Herasymova-Persydska, N. (1998). New in the musical chronotope of the end of the millennium. *Ukrainian Musicology*, 28, 32–39 [in Ukrainian].
3. Hurkova, O. M. (2016). The work of I. Karabyts in the context of genre-stylistic tendencies in Ukrainian music of the last third of the 20th century: PhD dissertation in art studies. Kyiv [in Ukrainian].
4. Druzha, I. S. (2021). Contemporary bandura studies: Compositional explorations and performance perspectives. PhD dissertation in art studies. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Yemelianenko, M. S. (2012). The cyclic symphony in 20th century composition: From genre transitivity to interstyle properties. PhD dissertation in art studies. Odesa [in Ukrainian].
6. Zavorodnia, H. F. (2016). Musical space and works of Ukrainian composers in the aspect of stylistic dialogue. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 56–59 [in English].
7. Kozarenko, O. V. (2001). Ukrainian national musical language: Genesis and current trends of development. Abstract of doctoral dissertation in art studies. Kyiv [in Ukrainian].
8. Kuzmuk, O. V. (2020). Interaction of polyphonic and harmonic principles of musical organization in the works of early 20th century composers: Specifics of renewal, methods of analysis. Abstract of PhD dissertation in art studies. Kyiv [in Ukrainian].
9. Mykulanyets, L. M. (2022). Embodiment of postmodernism in the biography of the artist's categories. *Art Notes*, 41, 91–95 [in Ukrainian].
10. Pelina, H. O., & Shevchuk, O. Yu. (2025). Folk polyphony. *Great Ukrainian Encyclopaedia*. <https://vue.gov.ua/> [in Ukrainian].

11. Rudnytska, O. P. (2000). Ukrainian art in the multicultural space. EksOb [in Ukrainian].
12. Sadovenko, S. (2010). Folk song creativity as a factor of Ukrainian self-identification. Cultural Thought, 2, 142–148 [in Ukrainian].
13. Stepanova, L. P. (2011). Methodology of developing polyphonic hearing in primary schoolchildren at music lessons: Abstract of PhD dissertation in pedagogical sciences. Kyiv [in Ukrainian].
14. Ukrainian Musical Encyclopaedia. Vol. 5: Pavana – 'Polikarp'. (2018). M. T. Rytsky Institute of Art Studies, Folklore, and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
15. Chorny, A. L. (2023). Polyphony in the symphony genre of the 20th century. Musical Art and Culture, 36(1) [in Ukrainian].
16. Yutsevych, Yu. (2003). Music: Dictionary-reference. Ternopil [in Ukrainian].
17. Yanytskyi, T. Y. (2020). Theoretical foundations of artistic transcription of musical works for bandura: Abstract of PhD dissertation in art studies. Kyiv [in Ukrainian].

Література

1. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2019. 205 с.
2. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. 1998. Вип. 28. С. 32–39.
3. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанровистильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2016. 324 с.
4. Дружба І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2021. 215 с.
5. Ємельяненко М. С. Циклічна симфонія у композиторському творчості ХХ століття: від жанрової перехідності до інтерстильових властивостей : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2012, 195 с.
6. Завгородня Г. Ф. Musical Space and Works of Ukrainian Composers in the Aspect of Stylistic Dialogue. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2016. № 2. С. 56–59.
7. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореферат дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 23 с.
8. Кузьмук О. В. Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації у творах композиторів першої половини ХХ століття: специфіка оновлення, методи аналізу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2020. 18 с.
9. Микуланінець Л. М. Втілення постмодернізму в біографії категорій митця. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 41. С. 91–95.
10. Пеліна Г. О., Шевчук О. Ю. Багатоголосся народне. Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/> (дата звернення: 01.02.2025).
11. Рудницька О. П. Українське мистецтво у полікультурному просторі : навч. посіб. Київ : ЕксОб, 2000. 208 с.
12. Садовенко С. Народна пісенна творчість як чинник самоідентифікації українства. *Культурологічна думка*. 2010. № 2. С. 142–148.
13. Степанова Л. П. Методика розвитку поліфонічного слуху молодших школярів на уроках музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2011. 20 с.
14. Українська музична енциклопедія. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Том 5: ПАВАНА – «POLIKARP». Київ, 2018.
15. Чорний А. Л. Поліфонія у жанрі симфонії ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Випуск 36, книга 1.
16. Юцевич Ю. Музика : словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.
17. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2020. 18 с.

Стаття надійшла до редакції 01.08.2025
 Отримано після доопрацювання 03.09.2025
 Прийнято до друку 10.09.2025
 Опубліковано 30.09.2025

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 37.013.73

DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344476

Цитування:

Гордєєв С. І. Впровадження сучасних технологій у процес створення театральних вистав та перформансів у сценічному просторі України та за кордоном. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 336–341.

Гордєєв Сергій Іванович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури
Харківської державної академії культури,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0002-5654-0837>
sergeygordeyev1402@gmail.com

Gordeyev S. (2025). Implementation of Modern Technologies in the Process of Creating Theatre Shows and Performances in the Stage Space of Ukraine and Abroad. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 336–341 [in Ukrainian].

ВПРОВАДЖЕННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕС СТВОРЕННЯ ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ ТА ПЕРФОРМАНСІВ У СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ТА ЗА КОРДОНОМ

Мета статті – виявити особливості цифрових технологій як інноваційного режисерського інструментарію в постановках сучасного українського та закордонного театру. **Методологія дослідження.** Застосовано аналітичний метод і метод теоретичного аналізу для опрацювання наукової літератури з теми дослідження; типологічний та структурно-функціональний метод, завдяки якому з'ясовано різновиди та особливості цифрового режисерського інструментарію; метод компаративного аналізу – для порівняння рівня інтегрування інноваційних технологій в європейському та українському театрі та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто проблематику інтегрування в сучасний театр інноваційних технологій як засобів реалізації режисерського задуму; окреслено особливості впровадження цифрових технологій в процес створення театральних вистав та перформансів; на основі компаративного аналізу виявлено ряд технологій, що використовуються в постановках сучасних українських та європейських режисерів. **Висновки.** Технічні інновації є невід'ємною частиною еволюції театру. За результатами дослідження виявлено, що на сучасному етапі розвитку театального мистецтва впровадження інноваційних цифрових технологій в процес створення вистав і перформансів є не лише ефективним засобом привернення уваги глядача, надання можливості отримати новий досвід, а й дієвим інструментарієм, що сприяє втіленню режисерської ідеї постановки. Різноманітні фото- та відеопроєкції, звуковий супровід та світлові ефекти, мультимедійні декорації, комп'ютерні ефекти, онлайн-зйомка, демонстрація фото- та відеодокументів, віртуальний реквізит, інсталяції, 3D-ефекти та ін. окрім посилення візуального ряду та створення яскравого сценічного дизайну, надають можливість розкрити емоційний стан та внутрішні переживання персонажа; посилити увагу на необхідних режисеру моментах; створити яскраві та сповнені глибинного філософського наповнення метафоричні образи; змістити акценти на ті аспекти п'єси, що досі лишалися недостатньо висвітленими в театральній практиці та ін. Звернення українських режисерів-постановників до цифрового інструментарію здебільшого обмежується відеопроєкціями, тоді як на сценах європейських театрів тяжіє до віртуальної реальності, технологій захоплення руху та ін.

Ключові слова: сучасний театр, режисура, вистави, цифрові технології, мультимедійні засоби, відеопроєкції, віртуальна реальність.

Gordeyev Serhiy, Honoured Artist worker of Ukraine, Candidate of Art Criticism, Professor, Professor of the Department of Directing, Kharkiv State Academy of Culture

Implementation of Modern Technologies in the Process of Creating Theatre Shows and Performances in the Stage Space of Ukraine and Abroad

The purpose of the article is to identify the features of digital technologies as innovative directorial tools in the productions of modern Ukrainian and foreign theatre. **Research methodology.** The analytical method and the method of theoretical analysis were applied to study the scientific literature on the topic of the study; the typological and structural-functional method, thanks to which the varieties and features of digital directorial tools were clarified; the

method of comparative analysis – to compare the level of integration of innovative technologies in European and Ukrainian theatre. **Scientific novelty.** The issues of integrating innovative technologies into modern theatre as a means of implementing the director's plan are considered; the features of introducing digital technologies into the process of creating theatrical performances and performances are outlined; based on comparative analysis, a number of technologies used in the productions of modern Ukrainian and European directors are identified. **Conclusions.** Technical innovations are an integral part of the evolution of the theatre. The results of the study revealed that at the current stage of the development of theatrical art, the introduction of innovative digital technologies into the process of creating plays and performances is not only an effective means of attracting the viewer's attention, providing an opportunity to gain new experience, but also an effective tool that contributes to the implementation of the director's idea of the production. Various photo and video projections, sound and lighting effects, multimedia decorations, computer effects, online filming, demonstration of photo and video documents, virtual props, installations, 3D effects, etc. in addition to enhancing the visual range and creating a bright stage design, provide an opportunity to reveal the emotional state and internal experiences of the character; to increase attention to the moments necessary for the director; to create bright and metaphorical images full of deep philosophical content; shift the emphasis to those aspects of the play that have so far remained insufficiently covered in theatrical practice. The use of digital tools by Ukrainian directors is mostly limited to video projections, while on the stages of European theatres it tends to virtual reality, motion capture technologies.

Keywords: modern theatre, directing, performances, digital technologies, multimedia tools, video projections, virtual reality.

Актуальність теми дослідження. Протягом першої чверті ХХІ ст. театральне мистецтво перебуває в динамічному трансформаційному процесі, впливовими чинниками якого стали тенденції соціокультурного простору, зумовлені глобалізацією, євроінтеграцією, цифровізацією, еволюцією інформаційно-комунікаційних технологій та ін. На сучасному етапі використання різноманітних традиційних та інноваційних технологій стає невід'ємною частиною процесу створення вистав як для європейських, так і для українських театрів. Їх різноманітність та варіативність використання в процесі втілення режисерського задуму постановки в практиках сучасного театру зумовлює актуальність дослідження.

Аналіз публікацій. Одним із актуальних напрямів сучасного мистецтвознавства є поєднання традицій та інновацій, що в театральному контексті зазвичай реалізуються завдяки використанню інноваційних технологій. Так, наприклад, дослідження мультимедійних засобів на сучасній театральній сцені здійснює Г. Липківська [3]. Виявленню та аналізу режисерських інновацій використання технічних засобів та технологій у сценічних постановках в традиційних та новаторських формах присвячено публікацію К. Юдової-Романової, В. Стрельчук та Ю. Чубукової [7] – основний акцент авторками зроблено на особливостях інтегрування комп'ютерних та інженерних технологій. Аналіз використання цифрових інструментів в практиці сучасного театру здійснюють Т. Бойко, М. Татаренко, К. Юдова-Романова, Ю. Цивата та Я. Ланчак [10]. Дослідженню дигітальних технологій сучасного сценічного мистецтва в контексті семіотики освітлення присвячено статтю О. Ільницької та

В. Ільницького [2]. Окремі аспекти означеної проблематики висвітлено в публікаціях А. Докової «3d-mapping як засіб створення асоціативних аспектів художнього образу» [1], С. Триколенко «Формування сценічного середовища за допомогою мультимедійних засобів як один з прийомів поєднання новітнього медійного та традиційного образотворчого мистецтва» [6], О. Попова «Сценічний дизайн в контексті специфіки розвитку сучасного українського драматичного театру» [4], О. Савчук «Опера та сучасні арттехнології, виклики часу перед професією режисера» [5] та ін. Акцентуючи на значному внеску українських науковців у розробку проблематики впровадження цифрових технологій в сучасні перформанси та вистави, водночас доводить визнати, що темпи розвитку цифрових інновацій і багата театральна практика вимагають подальших досліджень.

Мета статті – виявити особливості цифрових технологій як інноваційного режисерського інструментарію в постановках сучасного українського та закордонного театру.

Виклад основного матеріалу. Театр – це вид мистецтва, що відображає функціональні можливості, духовний та емоційний світ суспільства та являє його відродженням не лише зовнішньо, а й на глибинному рівні. Театральна подія по суті є актом інтерпретації, що набуває цінність лише в рамках, в яких вона відбувається. Оскільки театр заснований на стосунках між актором і глядачем, він завжди існує в певних політичних та соціокультурних координатах, він не може бути абстрагований від конкретних економічних умов та технологічного розвитку,

що безпосередньо пов'язано з театральною практикою. В багатьох випадках технології нерозривно пов'язані зі сценічною майстерністю і не є основоположним елементом розвитку театральної лексики, а в інших наявність інноваційних технологій набуває характеру естетичної революції.

Використання інноваційних технологій в театральному мистецтві – процес, який супроводжує весь історичний розвиток театру, активізуючись в періоди революційних винаходів. Початок ХХ ст., який ознаменував зародження режисерського театру характеризується дуальністю підходів до технологій: з одного боку, представники авангардного руху, зацікавлені у превалюванні візуального в театральному дискурсі, сміливо експериментували з інтегрування мультимедійних технологій, з іншого – консерватори, для яких технології були ворогами традиції. Поява кінематографа та перші спроби запозичення окремих рис кінолексики засобами включення рухомих зображень, що стали відмінною рисою нового медіа, в тканину театральної вистави, призвели до формування нової чуттєвості в театрі завдяки зміщенню увагу глядача з вербального до візуального. Один із провідних представників європейського режисерського театру початку ХХ ст. Е. Піскатор наголошував на тому, що «техніка – це художня необхідність сучасного театру. Вона руйнує застарілу форму оптичної коробки, щоб піднести сцену на рівень історії» [13, 43].

Протягом останніх кількох десятиліть цифрові технології стали частиною вистави та перформансу, інтегрувавши їх візуальну мову. В Україні режисерські експерименти пов'язані в першу чергу з творчістю Д. Богомазова (вистава «Жінка з минулого» за п'єсою Р. Шиммельпфенніга, театр «Вільна сцена», 2008), А. Бакірова («Комедія посилок» В. Шекспіра, 2015), М. Голенка («Афродізіак» В. Понізова, 2016), А. Жолдака («Войcek» Г. Бюхнера, 2008; «Zholdak dreams: викрадачі почуттів», 2015) В. Кучинського (поетична інсталяція «Форум екстази» Б. І. Антонича, 2009) та ін. Євроінтеграційні процеси позитивно вплинули на розширення режисерських технологій завдяки можливості запозичення провідного досвіду та подальшого розвитку власного бачення можливостей застосування технічних інновацій.

Найбільш поширеним у театральних практиках є використання електронних декорацій, відеопроєкцій, мультимедійних екранів, світлодіодних костюмів та завіс, а

також розмаїття світлових спеціальних ефектів, конструктивних елементів керованих платформ та ін. [10, 2]. Мультимедійні технології в театральних постановках є потужним засобом взаємодії глядача з візуальним оформленням, де текст, графіка та звук синтезовано з акторською грою, музичною та живо синхронізацією вистави [9]. На думку науковців, використання цифрових технологій збагачує сучасний театр актуальними технічними концепціями та форматами. Серед важливих інструментів втілення режисерського задуму в театральній постановці особливе значення має світловий дизайн, що, на думку дослідників, є «продуктивним компонентом сценічної постановки, функції якого виходять за межі очевидних або прозаїчних рівнів, на яких світло лише генерує тінь або колір, фокус або простір, створюючи атмосферні, архітектурні та тілесні елементи» [2, 196]. Американський режисер і сценограф Р. Вілсон, позиціонуючи світло як основоположний засіб комунікації, відводить йому роль важливої частини архітектурного цілого. У виставах «Доріан» Д. Пінкні за мотивами творів О. Уайльда, «Мобі Дік» Г. Малвілла, «Пісочна людина» Е. Т. А. Гоямана він зазвичай засновує світлову і просторову композицію на мінімалістських концептуальних замальовках, фіксуючи просторові пропорції та контрасти яскравості за допомогою невеликих діаграм та розробляє візуальне кадрування засобами послідовності зображень [14].

Методи та технології, що використовуються в світловому дизайні сценічного простору протягом останніх десятиліть суттєво еволюціонували – від традиційних ліхтарів (для спрямування світла на певні ділянки сцени) та димерів (використовуються для керування інтенсивністю світла, що дозволяє створювати ледь помітні зміни настрою та атмосфери), до інноваційного світлодіодного освітлення та проєкційного меппінгу. Еволюція мультимедійних технологій значно сприяє посиленню його художньої виразності, а відтак і можливостям створення необхідної атмосфери, увиразнення емоційного звучання, акцентування на найгостріших сценах та ін. Так, наприклад, світлодіоди активно використовуються для створення широкого спектра ефектів, від ледь помітних змін кольору до драматичних спалахів світла, а проєкційне маппінг (техніка, що передбачає проєктування зображень або відео на поверхню, створюючи надзвичайно захопливе

та захопливе візуальне середовище) [1, 198] з великим успіхом використовується в багатьох театральних постановках, від традиційної драматичної вистави, до мультимедійного перформансу. Відеопроєкція на тло сцени може перетворити виставу на віртуальну дію, створити будь-який необхідний ефект, від природного (вода, полум'я, дощ, сніг та ін.), до сюрреалістичного. Водночас варто зазначити, що в постановках українських режисерів використання цифрових технологій загалом та відеомапінгу зокрема з метою створення певного місця дії є скоріше виключенням, аніж правилом. Зазвичай мова йде про організацію унікального, сповненого метафоричності умовного простору. Так, наприклад, у виставі «Пер Гюнт» Г. Ібсена (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка), режисер І. Уривський звертається до проєкцій для поглиблення та урізноманітнення сенсорного наповнення кожної сцени, основний акцент зробивши на колористику [4, 126]. Не менш характерним наразі лишається використання матеріалів художніх та документальних фільмів, приватних відео з соціальних мереж та ін., що є типовим для постановок документального театру. Так, наприклад, у виставі «Погані дороги» Н. Ворожбит (прем'єра в 2018 р.), режисеркою Т. Труновою використано відео з автореєстратора автомобіля, що їде нічною трасою, а в постановці «На*І*т», прем'єра якої відбулася на сцені Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра в 2024 р., відеозвернення реальної людини, що проєктувалося на задник сцени, виконувало важливе сенсорне навантаження. Загалом, у постановках документального або вербатім театру звернення до цифрових технологій (зокрема активно застосовуються для створення сценографічного оформлення) зумовлено специфікою формату.

Станом на початок третього десятиліття 2020-х рр. звернення театральних режисерів до технологічних інновацій стає широко поширеною практикою, свідченням чого є постановки, представлені на одному з провідних міжнародних фестивалів в Авін'йоні у 2024 р. Так, наприклад, у виставі Elizabeth Costello. Sept leçons et cinq contes moraux («Елізабет Костелло, Сім уроків та п'ять інших історій») – цикл промов вигаданого письменника, альтер його південноафриканського автора Дж. М. Кутзее), режисер К. Варліковський використовує онлайн-зйомку – персонажів крупним планом знімає оператор і зображення передається на

великий екран, а на задник сцени проєктується відео сценічної дії з різних кутів зору. Використання величезної проєкції онлайн-відео персонажа крупним планом є також частиною режисерського задуму Л. де Сагазан у виставі «Левіафан», що головною ідеєю постановки позиціює недосконалість суддівської системи. Створений після тривалого занурення в серце системи кримінального правосуддя, зокрема в її процедури безпосередньої появи, «Левіафан» ставить під сумнів справедливість інституційного правосуддя. У співпраці з автором Г. Пуа, Л. де Сагазан черпає натхнення з практик так званого трансформаційного правосуддя та інших альтернатив традиційній системі «судити-карати-ув'язнити». Під шатром, зведеним як імпровізований зал суду, що перегукується з інсталяцією, представленою в колекції Ламберта, вистава пропонує глядачу підґрунтя для роздумів – поза добром і злом – зв'язки між правовою системою та нерівністю, що керує сучасним суспільством, спростовуючи певні очевидні припущення в цьому процесі. Через біблійну постать Левіафана вистава зіштовхує з насильством та його регулюванням законом [12]. Цифрові технології у даному випадку сприяють створенню театального простору, в якому режисерка ставить під сумнів внутрішню роботу інституції, пропонує альтернативи та репрезентує різноманітні символічні ритуали.

Однією з п'єс, що є багатим підґрунтям для різноманітних технічних, мультимедійних та цифрових експериментів, є «Гамлет» В. Шекспіра. На думку науковців, це пов'язано з неймовірною славою та монументальністю п'єси, превалюванню в ній моторошного та неспокійного, такого, що виходить за межі нашої філософії, постійно готове до технологічного дослідження [8]. Показовою в цьому аспекті є постановка «Hamlet 360: Thy Father's Spirit» («Гамлет 360: Привид батька твого»), яку здійснено режисером С. Малером, художнім керівником-засновником Commonwealth Shakespeare Company в співпраці з технологічним гігантом Google, в якій використано віртуальну реальність [11]. Відповідно до авторського бачення, захопливу історію режисером побудовано на стосунках Гамлета з батьком. Дія відбувається в центрі великої ветхої зали зі сценою з боку – декораціями є колекція пошарпаних і вигадливих меблів, клаптики килимів та старий автомобіль. Динаміка руху акторів та аудіовізуальне оформлення захоплює глядача

досліджувати простір. Виставу розміщено на офіційній сторінці PBS на YouTube – переглянути виставу може будь-який користувач у 3D за допомогою гарнітури віртуальної реальності або у 2D на комп'ютері чи мобільному пристрої. Незважаючи на можливість перегляду на екрані, постановка цілком відповідає театральній естетиці, зокрема дублі надзвичайно довгі – сцена «відведи тебе до монастиря» триває майже 10 хвилин і складається лише з двох кадрів. Щоб зафіксувати дію, в одному місці було встановлено камеру Yi Halo 360 (складається з 17 камер, одна з яких спрямована вгору, а решта розташовуються віялом у формі вінка), і актори (Дж. Катмор-Скот – Гамлет, Дж. О. Сандерс – батько Гамлета, Б. Адамс – королева Гертруда, Ф. Тахар – король Клавдій, Ф. Діас – Офелія) рухалися навколо неї, прагнучи досягти ідеальної точки фокусної глибини, приблизно на відстані від одного до двох метрів. Головною специфікою постановки з використанням віртуальної реальності стала можливість створити враження присутності в єдиному просторі всіх персонажів та простежити їх реакції на ті чи інші події, що великою мірою змінює сприйняття історії про принца Данського.

Варто зазначити, що протягом останніх років до використання нових захопливих технологій звернулися Національний театр у Лондоні та Національна рада з питань кінематографії Канади в постановці «Намалюй мене ближче: Мемуари». Віртуальна реальність та захоплення руху застосовуються, щоб перенести глядачів у спогади персонажа. У виставі Королівської шекспірівської компанії «Буря» за допомогою захоплення руху створено сценічний цифровий аватар духа Арієля та ін.

Узагальнюючи вищевикладене, можна констатувати, що тенденція використання інноваційних технологій в постановках сучасного театру в найближчому майбутньому буде прогресувати, посилюючи конвергенцію театального мистецтва та цифрових медіа.

Висновки. Технічні інновації є невід'ємною частиною еволюції театру. За результатами дослідження виявлено, що на сучасному етапі розвитку театального мистецтва впровадження інноваційних цифрових технологій в процес створення вистав і перформансів є не лише ефективним засобом привернення уваги глядача, надання можливості отримати новий досвід, а й дієвим інструментарієм, що сприяє втіленню режисерської ідеї постановки. Різноманітні

фото- та відеопроєкції, звуковий супровід та світлові ефекти, мультимедійні декорації, комп'ютерні ефекти, онлайн-зйомка, демонстрація фото- та відеодокументів, віртуальний реквізит, інсталяції, 3D-ефекти та ін. окрім посилення візуального ряду та створення яскравого сценічного дизайну, надають можливість розкрити емоційний стан та внутрішні переживання персонажа; посилити увагу на необхідних режисеру моментах; створити яскраві та сповнені глибинного філософського наповнення метафоричні образи; змістити акценти на ті аспекти п'єси, що досі лишалися недостатньо висвітленими в театральній практиці та ін. Звернення українських режисерів-постановників до цифрового інструментарію здебільшого обмежується відеопроєкціями, тоді як на сценах європейських театрів тяжіє до віртуальної реальності, технологій захоплення руху та ін.

Література

1. Доколова А. С. 3d-mapping як засіб створення асоціативних аспектів художнього образу. *Вісник КНУКІМ. Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 197–203.
2. Ільницька О. А., Ільницький В. А. Дигітальні технології сучасного сценічного мистецтва: семіотика освітлення. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 38. С. 196–200.
3. Липківська Г. К. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2018. № 1. С. 103–126.
4. Попова О. В. Сценічний дизайн в контексті специфіки розвитку сучасного українського драматичного театру. *Культура і сучасність*. Київ : НАККІМ, 2022. Вип. 1. С. 132–136.
5. Савчук О. Опера та сучасні арттехнології ,виклики часу перед професією режисера. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 49. С. 28–33.
6. Триколенко С. Т. Формування сценічного середовища за допомогою мультимедійних засобів як один з прийомів поєднання новітнього медійного та традиційного образотворчого мистецтва. *Проблеми розвитку міського середовища*. 2016. Вип. 2. С. 147–156.
7. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2019. № 2. С. 52–72. DOI: 10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749.
8. Ali G. Reflections on Four Productions of Hamlet in the Digital Era: A Postmodern Perspective. *Egyptian Journal of English Language and Literature*

Studies. 2023. Vol. 12. P. 57–92. DOI: 10.21608/ejels.2023.340741.

9. Anis F., Fahad M. Role of information communication technology in social time displacement of university students. *Global Media Journal*. 2020. Issue 18. Vol. 34. URL: <https://www.globalmediajournal.com/open-access/role-of-information-communication-technology-in-social-time-displacement-of-university-students.php?aid=87966> (дата звернення: 07.06.2025).

10. Boiko T., Tatarenko M., Iudova-Romanova K., Tsyvata Y., Lanchak Y. Digital Tools in Contemporary Theatre Practice. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*. 2023. Volume 16, Issue 2., pp. 1–9. DOI: <https://doi.org/10.1145/3582265>.

11. Harris E. A. 'Hamlet' in Virtual Reality Casts the Viewer in the Play. *The New York Times*. 2019. URL <https://www.nytimes.com/2019/01/25/theater/hamlet-virtual-reality-google.html> (дата звернення: 07.06.2025).

12. Léviathan. Festival-Avignon. 2024. URL: <https://festival-avignon.com/fr/edition-2024/programmation/leviathan-348606> (дата звернення: 07.06.2025).

13. Piscator E. *Das politische Theater*. Rowohlt, 1963. 330 p.

14. Schielke T. Light as an Active Participant in Space: Robert Wilson's Minimalist Approach to Stage Lighting. *Archdaily*. URL: <https://www.archdaily.com/1021300/light-as-an-active-participant-in-space-robert-wilsons-minimalist-approach-to-stage-lighting> (дата звернення: 07.06.2025).

References

1. Dokolova, A. S. (2019). 3d-mapping as a means of creating associative aspects of an artistic image. *Bulletin of KNUKIM. Series: Art History*, 40, 197–203 [in Ukrainian].

2. Ilnytska, O. A., & Ilnytskyi, V. A. (2020). Digital technologies of modern stage art: semiotics of lighting. *Art History Notes*, 38, 196–200 [in Ukrainian].

3. Lypkivska, H. K. (2018). Multimedia tools on the modern theatre stage. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Stage Art*, 1, 103–126 [in Ukrainian].

4. Popova, O. V. (2022). Stage design in the context of the specifics of the development of modern Ukrainian drama theatre. *Culture and Modernity*, 1, 132–136 [in Ukrainian].

5. Savchuk, O. (2022). Opera and modern art technologies, challenges of time for the profession of

director. *Current Issues of the Humanities*, 49, 28–33 [in Ukrainian].

6. Trykolenko, S. T. (2016). Formation of the stage environment using multimedia tools as one of the methods of combining the latest media and traditional fine arts. *Problems of Urban Environment Development*, 2, 147–156 [in Ukrainian].

7. Yudova-Romanova, K. V., Strelchuk, V. O., & Chubukova, Yu. (2019). Directorial innovations in the use of technical means and technologies in stage art. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Stage Art*, 2, 52–72 [in Ukrainian].

8. Ali, G. (2023). Reflections on Four Productions of Hamlet in the Digital Era: A Postmodern Perspective. *Egyptian Journal of English Language and Literature Studies*, 12, 57–92 [in English].

9. Anis, F., & Fahad, M. (2020). Role of information communication technology in social time displacement of university students. *Global Media Journal*, 18 (34). Retrieved from: <https://www.globalmediajournal.com/open-access/role-of-information-communication-technology-in-social-time-displacement-of-university-students.php?aid=87966> [in English].

10. Boiko, T., Tatarenko, M., Iudova-Romanova, K., Tsyvata, Y., & Lanchak, Y. (2023). Digital Tools in Contemporary Theatre Practice. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 16 (2), 1–9 [in English].

11. Harris, E. A. (2019). 'Hamlet' in Virtual Reality Casts the Viewer in the Play. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/01/25/theater/hamlet-virtual-reality-google.html> [in English].

12. Léviathan. (2024). Festival-Avignon. Retrieved from: <https://festival-avignon.com/fr/edition-2024/programmation/leviathan-348606> [in English].

13. Piscator, E. (1963). *Das politische Theater*. Rowohlt [in German].

14. Schielke, T. (2024). Light as an Active Participant in Space: Robert Wilson's Minimalist Approach to Stage Lighting. *Archdaily*. Retrieved from: <https://www.archdaily.com/1021300/light-as-an-active-participant-in-space-robert-wilsons-minimalist-approach-to-stage-lighting> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 08.09.2025
Прийнято до друку 15.09.2025
Опубліковано 30.09.2025*

Цитування:

Крипчук М. В., Деркач С. М. Режисерський інструментарій сучасних спортивно-стадіонних видовищ. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 342–346.

Krypchuk M., Derkach S. (2025). Director's Toolkit of Modern Sports and Stadium Performances. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 342–346 [in Ukrainian].

Крипчук Микола Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-1255-7135>
kripchuk@gmail.com

Деркач Світлана Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0002-5963-6463>
sderkach@ukr.net

РЕЖИСЕРСЬКИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ СУЧАСНИХ СПОРТИВНО-СТАДІОННИХ ВИДОВИЩ

Мета статті – виявити особливості постановки спортивно-стадіонних масових театралізованих видовищ на сучасному етапі розвитку соціокультурного простору та окреслити провідні тенденції проведення церемоній спортивних мегаівентів в контексті специфіки проблематики розширення режисерського інструментарію. **Методологія дослідження.** Застосовано системний та типологічний метод, метод аналізу та синтезу, метод мистецтвознавчого та компаративного аналізу. **Наукова новизна.** Розглянуто проблематику оновлення підходів до постановки спортивно-стадіонних видовищ на прикладі церемонії відкриття Олімпійських ігор 2024 р. (режисер Т. Жоллі) та церемонії передачі олімпійського прапора між Олімпійськими іграми в Пекіні та Олімпіадою в Мілані-Кортіні 2026 р. (режисер М. Баліч); проаналізовано концепцію церемоній Олімпійських ігор в Мілані-Кортіні 2026 р. режисер М. Баліча; виявлено провідні тенденції сучасної режисури спортивно-стадіонних масових театралізованих видовищ. **Висновки.** Дослідження виявило, що на сучасному етапі розвитку соціокультурного простору основними джерелами режисерських концепцій спортивно-стадіонних масових театралізованих видовищ є запити глядача на динамічні, яскраві, інклюзивні, сповнені нових несподіваних рішень та використання інноваційних цифрових технологій постановки. На основі аналізу церемонії відкриття Олімпійських ігор 2024 р. в Парижі (режисер Т. Жюлі), церемонії передачі олімпійського прапора між Олімпійськими іграми в Пекіні та Олімпіадою в Мілані-Кортіні 2026 р. (режисер М. Баліч) та концепції масових театралізованих видовищ Олімпійських ігор Мілані-Кортіні 2026 р. виявлено, що основний акцент режисерами зроблено на інноваційних підходах до візуалізації основних постулатів Ігор, дбайливого ставленні до традицій, репрезентації національної ідентичності країни проведення, популяризації стійкого розвитку, розмаїття та інклюзії. Розширення режисерського інструментарію відбувається за рахунок інтегрування інноваційних цифрових технологій, що надають можливість створити унікальні іммерсивні середовища, посилити відчуття співучасті, передати емоції спортсменів та ін. Серед характерних прийомів: зміна традиційних місць та форм проведення церемоній; використання урбаністичного простору як ключового сценографічного тла театралізованого видовища, що є транслятором культурної ідентичності; звернення до естетики та стилізації; використання іммерсивних та інтерактивних технологій, а також світлового і відеодизайну та ін.

Ключові слова: спортивно-стадіонні шоу, масове театралізоване видовище, режисерський інструментарій, спортивні мегаівенти, Олімпійські ігри, іммерсивні технології, динаміка, видовищність.

Krypchuk Mykola, Ph.D. in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts; **Derkach Svitlana**, Ph.D. in Art Studies, Professor, Honoured Art Worker of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts

Director's Toolkit of Modern Sports and Stadium Performances

The purpose of the article is to identify the features of the production of sports and stadium mass theatrical performances at the current stage of development of the socio-cultural space and to outline the leading trends in the holding of sports mega-event ceremonies in the context of the specifics of the problems of expanding the director's tools. **Research methodology.** The systematic and typological method, the method of analysis and synthesis, the method of art history and comparative analysis were applied. **Scientific novelty.** The problems of updating approaches to the production of sports and stadium spectacles are considered using the example of the opening ceremony of the

2024 Olympic Games (director Th. Jolly) and the ceremony of transferring the Olympic flag between the Olympic Games in Beijing and the Olympics in Milan-Cortina 2026 (director M. Balich); the concept of the ceremonies of the Olympic Games in Milan-Cortina 2026 by director M. Balich is analysed; the leading trends in modern directing of sports and stadium mass theatrical spectacles are identified. **Conclusions.** The study revealed that at the current stage of development of the socio-cultural space, the main sources of directorial concepts for sports and stadium mass theatrical performances are the audience's requests for dynamic, bright, inclusive productions full of new unexpected solutions and the use of innovative digital technologies. Based on the analysis of the opening ceremony of the 2024 Olympic Games in Paris (director Th. Jolly), the Olympic flag handover ceremony between the Beijing Olympic Games and the 2026 Milan-Cortina Olympics (director M. Balich) and the concept of mass theatrical spectacles of the 2026 Milan-Cortina Olympic Games, it was found that the main emphasis of the directors was on innovative approaches to the visualisation of the main postulates of the Games, a careful attitude to traditions, the representation of the national identity of the host country, the popularisation of sustainable development, diversity and inclusion. The expansion of the director's tools is due to the integration of innovative digital technologies that make it possible to create unique immersive environments, enhance the sense of participation, convey the emotions of athletes. Among the characteristic techniques: changing traditional places and forms of holding ceremonies; the use of urban space as a key scenographic background of theatrical spectacle, which is a translator of cultural identity; an appeal to eclecticism and stylisation; the use of immersive and interactive technologies, as well as lighting and video design.

Keywords: sports stadium shows, mass theatrical spectacle, director's tools, sports mega-events, Olympic Games, immersive technologies, dynamics, spectacle.

Актуальність теми дослідження. Серед сучасних видів масових театралізованих видовищ спортивно-стадіонні шоу, урочисті події та церемонії займають особливе місце. Їх призначення, реципієнтів, місця проведення, масштабність та меседж, що зазвичай репрезентує головну ідею спортивного заходу, зумовлює використання специфічного хореографічного, музичного, вокального, літературного, візуального, іконографічного та ін. матеріалів, неординарних режисерських підходів та інструментарію. Найбільшу увагу привертають Олімпійські церемонії – серед розмаїття спортивних свят вони беззаперечно є найбільш вражаючими, дорогими та численними (як за кількістю учасників-виконавців, так і за кількістю глядачів), оскільки в їх постановці використовуються інноваційні сценічні технології та сміливі режисерські рішення. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю теоретизації практики постановок церемоній Олімпійських ігор сучасності.

Аналіз публікацій. Незважаючи на значний інтерес таких українських науковців, як: О. Косінова [2], Д. Кучер [3], М. Мельник [4], В. Вовкун [1], О. Тадля [6], Р. Набоков [5], В. Фішер [7] та ін. до різноманітних аспектів режисури естради і масових свят, спортивно-стадіонні видовища та специфіка їх постановки на сучасному етапі розвитку масових театралізованих видовищ лишаються одними з найменш досліджених. В згаданих працях, як і в ряді інших наукових праць, означена проблематика розглядається побіжно та оглядово. Окремих публікацій, присвячених режисерсько-постановчим особливостям сучасних спортивно-стадіонних видовищ недостатньо, що, у свою чергу, посилює актуальність дослідження.

Мета статті – виявити особливості постановки спортивно-стадіонних масових театралізованих видовищ на сучасному етапі розвитку соціокультурного простору та окреслити провідні тенденції проведення церемоній спортивних мегаівентів в контексті специфіки проблематики розширення режисерського інструментарію.

Виклад основного матеріалу. Спортивно-стадіонні масові театралізовані видовища протягом багатьох століть позиціюються як особливі видовища, постановка яких відбувається в певний час в певному місці з нагоди масштабних спортивних заходів, характеризуються специфічними режисерсько-постановчими прийомами (відповідно до локаційних та ряду інших особливостей) і викликають суттєві зміни (як тимчасові, так і кардинальні) в буденному житті суспільства. Серед розмаїття спортивних свят Олімпійські церемонії є найбільш вражаючим, дорогим та численним за кількістю виконавців видовищем, що привертає найбільшу аудиторію. Провідні технології та режисерські рішення великою мірою формують подальший напрям розвитку та визначають провідні тенденції режисури масових свят.

Інноваційний підхід до постановки церемонії відкриття Олімпійських ігор репрезентує Т. Жоллі. У 2022 р. відомого французького актора і режисера, директора Національного театрального центру Le Quai d'Angers було призначено художнім керівником церемонії відкриття та закриття Олімпійських та Паралімпійських ігор 2024 р. в Парижі. Т. Жоллі вперше в історії Олімпійських ігор змінює місце проведення церемоній – зі стадіону («Стад де Франс») на річку Сена (маршрут складає шість кілометрів). У співпраці з Д. Бюрке і О. Беріо

(дизайнери костюмів, Л. Слімані, П. Бушерон, Ф. Ерреро та Д. Габріак (художнє оформлення) та М. Ле Пладиком (постановник хореографії шоу), Т. Жоллі було здійснено амбіційну, історичну та видовищну постановку церемонії відкриття Олімпійських ігор 2024 р. тривалістю три години сорок п'ять хвилин [13]. Т. Жоллі демонструє багатоманіття французької культури, від опери та репу – згідно з його концепцією, так стає можливим поєднати всі складові багатоманітної культурної ідентичності Франції, об'єднати людей та зробити акцент на дотриманні республіканських цінностей – свободи, рівності та братерства. Відповідно до режисерської концепції церемонія, яка складається з різноманітної розважальної програми та шоу, відображає та звеличує всі принади Франції, проте постановник основний акцент робить на масштабності, руйнуванні кліше та еkleктиці, що проявилася, зокрема в поєднанні елементів традиційного і новаторського. Традиційний парад спортсменів біговою доріжкою було замінено на яскравий річний парад на човнах, глядацькі трибуни – набережними, а багатозначним і вражаючим художнім тлом стало урбаністичне середовище сучасного європейського міста. Маршрут включає найбільш знакові пам'ятні місця Парижу – Міст Аустерліц, Собор Паризької Богоматері, Лувр, Еспланада Будинку Інвалідів та Гранд палац, а його фінальною точкою стала площа Трокадеро, еспланада напроти Ейфелевої вежі. В цій частині режисер-новатор застосовує найменше трансформацій, зберігаючи офіційні протоколи – запалення Олімпійського вогню та офіційного оголошення відкриття Ігор 2024 в Парижі. Візуальний ряд посилено лазерним шоу та відеомапінгом на поверхню ріки.

Видовищність церемонії створюється і завдяки хореографічним номерам – головний хореограф-постановник заходу М. Ле Пладек розмістив понад 3 000 танцюристів на всіх мостах вздовж маршруту параду, та костюмам (унікальний дизайн Д. Бюркі поєднує екологічність та вінтажність з сучасністю) [13]. Відповідно до запитів сучасного цифрового суспільства церемонію транслювали на 80-т гігантських екранів, що встановлені по всьому місту, а пряма трансляція в традиційних і нових медіа здійснювалася завдяки зйомкам з дронів, гелікоптерів, човнів та мобільних телефонів [11]. З метою посилення відчуття присутності та співучасті, організаторами було встановлено камери на палубах човнів, що надало змогу глядачу побачити спортсменів та

їх емоції зблизка. Окрім того, з метою покращення наративу про Ігри, було застосовано камери кінематографічного рівня з малою глибиною різкості, що дозволило глядачу зануритися в атмосферу спортивного масового свята. Поєднання даних в реальному часі та нових технологій надало можливість слідкувати за церемонією в найдрібніших подробицях. Завдяки динамічній графіці, заснованій на даних, і розмаїттю ракурсів для повторів, глядацький досвід набуває нових обріїв, створюючи середовище повноцінного занурення у видовище [9]. Новий досвід від співучасті у спортивних масових святах надають численні захопливі функції доповненої реальності, доступні як в офіційному додатку Олімпійських ігор, так і на вулицях Парижа.

Серед сучасних режисерів одним із найвідоміших серед постановників Олімпійських ігор є Марко Баліч (креативний директор Balich Wonder Studio), в творчому доробку якого 16-ть Олімпійських церемоній, включно з церемоніями передачі прапора, Паралімпійських ігор та близька 10-ти регіональних церемоній (церемоній відкриття Азіатських Паралімпійських ігор та Панамериканських ігор).

20 лютого 2025 р. на стадіоні «Пташине гніздо» (Пекін, Китай) відбулася церемонія передачі олімпійського прапора між Олімпійськими іграми в Пекіні та Олімпіадою в Мілані-Кортіні 2026. Відповідно до задуму креативного продюсера М. Баліча, вона розпочалася з виконання італійського гімну М. Аяне під акомпанемент скрипки (Дж. Занон). Двоє дітей у світшотах «Мілана» та «Кортіни» протягли стадіоном великий гнлобус, на якому англійською та китайською мовами з'явився напис Duality, Together («Дуальність, Разом»). М. Баліч наголошує на тому, що сенс напису закладено в основі всього досвіду Олімпійських ігор в Мілані-Кортіні 2026: «це свято зустрічі двох реальностей – міста і гори, на яких Італія побудувала свої переваги та унікальність» [8]. Загалом, на думку М. Баліча, церемонії Олімпійських ігор повинні бути організовані та проведені на найвищому технологічному рівні, щоб надати можливість великій спільноті людей пережити незабутні емоції та отримати новий досвід. Варто зазначити, що постановки масштабних розважальних заходів, які М. Баліч здійснює в різних країнах світу, характеризуються використанням інноваційних технологій та вражаючого наративу, що створює новий та оригінальний спосіб зануритися у світ, що виходить за межі

традиційних або інституційних рамок. Творчий потенціал сучасних мов, що використовуються в спортивних мегасвятах – музика, хореографія, візуальне мистецтво (проекції), графіка та спецефекти створюють відчуття дива і напруги, що викликає незабутні емоції [12].

Церемонія відкриття знаменує собою офіційний старт Олімпійських ігор та передуює більшості змагань. Протягом останніх десятиліть з логістичних причин деякі попередні змагання іноді передували церемонії відкриття, що знаменує собою початок світової спортивної події (як, наприклад, в Парижі в 2024 р.), однак це ніяк не применшує глибинний сенс параді спортсменів і церемонії відкриття.

Відповідно до концепції М. Баліча, італійські зимові ігри, зберігаючи традиції, будуть прагнути до активного залучення спортсменів, глядачів і місцевих спільнот до масштабного святкування. Залишаючи основними подіями парад делегацій та запалення Олімпійського вогню, режисер планує нові ініціативи, що мають посилити участь та інклюзивність безпосередньо на об'єктах змагання [10]. Після церемонії відкриття, святкування та символічні моменти заплановано провести по всьому місту та на олімпійських територіях з метою поширити олімпійський дух за межі стадіону, зробивши глядачів та спортсменів частиною великого свята. Окрім головного місця проведення шоу в Мілані, святкування та заходи відбудуться на олімпійських територіях, з широкомасштабними церемоніями та традиційними парадом делегацій в Предаццо, Лівіньо та Кортіна-д'Ампеццо, залучаючи спортсменів до місць проведення змагань та забезпечуючи широку участь громадськості: від уболівальників та глядачів до громадян та мешканців.

М. Баліч запроваджує інноваційний підхід до театралізації двох традиційних обрядів Олімпійських ігор: запалювання та гашення олімпійського вогню. Вперше буде два Олімпійських котли, один розташований у Мілані, біля Арко делла Паче, знакової пам'ятки міста, а другий – у Кортіна-д'Ампеццо, на площі П'яцца Дібона [10]. Ці моменти, що символізують єдність, братерство між народами та світовий спортивний дух, будуть примножені.

Висновки. Дослідження виявило, що на сучасному етапі розвитку соціокультурного простору основними джерелами режисерських концепцій спортивно-стадіонних масових театралізованих видовищ є запити глядача на

динамічні, яскраві, інклюзивні, сповнені нових несподіваних рішень та використання інноваційних цифрових технологій постановки. На основі аналізу церемонії відкриття Олімпійських ігор 2024 р. в Парижі (режисер Т. Жюлі), церемонії передачі олімпійського прапора між Олімпійськими іграми в Пекіні та Олімпіадою в Мілані-Кортіні 2026 р. (режисер М. Баліч) та концепції масових театралізованих видовищ Олімпійських ігор Мілані-Кортіні 2026 р. виявлено, що основний акцент режисерами зроблено на інноваційних підходах до візуалізації основних постулатів Ігор, дбайливому ставленні до традицій, репрезентації національної ідентичності країни проведення, популяризації стійкого розвитку, розмаїття та інклюзії. Розширення режисерського інструментарію відбувається за рахунок інтегрування інноваційних цифрових технологій, що надають можливість створити унікальні імерсивні середовища, посилити відчуття співучасті, передати емоції спортсменів та ін. Серед характерних прийомів: зміна традиційних місць та форм проведення церемоній; використання урбаністичного простору як ключового сценографічного тла театралізованого видовища, що є транслятором культурної ідентичності; звернення до еkleктики та стилізації; використання імерсивних та інтерактивних технологій, а також світлового і відеодизайну та ін.

Література

1. Вовкун В. В. Мистецтво режисури масових видовищ : підручник / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Вид. 2-ге. Київ : НАКККиМ, 2020. 362 с.
2. Косінова О. М. Сценарна майстерність театралізованих видовищ. Київ : НАКККиМ, 2018. 164 с.
3. Кучер Д. Ю. Семіотика у сценічному дизайні театралізованих концертів : дисертація ... доктора філософії за спеціальністю 022 «Дизайн» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2025. 315 с.
4. Мельник М. М. Церемонія в контексті сучасних концертних програм. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2016. №2. С. 193–198.
5. Набоков Р. Г. Технологія та режисура театралізованої політичної акції. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція* : матеріали Всеукр. наук. конф. наук.-педаг. прац., докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів. Київ : Вид. центр КНУКиМ, 2021. С. 234–238.

6. Тадля О. М. Формування професійних компетентностей майбутнього режисера видовищних мистецтв і шоу-проектів. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція* : матеріали Всеукр. наук. конф. наук.-педаг. прац., докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 111–113.

7. Фішер В. Режисерський метод у сценічно-постановчій творчості Бориса Шарварка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2022. № 5(1). С. 43–52.

8. Da Pechino a Milano-Cortina: la bandiera olimpica nelle mani dei sindaci Sala e Ghedina. Confcommercio. 2025. URL: <https://www.confcommerciamilano.it/it/news/news/Da-Pechino-a-Milano-Cortina-la-bandiera-olimpica-nelle-mani-dei-sindaci-Sala-e-Ghedina/#:~:text=Con%20la%20cerimonia%20del%20passaggio,quelle%20di%20Milano%20Cortina%202026>. (дата звернення: 07.08.2025).

9. Des innovations au service d'une expérience digne du cinéma aux Jeux de Paris 2024. Olympics. 2024. URL: <https://www.olympics.com/cio/news/des-innovations-au-service-d-une-experience-digne-du-cinema-aux-jeux-de-paris-2024> (дата звернення: 12.07.2025).

10. La Cerimonia di Apertura Olimpica. Olympics. 2025. URL: <https://www.olympics.com/it/milano-cortina-2026/cerimonie/cerimonia-di-apertura> (дата звернення: 20.07.2025).

11. Padovani L. Cérémonie d'ouverture des JO de Paris 2024 : le moment de gloire (annoncé) de Thomas Jolly, directeur artistique de l'événement. Olympics. 2024. URL: <https://www.olympics.com/fr/infos/ceremonie-ouverture-jo-paris-2024-gloire-thomas-jolly-directeur-artistique-evenement> (дата звернення: 12.07.2025).

12. Pariante F. Ecco come si organizza una Cerimonia Olimpica: intervista a Marco Balich. Artribune. 2022. URL: <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2022/02/intervista-marco-balich-cerimonia-olimpica/> (дата звернення: 17.07.2025).

13. Smirnova L. Cérémonie d'ouverture des JO de Paris 2024 : Horaires, parcours, diffusion... Tout savoir sur cet événement historique. Olympics. 2024. URL: <https://www.olympics.com/fr/infos/ceremonie-ouverture-jeux-olympiques-paris-2024-tout-savoir-heure-parcours-diffusion> (дата звернення: 08.07.2025).

References

1. Vovkun, V. V. (2020). The art of directing mass spectacles. NAKKKiM [in Ukrainian].

2. Kosinova, O. M. (2018). Stage mastery of theatrical spectacles. NAKKKiM [in Ukrainian].

3. Kucher, D. Yu. (2025). Semiotics in stage design of theatrical concerts. PhD dissertation. Kyiv [in Ukrainian].

4. Melnyk, M. M. (2016). Ceremony in the context of modern concert programs. Scientific notes

of the V. Hnatiuk National University of Culture and Arts. Series: Art Studies, 2, 193–198 [in Ukrainian].

5. Nabokov, R. H. (2021). Technology and direction of theatrical political action. Current discourses of pop art: traditions and European integration. Proceedings of the All-Ukrainian scientific conference of scientific and pedagogical workers, doctoral students, postgraduate students, applicants, master's students and students (Kyiv, 2021, April 21), 234–238 [in Ukrainian].

6. Tadlia, O. M. (2021). Formation of professional competencies of the future director of performing arts and show projects. Current discourses of pop art: traditions and European integration. Proceedings of the All-Ukrainian scientific conference of scientific and pedagogical workers, doctoral students, postgraduate students, applicants, master's students and students (Kyiv, 2021, April 21), 111–113 [in Ukrainian].

7. Fisher, V. (2022). The directorial method in the stage and production work of Boris Sharvark. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Stage Art, 5 (1), 43–52 [in Ukrainian].

8. Da Pechino a Milano-Cortina: la bandiera olimpica nelle mani dei sindaci Sala e Ghedina. Confcommercio. (2025). Retrieved from: <https://www.confcommerciamilano.it/it/news/news/Da-Pechino-a-Milano-Cortina-la-bandiera-olimpica-nelle-mani-dei-sindaci-Sala-e-Ghedina/#:~:text=Con%20la%20cerimonia%20del%20passaggio,quelle%20di%20Milano%20Cortina%202026> [in Italian].

9. Des innovations au service d'une expérience digne du cinéma aux Jeux de Paris 2024. Olympics. (2024). Retrieved from: <https://www.olympics.com/cio/news/des-innovations-au-service-d-une-experience-digne-du-cinema-aux-jeux-de-paris-2024> [in French].

10. La Cerimonia di Apertura Olimpica. Olympics. (2025). Retrieved from: <https://www.olympics.com/it/milano-cortina-2026/cerimonie/cerimonia-di-apertura> [in Italian].

11. Padovani, L. (2024). Cérémonie d'ouverture des JO de Paris 2024: le moment de gloire (annoncé) de Thomas Jolly, directeur artistique de l'événement. Olympics. Retrieved from: <https://www.olympics.com/fr/infos/ceremonie-ouverture-jo-paris-2024-gloire-thomas-jolly-directeur-artistique-evenement> [in French].

12. Pariante, F. (2022). Ecco come si organizza una Cerimonia Olimpica: intervista a Marco Balich. Artribune. Retrieved from: <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2022/02/intervista-marco-balich-cerimonia-olimpica/> [in Italian].

13. Smirnova, L. (2024). Cérémonie d'ouverture des JO de Paris 2024: Horaires, parcours, diffusion... Tout savoir sur cet événement historique. Olympics. Retrieved from: <https://www.olympics.com/fr/infos/ceremonie-ouverture-jeux-olympiques-paris-2024-tout-savoir-heure-parcours-diffusion> [in French].

Стаття надійшла до редакції 08.08.2025
Отримано після доопрацювання 10.09.2025
Прийнято до друку 17.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Мельник М. М. Театральний та естрадний сміх як культурно-естетичний феномен: традиції, функціональні виміри та трансформації в умовах сучасних суспільних викликів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 347–352.

Мельник Мирослава Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2553-5509>
mirchukmmm@gmail.com

Melnyk M. (2025). Theatre and Variety Laughter as a Cultural and Aesthetic Phenomenon: Traditions, Functional Dimensions and Transformations in the Conditions of Modern Social Challenges. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 347–352 [in Ukrainian].

ТЕАТРАЛЬНИЙ ТА ЕСТРАДНИЙ СМІХ ЯК КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН: ТРАДИЦІЇ, ФУНКЦІОНАЛЬНІ ВИМІРИ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ В УМОВАХ СУЧАСНИХ СУСПІЛЬНИХ ВИКЛИКІВ

Мета дослідження – проаналізувати та виявити функції театрального й естрадного сміху як художнього та соціального інструменту, його спільні та відмінні ознаки в театрі та на естраді, дослідити його роль у формуванні культурної ідентичності, критичній рефлексії та психологічній підтримці у контексті української сценічної традиції та сучасних соціокультурних викликів. **Методологія дослідження.** У статті застосовано культурологічний та мистецтвознавчий аналіз, що дозволив розглянути сміх як феномен театрального й естрадного мистецтва у контексті національних і глобальних культурних процесів; компаративний метод дав можливість виявити спільні та відмінні ознаки театрального та естрадного сміху, зокрема їх художні та комунікативні стратегії; за допомогою соціокультурного методу простежено вплив гумору на суспільні процеси, особливо в умовах війни та культурного спротиву; структурно-функціональний аналіз дав змогу розкрити багатовимірність функцій сміху. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному аналізі гумору як форми реалізації комічного та феномену сміху у театральному та естрадному мистецтвах, підкреслюючи його багатовимірну функцію. Увагу акцентовано на українській традиції театрального та естрадного гумору в умовах сучасних соціокультурних трансформацій, включно з військовим станом та культурним спротивом. Також визначено та запропоновано відмінні й спільні ознаки театрального і естрадного сміху, його специфічні художні й комунікативні стратегії. **Висновки.** Гумор у театральному та естрадному мистецтвах постає як форма реалізації комічного. Він забезпечує глядачеві не лише момент сміху, а й створює простір для критичного осмислення дійсності, поєднуючи критику й співчуття, сатиру й емпатію. Отже, театральный і естрадний сміх постають як багатофункціональні форми комічного, що інтегрують естетичний, соціальний та терапевтичний виміри. У сучасних умовах війни та культурного спротиву сміх набуває особливої значущості як засіб збереження ідентичності й національного духу, тоді як його адаптація до цифрового середовища розширює межі впливу й актуалізує його роль у глобальному культурному дискурсі.

Ключові слова: комічне, гумор, сміх, театральный сміх, естрадний сміх.

Melnyk Myroslava, Candidate of Art History, Associate Professor, Professor at the Department of Variety and Show Directing, Kyiv National University of Culture and Arts

Theatre and Variety Laughter as a Cultural and Aesthetic Phenomenon: Traditions, Functional Dimensions and Transformations in the Conditions of Modern Social Challenges

The purpose of the article is to study how theatrical and stage comedy works as both art and a social tool, what they have in common and what makes them different, and how humour helps shape cultural identity, encourage critical thinking, and give emotional support in the context of Ukrainian theatre traditions and today's social and cultural challenges. **Research methodology.** The study employs cultural and art criticism analysis, which makes it possible to examine humour as a phenomenon of theatrical and stage art within the context of national and global cultural processes. The comparative method is used to identify both the common and distinctive features of theatrical and stage humour, particularly their artistic and communicative strategies. The sociocultural approach enables an assessment of the impact of humour on social processes, especially under conditions of war and cultural resistance. Finally, structural-

functional analysis allows for the disclosure of the multidimensional nature and functions of humour. **Scientific novelty.** The study offers a comprehensive analysis of humour as a form of realising the comic and as a phenomenon of laughter in theatrical and stage arts, emphasising its multidimensional functions. Particular attention is devoted to the Ukrainian tradition of theatrical and stage humour in the context of contemporary sociocultural transformations, including martial conditions and cultural resistance. The research also identifies and proposes the common and distinctive features of theatrical and stage laughter, along with their specific artistic and communicative strategies. **Conclusions.** Humour in theatrical and stage arts emerges as a form of realizing the comic. It not only provides the audience with moments of laughter but also creates a space for critical reflection on reality, combining critique with compassion, satire with empathy. Thus, theatrical and stage laughter appear as multifunctional expressions of the comic that integrate aesthetic, social, and therapeutic dimensions. In the current context of war and cultural resistance, humour acquires particular significance as a means of preserving identity and national spirit, while its adaptation to the digital environment broadens its scope of influence and underscores its role within the global cultural discourse.

Keywords: the comic, humour, laughter, theatrical laughter, stage laughter.

Актуальність теми дослідження. Гумор традиційно посідає важливе місце в українській культурі, формуючи національну ідентичність та колективну свідомість. Сміх як універсальний культурний феномен поєднує емоційний, соціальний і естетичний виміри, виступаючи способом осмислення суспільних процесів, механізмом соціальної регуляції та засобом подолання кризових ситуацій. У театральному й естрадному мистецтвах він постає потужним інструментом виразності, критики, сатири та терапії, що набуває особливого значення в умовах сучасних соціокультурних трансформацій і воєнних випробувань.

Театральний сміх структурований у межах драматургічної дії та художнього образу, виконує інтелектуально-аналітичну функцію, акцентуючи абсурдність суспільних явищ. Естрадний сміх, навпаки, зорієнтований на безпосередній контакт з публікою, швидко реагує та актуальність, що виявляється у формах комічного монологу, пародії, репризи, скетчу. Попри жанрово-стильові відмінності, обидві форми сміху виконують не лише розважальну, а й соціально-комунікативну та культурно-терапевтичну функції.

Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю системного аналізу театального й естрадного сміху як форм художньої комічності, що у сучасних реаліях постають не лише засобом естетичного впливу й соціальної критики, а й важливим чинником культурного спротиву та збереження національної стійкості.

Аналіз досліджень і публікацій. Нині існує значна кількість наукових досліджень, присвячених комічному, гумору, сміховій культурі, однак сміх залишається ключовим аспектом аналізу еволюції культури та її актуальних викликів. Зокрема, українській сміховій культурі, її еволюції від архаїчного язичництва, середньовічного християнства до

сучасної онтологічної моделі присвятила дисертаційне дослідження Л. Панкова [10].

Механізм досягнення комічного ефекту, втілення рис українського національного характеру, форму й засоби комічного через дослідження специфіки українських анекдотів визначено у науковій статті Н. Ніколаєвої та А. Максименко «Анекдоти про кумів у контексті української сміхової культури» [9].

Світлана Галаур та Софія Галаур у статті «Сміхова культура українців та її мовне втілення крізь призму століть» [2] простежують трансформацію сміхових засобів від усної традиції до літературних текстів, у телевізійний формат та цифрове середовище, досліджують еволюцію комічного у процесі національного утвердження: від м'якого гумору до гострої сатири, дошкульної іронії й, зрештою, до сміху як форми культурного та психологічного захисту.

У наукових розвідках Н. Кондратенко [7] та А. Демичева [3] розглядають специфіку гумору в політичному житті країни, його еволюцію. Гумор у комедійних різновидах, їх функціонал та специфіку досліджено у роботі Н. Донченко «Гумор на естраді: новітні комедійні різновиди» [5].

З. Коваль у науковій статті «Гумор та сатира як механізми стійкого інформаційно-психологічного впливу» досліджував гумор та сатиру як потужний інформаційно-психологічний інструмент впливу [6].

М. Бойченко в роботі «Сміх і соціальна дистанція: філософське осмислення» [1] розглядав сміх як соціальний феномен, як санкцію, як різновид неформального контролю, що єднає всіх, незалежно від соціального статусу.

Попри значну кількість робіт, присвячених дослідженню комічного, гумору, сміховій культурі у науковому просторі, все ще недостатньо висвітлено специфіку сміху в контексті театального та естрадного мистецтва в сучасних умовах.

Мета дослідження – проаналізувати та виявити функції театрального й естрадного сміху як художнього та соціального інструменту, його спільні та відмінні ознаки у театрі та на естраді, дослідити його роль у формуванні культурної ідентичності, критичній рефлексії та психологічній підтримці у контексті української сценічної традиції та сучасних соціокультурних викликів.

Виклад основного матеріалу. У театральному та естрадному мистецтвах комічне набуває специфічних художньо-естетичних функцій, які особливо виразно проявляються в умовах глибоких соціокультурних трансформацій. «У процесі ствердження української нації комічне еволюціонує від архаїчного сміху, гумору до викривальної сатири, дошкульної іронії й нарешті вибухає сміхом-захистом» [2, 52]. Гумор є формою реалізації комічного, який вирізняється особливою м'якістю й інтелектуальністю. У театральному та естрадному контексті він часто поєднує критику і співчуття, сміх та емпатію. Через гумористичну інтонацію актор або артист не лише викликає сміх у публіки, а й створює простір для делікатного аналізу соціальних проблем, культурних кодів або внутрішніх психологічних конфліктів. Тут гумор виступає як розважальний інструментом, так і глибоким засобом художнього впливу.

У сценічних видах мистецтва, зокрема, у театральному та естрадному театрах – гумор набуває виразного художнього характеру, який проявляється через візуальне та тональне сприйняття. Через іронію, сатиру, пародію або гротеск відбувається деконструкція соціальних, політичних й побутових стереотипів. В такому контексті гумор виконує функцію критичного інструмента.

Гумор як форма комічного в мистецтві є джерелом естетичної насолоди, що своєю чергою провокує специфічну емоційно-психологічну реакцію – сміх, який виступає універсальним феноменом людської культури. Його функціональна багатовимірність охоплює розважальний, комунікативний, пізнавальний та соціально-регулятивний аспекти. Сміх виконує роль механізму колективного осмислення суспільних процесів, слугує інструментом соціальної критики, а в окремих випадках – засобом терапії. Водночас естетизований сміх у театрі й на естраді є засобом комунікації між виконавцем і глядачем, що активізує рефлексію, виявляє

приховані смисли та формує нові ціннісні орієнтири.

Попри широку наукову рефлексію, феномен сміху залишається важливим аналітичним інструментом для осмислення еволюційних процесів культури та виявлення реакцій суспільства на екзистенційні та політичні виклики сучасності. «У точці біфуркації (періодах зміни суспільних формацій, соціальних революцій, суттєвих криз та наступних трансформацій усталених способів буття людини) сміхова стихія виступає як провідник перетворень, вона хаотизує все навкруги, змішує цінності та ідеали, втручаючись у такі сфери життя суспільства, що за стабільних часів функціонують відповідно до чіткої регламентації та нормативно встановлених настанов: політику, економіку, освіту, науку, мистецтво, спорт, моду тощо. І, навпаки, за стабільних часів сміх виконує функцію інституціонування усталених цінностей та ідеалів, висміюючи будь-які зазіхання на їх порушення» [8, 81]. У структурі театрального та естрадного мистецтва сміх функціонує не лише як засіб емоційного розвантаження, а й як форма інтелектуального спротиву, здатна акумулювати глибокі смисли.

Українська традиція театрального та естрадного сміху має глибокі фольклорні корені, які простежуються у вертепних драмах, ярмаркових виставах, козацькому пісенному фольклорі, частівках тощо. Іван Котляревський («Енеїда») і Тарас Шевченко («Сон») – використовували гротеск, сатиру й комічне для протидії імперській культурній політиці та розкриття соціальної несправедливості. Це сформувало ранній наратив антиімперіалізму крізь призму гумору. Протягом ХХ століття ця традиція еволюціонувала у творах Панаса Мирного та Івана Франка, в сатирично-гумористичних творах Остапа Вишні, драматургії Миколи Куліша та ін., де український гумор не тільки викликав сміх, а слугував засобом критики соціального пригнічення, корупції, лицемірства еліт та функціонування державних інституцій. Згодом створюються телевізійні гумористичні передачі в незалежній Україні, які через комічні ситуації та гумористичні образи формують інтелектуально-емоційний простір для критичної рефлексії, соціальної оцінки подій і зміцнення колективної культурної ідентичності, а в умовах війни набувають додаткової терапевтичної та символічної функції, підтримуючи національний дух,

психологічну цілісність громадян та культурний спротив.

Характерною рисою національного сміхового коду є поєднання іронії, самоіронії та соціального аналізу, що забезпечує йому не лише естетичне, а й суспільно значуще навантаження. Іронія, абсурд і самоіронія виступають типовими стилістичними маркерами української сміхології і реалізуються у театральних постановках та естрадних жанрах, де абсурдні ситуації свідомо використовуються як механізм психологічного опору, переосмислення травми та створення простору для критичної рефлексії.

У театрі сміх реалізується у різноманітних жанрових формах. У класичній комедії він виконує функцію морально-етичного виховання, акцентуючи на соціальних вадах і людських слабкостях через вербальний гумор. Водевіль, як жанр легкого розважального характеру, побудований на дотепних діалогах, музичних елементах та швидкому темпі, де сміх має переважно ескапістську функцію. Натомість гротескова комедія тяжіє до

поєднання трагічного й комічного, ґрунтуючись на абсурді, гіперболі, карикатурності, що створює парадоксальний ефект, провокуючи глядача до глибокого рефлексування.

У кожному з цих жанрів сміх виконує окремі функції: у класичній комедії – нормативну, у водевілі – рекреаційну, у гротеску – критико-аналітичну. Водночас у всіх жанрах задіяні спільні художні механізми – гіпербола, парадокс, пародія, мовна гра, які формують основу комічного ефекту.

Естрадний сміх натомість зорієнтований на потреби масової культури. Сучасні жанри, зокрема стендап-комедія, гумористичні шоу, сатиричні номери, характеризуються безпосереднім комунікативним контактом з аудиторією, створеною ситуативністю «тут і зараз», оперативністю реагування на соціально-політичні події. Його інтерактивна природа дозволяє глядачеві не лише спостерігати, а й бути співучасником комунікативного процесу, що формує спільний досвід сміху.

Таблиця 1

Відмінності між театральним та естрадним сміхом

Критерій	Театральний сміх	Естрадний сміх
Форма подачі	Вбудований у драматичну структуру вистави, може бути частиною трагедії чи сатиричної драми	Окремі гумористичні номери, стендап, пародії, скетчі
Ступінь підготовки	Сценарії, репетиції, режисерська концепція	Зазвичай передбачає імпровізацію та гнучку взаємодію з глядачем
Взаємодія з аудиторією	Глядач залучений опосередковано через сюжет і персонажів	Безпосередній контакт, інтерактив, реакція на репліки глядачів
Художня мета	Створення глибшого художнього висловлювання, розвиток драматургічного конфлікту	Миттєва емоційна реакція, розважальний ефект
Засоби виразності	Поєднання тексту, акторської гри, пластики, світла, музики	Вербальний гумор, відеоряд, міміка, сценічний образ, актуальні теми

Джерело: розробка авторки

Проте, попри жанрово-стильові розбіжності, театральний та естрадний сміх мають спільні функціональні й естетичні характеристики. В цьому контексті сміх виконує катарсичну функцію – сприяє емоційному очищенню, зняттю психологічного напруження, а також утворенню простору для критичної рефлексії. В умовах війни та культурного спротиву сміх набуває особливої терапевтичної значущості, він виступає засобом збереження психологічної цілісності, підтримки національного духу та символічної мобілізації.

Адаптація сміхових форм до умов цифрового середовища зумовлює зміну

механізмів комунікації: театральний сміх зберігає інтелектуально-аналітичний вимір, тоді як естрадний тяжіє до миттєвого емоційного впливу. Однак обидві форми активно використовують цифрові платформи, такі як стріми, відеоконтент, соціальні мережі, що дозволяє розширити аудиторію й оперативно реагувати на динаміку соціального простору. Варто зазначити, що естрадні жанри «використовують акторську гру, особливості створення сценічного образу та мають свою сценічну концепцію, що й наближує їх до театру. Водночас динаміка, швидка зміна сцен, імпровізація та інтеракція з глядачем – характерні для естрадного жанру –

забезпечують доступність і актуальність таких форм. Окреме місце посідають сучасні сатиричні подкасти й телевізійні формати, які активно використовують театральні прийоми» [4, 87–88].

Отже, театральний та естрадний сміх постає як результат взаємодії смішного (емоційної реакції), гумору (інтелектуального посередника) і комічного (естетичної категорії), що у синтезі створюють особливий культурний феномен – сценічну комічність. Вона має не тільки гедоністичне спрямування, а й виявляє соціальні й особистісні суперечності, трансформуючи їх у простір естетичного осмислення. «Комічне – це гра з комічним, смішним змістом, когнітивний механізм якого – комічна інконгруентність. Несподіваність, протиріччя є базовими чинниками породження комічного ефекту» [11, 128], наслідком якого є сміх.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі гумору як форми реалізації комічного, феномену сміху у театальному та естрадному мистецтвах, підкреслюючи його багатовимірну функцію: естетичну, комунікативну, соціально-регулятивну та терапевтичну. Увага акцентовано на українській традиції театального та естрадного гумору в умовах сучасних соціокультурних трансформацій, включно з військовим станом та культурним спротивом. Також визначено та запропоновано відмінні й спільні ознаки театального і естрадного сміху, його специфічні художні й комунікативні стратегії.

Висновки. Узагальнюючи вищезазначене, можемо констатувати, що гумор у театальному та естрадному мистецтвах постає як форма реалізації комічного, що поєднує інтелектуальний аналіз, емоційне переживання й естетичне осмислення соціальних реалій. Він забезпечує глядачеві не лише момент сміху, а й створює простір для критичного осмислення дійсності, поєднуючи критику й співчуття, сатиру й емпатію. У цьому контексті театральний та естрадний сміх виступають як комплексні форми реалізації комічного, що поєднують емоційний, інтелектуальний та естетичний виміри. Вони виконують багатовимірні функції – естетичну, розважальну, пізнавальну, комунікативну, критичну та терапевтичну тощо, тим самим створюючи простір для соціальної та психологічної рефлексії. Українська традиція сміху, заснована на глибоких фольклорних коренях, пройшла еволюцію від літературної сатири й

театрального гротеску до сучасних телевізійних та естрадних форматів, де гумор поєднує критику і співчуття, сміх та емпатію. Театральний сміх відзначається структурованістю та глибиною художнього впливу, тоді як естрадний тяжіє до безпосередності, інтерактивності та миттєвого емоційного ефекту. В умовах війни та культурного спротиву сміх набуває додаткової терапевтичної і символічної значущості, сприяючи збереженню психологічної цілісності, підтримці національного духу та культурної ідентичності. Адаптація театального та естрадного сміху до цифрового середовища забезпечує ефективне розширення аудиторії та оперативне реагування на динаміку соціокультурного простору, що підкреслює його роль як потужного художнього і соціального інструменту.

Література

1. Бойченко М. Сміх і соціальна дистанція: філософське осмислення. *Докса*. Одеса, 2020. Вип. 1 (33). С. 206–216. DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211984](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211984).
2. Галаур С., Галаур С. Сміхова культура українців та її мовне втілення крізь призму століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2024. Вип. 76, т. 3. С. 48–53. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-3-8>.
3. Демичева А. В. Сучасний політичний гумор як поліфункціональне явище. *Вісник Донецького національного університету імені Василя Стуса*. 2019. № 4. С. 96–100. DOI: <https://doi.org/10.31558/2617-0248.2019.4.15>.
4. Довгопола Ю. Гібридні форми сучасної сатири: взаємодія театру та естради. *Перформативне та музичне мистецтво: цирк, театр, естрада* : матеріали XIV Міжнародної науково-практичної конференції (16–17 квітня 2025 р.). Київ : КМАЕЦМ, 2025. С. 87–89.
5. Донченко Н. П. Гумор на естраді: новітні комедійні різновиди. *Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси* : мат. конференції. Київ : КНУКІМ, 2020. С. 121–126.
6. Коваль З. Гумор та сатира як механізми стійкого інформаційно-психологічного впливу. *Актуальні проблеми державного управління*. 2020. Т. 1. № 81. С. 45–49.
7. Кондратенко Н. В. Гумор в українському політичному дискурсі. *Культура слова*. Київ : Інститут української мови НАН України, 2019. Вип. 2(91). С. 112–121.
8. Мальцева О. Діалог моди й сміху: модерна та постмодерна кореляції. *Український аналітично-інформаційний часопис СХІД*. Маріуполь, 2016. № 2 (142). С. 79–87.

9. Ніколаєва Н. С., Максименко А. В. Анекдоти про кумів у контексті української сміхової культури. *Українські культурологічні студії*. Київ, 2022. № 1 (10). С. 20–25. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.1\(10\).04](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.1(10).04).

10. Панкова Л. Сміхова культура України в контексті сучасних трансформаційних процесів : автореф. дис. ... канд. філософ. Наук: 09.00.03. Харків, 2008. 31 с.

11. Самохіна В. О. Англомовний жарт: когніція, комунікація, текст. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. Харків, 2011. № 972, вип. 67. С. 119–128.

References

1. Boichenko, M. (2020). Laughter and social distance: philosophical sensitization. *Doksa*, 1 (33), 206–216. [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211984](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211984) [in Ukrainian].

2. Halaur, S., & Halaur, S. (2024). The Laughter Culture of Ukrainians and its Linguistic Embodiment through the Prism of Centuries. *Current Issues in the Humanities*, 76 (3), 48–53. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-3-8> [in Ukrainian].

3. Demicheva, A. V. (2019). Modern political humour as a multifunctional phenomenon. *Bulletin of the Vasyl Stus Donetsk National University*, 4, 96–100. <https://doi.org/10.31558/2617-0248.2019.4.15> [in Ukrainian].

4. Dovhopola, Yu. (2025). Hybrid forms of contemporary satire: Interaction of theatre and variety art. In *Performative and Musical Arts: Circus, Theatre, Variety: Proceedings of the 14th International Scientific and Practical Conference*, 87–89 [in Ukrainian].

5. Donchenko, N. P. (2020). Humour on the stage: the latest comedy varieties. In *Performing arts: creative achievements and innovative processes: conference materials*, 121–126 [in Ukrainian].

6. Koval, Z. (2020). Humour and satire as mechanisms of persistent informational and psychological influence. *Actual Problems of Public Administration*, 81 (1), 45–49 [in Ukrainian].

7. Kondratenko, N. V. (2019). Humour in Ukrainian political discourse. *Culture of the Word*, 2 (91), 112–121 [in Ukrainian].

8. Maltseva, O. (2016). Dialogue of fashion and laughter: modern and postmodern correlations. *Ukrainian Analytical and Informational Magazine SKHID*, 2 (142), 79–87 [in Ukrainian].

9. Nikolaieva, N., & Maksymenko, A. (2022). Jokes about godfathers in the context of Ukrainian laughter culture. *Ukrainian Cultural Studies*, 1 (10), 20–25. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.1\(10\).04](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.1(10).04) [in Ukrainian].

10. Pankova, L. (2008). The laughter culture of Ukraine in the context of contemporary transformational processes. Candidate of Philosophy dissertation [in Ukrainian].

11. Samokhina, V. O. (2011). English-language joke: Cognition, communication, text. *Bulletin of V. N. Karazin Kharkiv National University*, 972/67, 119–128 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.08.2025
Отримано після доопрацювання 05.09.2025
Прийнято до друку 12.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

УДК 792.2:793:81'255.4

DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344479

Цитування:

Цап'як М. Й., Лавриниць К. С. Фактура і рух: новітні форми невербального сценічного висловлювання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 353–358.

Tsapiak M., Lavrynets K. (2025). Texture and Movement: innovative forms of nonverbal stage expression. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 353–358 [in Ukrainian].

Цап'як Микола Йосипович,
доктор філософії з культурології,
доцент кафедри хореографії
Волинського національного університету
імені Лесі Українки
<https://orcid.org/0000-0003-3645-201X>
Tsapiak.Mykola@vnu.edu.ua

Лавриниць Катерина Сергіївна,
магістерка мистецтва театру ляльок
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
імені Івана Карпенка-Карого,
режисерка-постановниця Волинського
академічного обласного театру ляльок
<https://orcid.org/0009-0006-9320-0440>
lavrynets.kateryna@gmail.com

ФАКТУРА І РУХ: НОВІТНІ ФОРМИ НЕВЕРБАЛЬНОГО СЦЕНІЧНОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ

Мета статті – проаналізувати особливості оживлення фактури через рух і тілесну взаємодію. **Методологія дослідження** полягає в здійсненні міждисциплінарного аналізу, що поєднує підходи театрознавства, хореології та перформативних студій у вивченні сучасного театру ляльок. **Наукова новизна** дослідження полягає в розкритті ролі фактури як сценічного співвиконавця, що здатен трансформуватися завдяки тілесній взаємодії з актором у межах вистави театру ляльок; висвітленні трьох типів взаємодії між актором та матерією: як продовження руху, як об'єкта оживлення, як суб'єкта сценічної присутності. **Висновки**. У процесі аналізу перформативних стратегій сучасного театру ляльок виявлено значне тяжіння до домінування тілесного висловлювання над вербальним, а також візуальної образності та матеріальної присутності об'єкта. Така трансформація зумовлена як загальною еволюцією театральної мови, так і специфікою естетичних метамодерністських парадигм, що тяжіють до синтезу, багатшаровості та коливання між протилежними художніми установками. Театр ляльок, перебуваючи на перетині перформативних практик, демонструє особливу здатність до інноваційного переосмислення ролі актора, об'єкта і руху. На основі аналізу українських та європейських вистав було визначено три ключові моделі взаємодії тілесного та матеріального: фактура як продовження руху, фактура як об'єкт оживлення, фактура як автономна сценічна сутність. У першому випадку матеріал підсилює тілесний жест, візуалізує внутрішній стан актора або формує сценічну атмосферу; у другому – він набуває характеристик персонажа, наділеного семантичною виразністю; у третьому – виступає як повноцінний співучасник дії, що не підпорядковується виключно виконавській волі актора, а здатен породжувати нові смисли через власну присутність. Отже, сучасний театр ляльок розширює традиційні межі інтерпретації сценічної дії, де рух, фактура і простір функціонують не як вторинні елементи постановки, а як носії смислу, що формують цілісне полотно вистави.

Ключові слова: фактура, театр ляльок, тілесність, перформенс, рух, жест.

Tsapiak Mykola, Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Associate Professor of the Department of Choreography, Lesya Ukrainka Volyn National University; Lavrynets Kateryna, Master's Student in Puppet Theatre Arts, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary University of Theatre, Cinema and Television, Stage Director at the Volyn Academic Regional Puppet Theatre

Texture and Movement: innovative forms of nonverbal stage expression

The purpose of the article is to analyse the specific features of animating texture through movement and bodily interaction. **Research methodology** employs an interdisciplinary approach that integrates methods from theatre studies, choreology, performance studies to investigate contemporary puppet theatre. **Scientific novelty** reveals the role of texture as a stage co-performer, capable of transforming through bodily interaction with the actor within the framework of the puppet theatre performance; highlighting three types of interaction between the actor's body and matter: as an extension of movement, as an object of animation, as a subject of scenic presence. **Conclusions**. The performative

strategies analyse of contemporary puppet theatre reveals a gradual shift in emphasis from the traditional dramaturgical model of theatrical performance to the dominance of bodily expression, visual imagery, and the material presence of the object. Such a transformation is due to both general evolution of theatrical language and the specificity of metamodernist aesthetic paradigms that gravitate towards synthesis, multilayering, and oscillation between opposing artistic attitudes. Puppet theatre, situated at the crossroads of performative practices, demonstrates a unique capacity for the innovative rethinking the roles of the actor, object, and movement. Based on the analysis of Ukrainian and European performances, three key models of interaction between the corporeal and material have been identified: texture as an extension of the movement, texture as an animated object, texture as an autonomous stage entity. In the first case, the material enhances a bodily gesture, visualises the actor's internal stage, or creates the stage atmosphere; in the second – it takes on the characteristics of the character endowed with semantic expressiveness; in the third – it emerges as a full-fledged co-participant in the action, not subordinate to the performer's will, but capable of generating new meanings through its very presence. Thus, modern puppet theatre expands the traditional boundaries of interpreting stage action, where movement, texture, and space function not as secondary elements of staging but as carriers of meaning, collectively forming the holistic canvas of the performance.

Keywords: texture, puppet theatre, embodiment, performance, movement, gesture.

Актуальність теми дослідження. У сучасному театральному мистецтві дедалі відчутнішими стають процеси переосмислення взаємодії між тілом актора, сценічним простором і матеріальними об'єктами. Особливо яскраво ці тенденції проявляються в театрі ляльок, який уже давно вийшов за межі традиційного розуміння вистави лише як демонстрації маніпуляції лялькою. Натомість він активно інтегрує перформативні практики, розширює жанрові межі та експериментує з формами сценічної взаємодії. У цьому контексті експеримент стає засобом трансформації театральної мови: акцент переноситься зі словесності на дослідження фактури й жесту як повноцінних засобів виразності. У виставах нового типу матеріал більше не є лише елементом сценографії – він вступає у діалог із тілом, набуває виразних перформативних ознак, формуючи нову смислову й візуальну структуру сценічної дії.

З метою простежити динаміку взаємодії мистецьких форм і виявити тенденції зміни театральної естетики ми звертаємося до аналізу жанрового синтезу в театральному мистецтві різних історичних періодів та стилів – від античної драми до театру модерну. Дослідження ґрунтується на аналізі українських та європейських сценічних практик, у яких об'єкт набуває якостей повноцінного виконавця, а рух – функції мови, здатної не лише транслювати зміст, а й створювати новий сенс у межах театру ляльок як простору перформативної взаємодії.

Аналіз досліджень і публікацій. Дедалі частіше у сфері сучасного мистецтвознавства та культурології посилюється науковий інтерес до вивчення перформативних форм, зокрема театру ляльок. До прикладу, зміни в естетиці сценічного мистецтва ХХІ століття осмислюються у працях зарубіжних дослідників, зокрема К. Маккартні [18], А. Джонс та Е. Стівенсон [17], які розглядають

нові підходи до інтерпретації візуальної культури, а також М. Брюер, що аналізує теоретичні засади перформансу [15, 13–30]. В українському науковому дискурсі питання перформативного мистецтва досліджують Д. Гончаренко, який розглядає історичну типологію перформансу у контексті постмодернізму [4, 333–337], М. Лігус – як акт самопрезентації та нарративу [6, 237–240], а також Ю. Скиба і П. Луньо, які акцентують на комунікативній природі перформансу та взаємозв'язку митця й глядача та ін. [12, 281–284]. Дослідження театру ляльок як складника історико-культурного процесу широко представлені у працях Дж. Белла, який висвітлює роль ляльки як сакрального об'єкта [14], О. С. Джарретт пропонує класифікацію основних типів ляльок [16, 83–94], а Д. Познер, К. Оренштайн і Дж. Белл розглядають як традиційні форми, так і сучасні експерименти з матеріальністю у театрі ляльок [19]. Попри наявність ґрунтовних досліджень, аспект фактури як повноцінного елемента перформативної взаємодії в театрі ляльок досі залишається недостатньо вивченим, що зумовлює актуальність запропонованого дослідження.

Мета статті – проаналізувати особливості оживлення фактури через рух і тілесну взаємодію.

Виклад основного матеріалу. Від своїх витоків театральне мистецтво постає як синтетичне явище, у якому взаємодіють акторська гра, музика, танець, візуальне оформлення та слово. Конфігурація цих елементів ніколи не була сталою: вона змінювалася відповідно до естетичних канонів епохи, на які впливали домінантні філософські, релігійні та культурні ідеї. Театр не лише відображав світогляд свого часу, а й формував його через специфіку жанрової мови. Так, скажімо особливістю театру доби античності була робота акторів у масках. Це

допомагало зробити міміку більш виразною та видимою для глядачів, а також було ознакою характеру персонажів. Працюючи в масці, актори використовували широкі жести та пластику тіла, щоб образ актора був довершеним, а характер точніше передавався глядачу. Пізніше, за часів еллінізму, в давньогрецькому театрі з'явилося поняття «міма», творчість якого ще тісніше була пов'язана з тілесністю [13, 79]. Загалом у грецькому театрі актори виконували чотири види танців: трагічні (евмелея), комічні (кордакс), сатиричні (сікінніс) та ліричні [2, 13].

Одними з найяскравіших прикладів невербального театру середніх віків є жанри японського традиційного театру, які суттєво відрізнялися своїми естетичними засадами від театру античності та тяжіли до невербальної форми викладання сюжету, зокрема через тілесну дію та музикування. Дослідниця М. Антошко описує п'ять різновидів японського театру: Бугаку, Но, Ке Ген, Бунраку та Кабуки. Ми ж фокусуємо нашу увагу на тих, що найбільше тяжіють до невербальної комунікації у виставі. Наприклад, «Бугаку – це танок церемоніального характеру, який є частиною придворного ритуалу та відноситься до періоду VIII століття. <...> Жанр Но відтворює ритуалізовані дії, побудовані на релігійних поняттях. Серед творів, що відображають театр Но є «Окіна» (X століття), яка побудована на трьох ритуальних танцях: мольба про мир, родючості й довгому житті. Театр Но поєднує літературний текст, акторську гру, танець, музику й хор» – зазначає авторка [1, 19]. У наступні віки, за часів Ренесансу, розквіту набуває явище Комедії дель арте (італ. *Commedia dell'arte*), яке відоме своєю імпровізаційною формою, відсутністю записаного повноцінного сценарію. Ключовою особливістю цього жанру є робота акторів у масках, що у синтезі з пластикою актора стають головним інструментом у створенні образу персонажа. В свою чергу класицистичний театр змінює тенденцію переваги невербального мистецтва над текстом і «має більше спільних рис з епосом, ніж драмою: сюжетні лінії розгорталися на основі монологів героїв» [13, 81].

З розвитком театрального мистецтва прослідковується постійна зміна значущості тексту у постановці вистави та інтеграція інших перформативних практик, особливо на межі XIX–XX століть, в добу модернізму, коли драматургія знову посіла провідне місце в

ієрархії складових театральної постановки. Яскраво ілюструє характерні риси театру означеного періоду позиція німецького письменника і драматурга Гергарта Гауптмана, який констатував домінуючу роль п'єси, що керує спектаклем, в якій актори виконують лише роль маріонеток [5, 147]. Схожу ідею просував відомий режисер та теоретик, засновник епічного театру Бертольд Брехт, коли описував важливість драматургічної складової: «На фабулу припадає основне навантаження, вона – стрижень театральної вистави, оскільки із того, що відбувається між людьми, ми одержуємо все, про що можна дискутувати, що можна критикувати і змінювати» [13, 116–120]. Цю концепцію у своєму дослідженні явища постдраматичного театру підхоплює французький теоретик театру Ганс-Тіс Леманн, опираючись на досвід західного (європейського та північноамериканського) театру останніх десятиліть, зміщує акцент із класичного «драматичного тексту» на так званий «сценічний» його варіант. Леманн просуває ідею, що театр має повністю відмовитися від драматичного тексту, повертаючись до своїх витоків – ритуалу як перформативної дії. Адже, за його словами: «театр виник раніше, ніж драма; він постає з ритуалу, запозичує міметичні форми з танцю і розвивається як розгорнута практика й особливий спосіб поведінки задовго до появи писемності» [5, 75].

Останні десятиліття характеризуються відходом не лише від текстоцентричності у виставах, а й повною руйнацією будь-яких обмежень та рамок. Саме такими є естетичні засади метамодернізму – актуальної мистецької течії, яка була вперше досліджена та описана в 2009 році голландськими філософами Тімотеусом Вермюленом та Робіном ван ден Аккером у статті «Нотатки про метамодернізм» (*Notes on Metamodernism*) в якій вони спробували дати найбільш об'єктивний погляд на положення сучасної культури. Приставка «мета-» походить від терміну Платона «*metaxis*», що означає коливання між двома протилежними поняттями та одночасність їх використання [22]. Згідно з ідеями, що висвітлюються в статті Т. Вермюлена та Р. ван ден Аккера, згадане коливання не має розглядатися як певний баланс: «Скоріше це маятник, що розкачується між багатьма полюсами» [23]. Цей «маятниковий рух» – між тілесним і метафоричним, раціональним і емоційним, формальним і спонтанним – набуває особливої

виразності у сучасних театральних постановках, де синтез акторської майстерності, руху та простору формує нову естетику театральних вистав. Особливо ця теза актуальна в контексті театру ляльок, адже це мистецтво в своїй основі має природу «коливання» від актора, як людини, оповідача до оживлення ляльки чи об'єкту.

Значний інтерес у цьому контексті становить досвід вітчизняних та закордонних колег, які активно розвивають напрям невербального лялькового перформансу: «Калинова сопілка» О. Дмитрієвої, *Voyage Chimère* І. Шейнбена, *H2O* М. Лурса та ін. Цікавим прикладом також є вистава *DING* німецького театру Chemnitz, створена режисеркою Ю. Маєр у співпраці з акторкою-лялькаркою К. Гоффманн. Мисткині досліджують повітря через його взаємодію з тілом, простором та матеріалом – золотистою фольгою. Як зазначають авторки, «у виставі *DING* ми дозволяємо собі здивуватись історіям, які виникають і розповідаються, коли ми зосереджено приділяємо увагу якійсь речі. Разом ми спостерігаємо, як щось з'являється (майже) саме по собі. У пошуках випадковості народжується вистава – з тілом і матеріалом, звуком і світлом» [21].

Варто також згадати роботи відомого австралійського лялькаря Н. Трантера. «Важливим у його творчості є стосунки між ним та персонажами, якими він маніпулює. Він оживляє їх так, що навряд чи може їх контролювати. Стосунки між лялькарем і лялькою є амбівалентними; він оживляє своїх ляльок з гумором, ніжністю, майже любов'ю, але водночас він протистоїть їм жорстоким іграм. Ці амбівалентні стосунки є однією з найвиразніших характеристик, що проходять через усю творчість Трантера» [20]. Серед найвідоміших вистав актора варто згадати такі як «Вавилон», «Мольєр», «Франкенштейн» та ін.

У пластичній виставі-перформансі «Коло Почуттів» художня мова тяжіє до хореографічної форми, зміщуючи акценти в сторону тілесного висловлювання. Режисерка Т. Сільченко разом з хореографами-постановниками вистави – Ю. Денисовою та І. Зайцем, поєднали засоби виразності театру ляльок (пластика руки, робота з фактурою) та хореографію. Пластика тіла в цій виставі відіграє ключову роль: відповідно до методу оживлення руки акторів трансформуються у стихії, птахів, риб; тканина набуває якостей повітря, поліетилен – води. Матеріал і рух тут не протиставлені одне одному, а утворюють нерозривну єдність, у якій фактура посилює

пластику, а рух надає сенсу об'єкту [11]. В конкретному випадку фактура є продовженням руху актора та його доповненням.

Розглянемо також виставу «ВсеСвіт» Волинського академічного обласного театру ляльок (режисерка – К. Лавриненко, хореограф-постановник – М. Цап'як), а саме – сцену з падінням метеоритів на планету, що були втілені за допомогою довгих тканин, закріплених на віяхах. Тут фактура виступає не лише матеріалом, а й об'єктом оживлення – вона набуває динаміки і смислового навантаження через пластичний рух акторок. Тож вона здатна відігравати провідну роль у виставі, а сам процес її «оживлення» відбувається безпосередньо у взаємодії з тілом та рухом [3].

Фактура виступає важливим елементом сценічної виразності, виконує різні функції залежно від художнього задуму та способу взаємодії з тілом актора. З огляду на проведене студювання, можемо виокремити три можливі методи співіснування актора та фактури у пластичній виставі театру ляльок. По-перше, фактура може бути продовженням руху – матерією, що доповнює атмосферу, посилює смислове навантаження жесту через ілюстративність або фізичну взаємодію з тілом актора. По-друге, фактура постає як об'єкт «оживлення»: перебуваючи в пластичній манері існування, актор наділяє матерію характером, перетворюючи її на повноцінного учасника дійства, що володіє власною внутрішньою логікою. По-третє, можна виділити аспект екзистенційної присутності фактури на сцені – актор створює умови, за яких матерія змінює свій статус, вступаючи у взаємодію з тілом та рухом, набуваючи нової якості, яка не є суто ілюстративною, а має власну сценічну сутність. Ці три рівні взаємодії фактури й руху відображають складність і багатогранність сучасної пластичної мови, яка стає ключовою у синтезі театру ляльок, хореографії та перформативних практик.

Висновки. У процесі дослідження виявлено послідовне зміщення акценту з традиційної драматургічної моделі театральної вистави до домінування тілесного висловлювання, візуальної образності та матеріальної присутності об'єкта. Така трансформація зумовлена як загальною еволюцією театральної мови, так і специфікою метамодерністських естетичних парадигм, що тяжіють до синтезу, багатшаровості та коливання між протилежними художніми установками. Театр ляльок, перебуваючи на

перетині сценічних, хореографічних і візуально-пластичних мистецтв, демонструє особливу здатність до інноваційного переосмислення ролі актора, об'єкта і руху. На основі аналізу українських та європейських вистав було визначено три ключові моделі взаємодії тілесного та матеріального: фактура як продовження руху, фактура як об'єкт оживлення, фактура як автономна сценічна сутність. У першому випадку матеріал підсилює тілесний жест, візуалізує внутрішній стан актора або формує сценічну атмосферу; у другому – він набуває характеристик персонажа, наділеного семантичною виразністю; у третьому – виступає як повноцінний співучасник дії, що не підпорядковується виключно виконавській волі актора, а здатен породжувати нові смисли через власну присутність. Отже, сучасний театр ляльок розширює традиційні межі інтерпретації сценічної дії, де рух, фактура і простір функціонують не як вторинні елементи постановки, а як носії смислу, що формують цілісне полотно вистави. Це вимагає переосмислення категорій актора, об'єкта й глядача, які більше не перебувають у жорсткій ієрархії, а взаємодіють на основі горизонтальних, відкритих структур. У цьому контексті театр ляльок постає як простір художнього експерименту, в якому тілесність, матеріальність і драматургія руху зливаються в єдиний пластичний вислів, що є не лише засобом вираження, а й самостійною художньою категорією. Зазначене відкриває нові перспективи для подальших досліджень у галузі перформативних практик, зокрема у напрямку вивчення тілесної режисури, сенсорної взаємодії між актором і матеріалом, а також розвитку нової лексики пластичного театру як простору міждисциплінарного синтезу.

Література

1. Антошко М. Музичні витоки східних культур на прикладі японського театру. *Молодий вчений*. 2019. № 8. С. 17–19.
2. Баранова Ю. В. Ритм як формотворча характеристика орхестрики античності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*. 2017. С. 13.
3. Волинський академічний обласний театр ляльок. Трейлер до вистави «ВсеСвіт», 2025. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_aCtWCGQ90E (дата звернення: 31.07.2025).
4. Гончаренко Д. Перформанс-арт як явище культури постмодернізму. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. № 5. С. 333–337.
5. Закалюжний Л. В. Опозиція «драма-театр» у концепції Г.-Т. Леманна. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. 2015. С. 147–150.
6. Лігус М. В. Перформанс як рефлексивний акт самопрезентації. *Гілея : науковий вісник*. 2018. № 135. С. 237–240.
7. Мірошніченко В. С. Метамодернізм, осциляція, інтерпеляція. *Культура України. Культурологія*. 2017. № 55. С. 109–117.
8. Никоненко Р. Трансгресія художніх форм в сучасному українському пластичному театрі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 2. С. 301–305.
9. Партнери – інклюзивний ХАБ «простір дії». *Інклюзивний ХАБ «Простір дії» – Зробимо Луцьк інклюзивним*. URL: <https://inhub.lutsk.ua/partnery/> (дата звернення: 31.06.2025).
10. Пахаренко В. І. Метамодернізм як мистецький напрям. *Українська мова та література*. 2021. С. 2–6.
11. Пластична вистава перформанс «Коло Почуттів» (відеоверсія) КНУКиТ, 2024. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8wBK-6E_Eec (дата звернення: 17.07.2025).
12. Скиба Ю., Лунь П. Мистецтво перформансу як спосіб життя. *Молодий вчений*. 2019. № 11 (75). С. 281–284. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-61>.
13. Тернова М. В. Театр у видовій структурі мистецтва: досвід Р. Дж. Коллінгвуда. *Науковий вісник київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 29. С. 77–84. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248752>.
14. Bell J. Puppets, masks, and performing objects at the end of the century. *The drama review*. 1999. Vol. 43, no. 3. P. 15–27. DOI: <https://doi.org/10.1162/105420499760347298>.
15. Brewer M. M. "Performing theory". *Theatre journal*. 1985. Vol. 37.1. P. 13–30.
16. Jarrett O. S. Puppets and puppetry. *The handbook of developmentally appropriate toys*. 2021. P. 83–94.
17. Jones A., Stephenson A. Performing the body/performing the text. *Routledge*. 2005.
18. McCarthy K. F. The performing arts in a new era. *Rand corporation*. 2021.
19. Meindl M., Pozner D.N., Orenstain C., Bell J. The routledge companion to puppetry and material performance. *New York: Routledge*, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1111/jpcu.12365>.
20. World encyclopedia of puppetry arts: Neville Tranter. URL: <https://wepa.unima.org/en/neville-tranter/> (дата звернення: 31.06.2025).
21. Szenik. Julika Mayer & Karoline Hoffmann I ding. I theater Chemnitz I festival momix 2022 I szenik, 2022. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=d6vDixT3Vok> (дата звернення: 18.06.2025).
22. Turner L. Metamodernism: A Brief Introduction. *Notes on Metamodernism*. URL: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (дата звернення: 17.06.2025).

23. Vermeulen T., Akker R. What is metamodernism? - notes on metamodernism. *Notes on Metamodernism*. URL: <http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/> (дата звернення: 17.07.2025).

References

1. Antoshko, M. (2019). Musical origins of Eastern cultures through the example of Japanese theatre. *Young Scientist*, 8, 17–19 [in Ukrainian].
2. Baranova, Yu. V. (2017). Rhythm as a formative characteristic of ancient orchesis. *Ukrainian Culture: Past, Present, and Future Development. Cultural Studies*, 13 [in Ukrainian].
3. Volyn Academic Regional Puppet Theatre. Trailer for the play 'All World'. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_aCtWCGQ90E [in Ukrainian].
4. Honcharenko, D. (2013). Performance art as a phenomenon of postmodern culture. *Current Issues in Art Practice and Art History*, 5, 333–337 [in Ukrainian].
5. Zakaliuzhnyi, L. V. (2015). Opposition of 'drama-theatre' in the concept of H. - T. Lehmann. *Current Issues in Literary Terminology*, 147–150 [in Ukrainian].
6. Lihus, M. V. (2018). Performance as a reflexive act of self-presentation. *Hileia*, 135, 237–240 [in Ukrainian].
7. Miroshnichenko, V. S. (2017). Metamodernism, oscillation, interpellation. *Culture of Ukraine. Cultural Studies*, 55, 109–117 [in Ukrainian].
8. Nykonenko, R. (2020). Transgression of artistic forms in contemporary Ukrainian physical theatre. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 301–305 [in Ukrainian].
9. Partners – Inclusive Hub 'Space for Action'. Inclusive Hub 'Space for Action' – Let's make Lutsk inclusive. (n.d.). Website. <https://inhub.lutsk.ua/partnery/> [in Ukrainian].
10. Pakharenko, V. I. (2021). Metamodernism as an artistic movement. *Ukrainian Language and Literature*, 2–6 [in Ukrainian].
11. Ivan Zaiets. (2024). Physical performance play 'Circle of Feelings' (video version), KNUKiT. https://www.youtube.com/watch?v=8wBK-6E_Eec [in Ukrainian].
12. Skyba, Yu., & Lunio, P. (2019). Performance art as a way of life. *Young Scientist*, 11 (75), 281–284 [in Ukrainian].
13. Ternova, M. V. (2021). Theatre in the Spectacle Structure of Art: The Experience of R. G. Collingwood. *Scientific Bulletin of I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 29, 77–84 [in Ukrainian].
14. Bell, J. (1999). Puppets, masks, and performing objects at the end of the century. *TDR: The Drama Review*, 43(3), 15–27 [in English].
15. Brewer, M. M. (1985). Performing theory. *Theatre Journal*, 37(1), 13–30 [in English].
16. Jarrett, O. S. (2021). Puppets and puppetry. *The Handbook of Developmentally Appropriate Toys*, 83–94 [in English].
17. Jones, A., Nfa, A. S., & Stephenson, A. (2005). *Performing the Body/Performing the Text*. Routledge [in English].
18. McCarthy, K. F. (2001). *The performing arts in a new era*. Rand Corporation [in English].
19. Meindl, M. (2015). *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge [in English].
20. Marla Kleine. (2012). Neville Tranter | world encyclopedia of puppetry arts. Website. <https://wepa.unima.org/en/neville-tranter/> [in English].
21. Szenik. (2022). Julika Mayer & Karoline Hoffmann I ding. I theater chemnitz I festival momix 2022 I szenik. <https://www.youtube.com/watch?v=d6vDixT3Vok> [in English].
22. Turner, L. (2015). Metamodernism: A Brief Introduction. Notes on Metamodernism. <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> [in English].
23. Vermeulen T., & Akker R. (2010). What is metamodernism? Notes on metamodernism. Notes on Metamodernism. <http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.08.2025
Отримано після доопрацювання 03.09.2025
Прийнято до друку 10.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Цитування:

Гориславець В. М., Гориславець Є. В. Емерджентна театральність: трансформація архетипу Прометея в постсекулярному українському театрі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 359–364.

Horyslavets V., Horyslavets Ye. (2025) Emergent Theatricality: Transformation of the Prometheus Archetype in Post-Secular Ukrainian Theatre. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 359–364 [in Ukrainian].

Гориславець Володимир Микитович,
викладач кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури
<https://orcid.org/0009-0005-8340-5197>
volodymyr_horyslavets@xdak.ukr.education

Гориславець Євген Володимирович,
аспірант кафедри культурології
Харківської державної академії культури
<https://orcid.org/0000-0001-7044-5150>
Scopus ID 58042574300
asp_horyslavets_yevhen@xdak.ukr.education

ЕМЕРДЖЕНТНА ТЕАТРАЛЬНІСТЬ: ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХЕТИПУ ПРОМЕТЕЯ В ПОСТСЕКУЛЯРНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ

Мета роботи – концептуалізувати емерджентну театральність як нову парадигму українського театру через аналіз трансформації театральної суб'єктивності від архетипу Прометея через фігуру філософа-клоуна до квантового перформера, визначити умови можливого закріплення емерджентних процесів у постсекулярному контексті. **Методологія дослідження.** Застосовано міждисциплінарний підхід, що синтезує культурологічний аналіз, театрознавчі студії та філософську рефлексію. Використано компаративний метод для зіставлення історичних етапів театральних трансформацій, феноменологічний підхід до аналізу театральної присутності, концептуальний аналіз постсекулярних теорій. Теоретичною базою стали праці Н. Корнієнко з квантової парадигми театру, концепція присутності Г. У. Гумбрехта, постметафізична філософія Дж. Ваттімо, інтегральна теорія К. Вілбера. **Наукова новизна.** Запропоновано концепт емерджентної театральності як культурологічної категорії для осмислення сучасних театральних процесів. Введено поняття «квантовий перформер» для позначення нового типу театального суб'єкта. Здійснено спробу проаналізувати незакріплені театральні інновації в українському театрі (Л. Курбас, А. Жолдак, О. Середин) через призму теорії дифузії інновацій та концепції РН-фантазії. Обґрунтовано роль постсекулярної релігійності як інструмента театральності емерджентності. **Висновки.** Емерджентна театральність постає як можлива парадигма, що синтезує квантовий підхід із постметафізичною духовністю в русі до космоцентричної свідомості. Аналіз історичних прецедентів виявив необхідність збігу технологічної, психологічної та культурної готовності для успіху театральних інновацій. Сучасний український театр перебуває в точці біфуркації, де війна, цифрова культура та постсекулярні теорії створюють унікальне вікно можливостей для емерджентного стрибка.

Ключові слова: емерджентна театральність, квантовий перформер, постсекулярність, РН-фантазія, український театр.

Horyslavets Volodymyr, Lecturer, Department of Acting, Kharkiv State Academy of Culture; Horyslavets Yevhen, PhD student, Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture

Emergent Theatricality: Transformation of the Prometheus Archetype in Post-Secular Ukrainian Theatre

The purpose of the work is to conceptualise emergent theatricality as a new paradigm of Ukrainian theatre through analysing the transformation of theatrical subjectivity from the Prometheus archetype through the philosopher-clown figure to the quantum performer, and to determine conditions for the possible consolidation of emergent processes in a post-secular context. **Research methodology.** An interdisciplinary approach was applied, synthesising culturological analysis, theatre studies, and philosophical reflection. The comparative method was used to juxtapose historical stages of theatrical transformations, a phenomenological approach to analyse theatrical presence, and conceptual analysis of post-secular theories. The theoretical foundation includes N. Kornienko's works on the quantum paradigm of theatre, H. U. Gumbrecht's concept of presence, G. Vattimo's post-metaphysical philosophy, and K. Wilber's integral theory. **Scientific novelty.** The concept of emergent theatricality is proposed as a culturological category for understanding contemporary theatrical processes. The notion of 'quantum performer' is introduced to denote a new type of theatrical subject. An attempt is made to analyse unconsolidated theatrical innovations in Ukrainian theatre (L. Kurbas, A. Zholdak, O. Seredyn) through the lens of diffusion of innovations theory and the

concept of PH-fantasy. The role of post-secular religiosity as an instrument of theatrical emergence is substantiated. **Conclusions.** Emergent theatricality appears as a possible paradigm synthesizing the quantum approach with post-metaphysical spirituality in movement toward cosmocentric consciousness. Analysis of historical precedents revealed the necessity of convergence of technological, psychological, and cultural readiness for successful theatrical innovations. Contemporary Ukrainian theatre is at a bifurcation point where war, digital culture, and post-secular theories create a unique window of opportunity for an emergent leap.

Keywords: emergent theatricality, quantum performer, post-secularity, PH-fantasy, Ukrainian theatre.

Актуальність теми дослідження. Сучасний український театр переживає унікальний момент радикальної трансформації, спричинений збігом кількох критичних факторів: постсекулярним поворотом у культурі, травмою війни та глобальною кризою смислоутворення. У цьому контексті виникає потреба осмислити нові форми театральної суб'єктивності, що народжуються на наших очах, але ще не мають адекватної концептуалізації. Постсекулярна ситуація характеризується парадоксальним станом: традиційні релігії втратили монополію на сакральне, водночас потреба в трансценденції не зникла, а трансформувалася. Релігійність у сучасному розумінні постає не як система вірувань, а як інструмент екзистенційної орієнтації, що активує особливу психічну реакцію. Якщо базові моделі виживання передбачають реакції «бий» або «тікай», то релігійність відкриває третій шлях – ритуально-медитативну трансформацію, що має не агресивно-захисну, а конструктивно-інтегративну природу. Людина не тікає від реальності й не чинить їй опір, а залучається до процесу глибинної метаморфози. Емерджентність – поява якісно нових властивостей системи, не властивих жодному з її компонентів – стає ключовою категорією для розуміння цих процесів. На відміну від простої синергії, де результат передбачуваний, емерджентність породжує непередбачувану новизну. У театрі це означає народження смислів і станів, яких не було ані в задумі режисера, ані в тексті, ані в грі акторів окремо – вони виникають лише в момент театральної події як цілісності. Війна в Україні стала потужним каталізатором емерджентних процесів. Старі театральні форми – як героїчно-патріотичні, так і постмодерністсько-іронічні – виявилися недостатніми для артикуляції нового досвіду. Театр змушений шукати мову, що виходить за межі бінарних опозицій «перемога/поразка», «травма/зцілення», «пам'ять/забуття». Саме в цьому контексті актуалізується потреба в новому типі театального суб'єкта, здатного утримувати множинність без розпаду, працювати з невизначеністю як ресурсом, а не перешкодою. Цей суб'єкт не відтворює готові

смисли, а генерує умови для їх емерджентного народження. Театр стає лабораторією нової антропології, де людина вчиться існувати в стані постійного становлення, не фіксуючись ні в героїчній, ні в жертвній позиції.

Аналіз досліджень і публікацій. Монографія Н. Корнієнко «Театр і квантовий світ» [9] стала каталізатором роздумів, покладених в основу цієї статті. Корнієнко вперше в українському театрознавстві застосувала квантову парадигму до аналізу театральних процесів, відкривши можливість нелінійного, ймовірного розуміння театральної реальності. Авторка визнає відсутність адекватної термінології для нового театального суб'єкта, який «одночасно перебуває в кількох позиціях ... має справу з множинністю себе» [9, 123]. Водночас, на нашу думку, ця новаторська концепція потребує доповнення в кількох напрямках: по-перше, через призму постсекулярних студій; по-друге, через концепцію присутності; по-третє, через осмислення невдалих спроб емерджентності в історії українського театру. Постсекулярний вимір розкривається через роботи Дж. Ваттімо та К. Вілбера. Ваттімо вводить концепцію «слабкого мислення» (*pensiero debole*) – стратегію відмови від метафізичних претензій на істинність [5]. У цьому контексті виникає фігура «філософа-клоуна» – не носія авторитетного логосу, а іронічного посередника, що грає між інтерпретаціями, розуміючи умовність будь-якої істини. Вілбер розвиває ідею інтегральної свідомості, що синтезує раціональне, міфологічне й містичне без редукції одне до одного [4]. Його концепція космоцентризму пропонує вихід за межі антропоцентричної парадигми модерну. Теорія присутності Г. У. Гумбрехта протиставляє «культуру значення», зосереджену на інтерпретації, «культурі присутності», де ключову роль відіграє матеріальна інтенсивність моменту [7]. Епіфанія в його розумінні – це момент максимальної насиченості присутності, що не потребує герменевтичного розшифрування. Для театру це означає можливість працювати не лише зі смислами, а з безпосередньою тілесно-афективною дією. Концепція «дивної петлі» Д. Гофстедтера розкриває механізм

рекурсивної самореференції, коли система здатна спостерігати саму себе [6]. У театральному контексті це дозволяє осмислити процес, коли вистава стає свідомою власної театральності, створюючи метарівень рефлексії. Історичний контекст українського театру представлений працями О. Клековкіна [8] та Г. Веселовської [3], що дозволяють простежити попередні спроби театральних трансформацій. Театральна антропологія Е. Барбі [1] та концепція постдраматичного театру Г.-Т. Лемана [11] створюють ширший контекст для розуміння глобальних театральних змін.

Мета статті – концептуалізувати емерджентну театральність як нову парадигму українського театру через аналіз трансформації театральної суб'єктивності від архетипу Прометея через фігуру філософа-клоуна до квантового перформера, визначити умови можливого закріплення емерджентних процесів у постсекулярному контексті.

Виклад основного матеріалу. Еволюція театральної суб'єктивності від модерну до сучасності демонструє радикальну трансформацію не лише акторської техніки, а й базових антропологічних установок щодо природи театральної дії. Кожна фаза породжує специфічний тип актора, що втілює домінуючу культурну парадигму свого часу. Перша фаза: Актор-Прометей. Модерний театр культивував архетип героя, що викрадає вогонь у богів – метафора творчої волі, спрямованої на тотальне перетворення світу. Театр Леся Курбаса з його концепцією «розумного Арлекіна» втілював цю прометеївську амбіцію: актор мислився як ідеальний транслятор великої ідеї, здатний через досконале володіння психофізичним апаратом донести до глядача революційну істину [10]. Несвідома фантазія всемогутності керувала цією парадигмою – переконання, що театр може і повинен змінити світ. Проте ця модель містила парадокс: прагнучи звільнити людство, театр залишався в полоні ієрархічної структури «автор-актор-глядач», де актор – лише медіум, хай і геніальний. Друга фаза: Філософ-клоун. Постмодерна деконструкція великих наративів породила принципово інший тип театральної суб'єктивності. Фігура філософа-клоуна, концептуалізована через призму «слабкого мислення» Ваттімо [5], втілює іронічну дистанцію до будь-яких претензій на абсолютність. Театр 1990-х, зокрема естетика раннього «Даху», демонстрував не транслявання істини, а гру з її неможливістю. Актор стає не провідником

авторського задуму, а його іронічним коментатором, що розкриває умовність театральних конвенцій. Несвідома фантазія фрагментації керує розпадом цілісності на множинність інтерпретацій. Третя фаза: Квантовий перформер. Відповідаючи на діагностований Н. Корнієнко брак термінології для нового театального суб'єкта [9, 123], ми пропонуємо концепт «квантового перформера». Це актор, що існує в стані суперпозиції – множинності потенційних станів до моменту «спостереження» (зустрічі з глядачем). На відміну від Прометея (транслятора) та філософа-клоуна (інтерпретатора), квантовий перформер є генератором принципово нових ситуацій, що емерджентно виникають у процесі вистави. Несвідома фантазія становлення працює тут не як рух до заздалегідь визначеної мети, а як постійне породження непередбачуваного. Проте чи є ця модель справді новою для українського театру? Історія свідчить про кілька спроб подібних трансформацій, аналіз яких дозволяє зрозуміти умови успіху емерджентних процесів. Дослідження всіх спроб радикального оновлення української театральної мови потребує окремої розвідки. Ми зупинимось лише на кількох показових прикладах, що дозволяють простежити закономірності незакріплення емерджентних явищ у театральній системі. Аналіз цих випадків через призму теорії дифузії інновацій Е. Роджерса [13] допомагає зрозуміти умови, необхідні для успішної театральної трансформації. Березіль і «розумний Арлекін» (1920–1930-ті). Леся Курбас випередив час, створюючи театр, що синтезував усі доступні художні мови – від біомеханіки до кіноприйомів, від конструктивізму до народного ярмаркового театру [10]. Концепція «розумного Арлекіна» передбачала актора-інтелектуала, здатного свідомо оперувати різними театральними системами, переключатися між стилями, створювати метатеатральні конструкції. За термінологією Корнієнко, це була спроба створити «квантового актора» до появи квантової фізики [9]. Причини поразки виходять за межі політичних репресій. Застосовуючи теорію дифузії інновацій Еверетта Роджерса, можна констатувати: інновація Курбаса випередила готовність суспільства мінімум на півстоліття. Відсутність критичної маси «ранніх adeptів» у професійному середовищі, брак технологічної інфраструктури (кіно було в зародковому стані), несформованість глядача, здатного сприймати метатеатральність – усе це зробило

експеримент приреченим. Тоталітарна система лише прискорила неминучий колапс, бо емерджентність за визначенням несумісна з централізованим контролем. Андрій Жолдак (1990-ті). Після здобуття незалежності український театр отримав шанс на радикальне оновлення. Жолдак запропонував театр тотальної тілесності, де простір, звук, світло, рух створювали нелінійні наративи, а тіло актора ставало текстом [3]. Його вистави в Києві початку 1990-х і в Харкові початку 2000-х були спробою емерджентного прориву – народження смислів через надлишок сценічної матерії. Парадокс: світове визнання Жолдака контрастувало з локальним відторгненням. Постколоніальне суспільство, травмоване розпадом СРСР, шукало не експерименту, а стабільності, не деконструкції, а нових великих наративів. Згідно з теорією Роджерса, канали комунікації (критика, театральна освіта) не були готові транслювати інновацію. Жолдак залишив Україну після заборони владою Харкова вистави «Ромео і Джульєтта» (2005), його естетика не створила школи в Україні. Олександр Середин (2000-ні). Драматург-режисер запропонував парадоксальну драматургію, побудовану на логіці сну, асоціативних зчепленнях, візуальній поезії замість психологічного театру. Його тексти функціонували як партитури для народження сценічних світів, не прив'язаних до побутової логіки. Це була спроба створити умови для емерджентності на рівні драматургічної структури. Знову невдача: критика вимагала «зрозумілості», театри – традиційної фабули, глядач – впізнаваних ситуацій. Середин залишився маргінальним явищем, його тексти ставлять одиниці. Причина та сама – відсутність екосистеми, здатної підтримати емерджентні процеси. Спільний знаменник невдач. Усі три спроби об'єднує передчасність. В. Беньямін визначав «ауру» як унікальну присутність твору мистецтва в конкретному часі й просторі [2]. Театральні інновації Курбаса, Жолдака, Середина намагалися створити нову ауру емерджентного театру, але суспільство ще трималося за звичні форми присутності. Вони випереджали не лише естетичні смаки, а й антропологічну готовність суспільства до нелінійності, невизначеності, метарефлексії. Емерджентність потребує особливого типу свідомості – здатної утримувати парадокси, працювати з хаосом як ресурсом, сприймати незавершеність як цінність. Саме така свідомість потребує нових інструментів орієнтації, одним з яких парадоксально стає

релігійність у її постметафізичному розумінні. Постсекулярний поворот у культурі відкриває новий вимір розуміння театральної емерджентності. Релігійність у цьому контексті постає не як система вірувань чи інституційна структура, а як антропологічний інструмент трансформації свідомості, що створює умови для народження якісно нових станів і смислів. Сучасне розуміння релігійності передбачає наявність співрозмовника – реального чи уявного, трансцендентного чи внутрішнього, з яким людина вступає в комунікацію. Ця комунікація активує особливу психічну реакцію, відмінну від базових моделей «бий» або «тікай». Релігійність відкриває третій шлях – ритуально-медитативну трансформацію конструктивно-інтегративної природи. Людина не протистоїть реальності й не тікає від неї, а залучається до процесу глибинної метаморфози. У театральному контексті це означає перехід від конфліктної драматургії (бий) та ескапістської розваги (тікай) до театру станів і присутності (трансформуйся).

Концепція постметафізичної духовності, розроблена в працях Ваттімо [5] та Вілбера [4], пропонує модель сакрального без догматичної фіксації. Е. Фішер-Ліхте описує це як «трансформативну силу перформансу» [12] – здатність театральної події змінювати учасників, а не просто репрезентувати зміни. Вілбер розрізняє релігію як інституційну систему та духовність як досвід зміненого стану свідомості. Для театру це розрізнення принципове: сцена стає не храмом нової релігії, а лабораторією станів, де сакральне проявляється через інтенсивність присутності, не потребуючи теологічного обґрунтування. Театр як простір співрозмовника реалізує фундаментальну релігійну структуру через множинні канали комунікації: актор-глядач, актор-роль, вистава-культура. Квантовий перформер утримує всі ці діалоги одночасно, створюючи поле резонансів, де народжуються емерджентні смисли. Епіфанія в розумінні Гумбрехта [7] – момент максимальної інтенсивності присутності – стає театральним еквівалентом релігійного одкровення, але без метафізичних претензій. Релігійність як інструмент емерджентності виконує подвійну функцію: рятівну та визвольну. Рятівна полягає в збереженні психічної цілісності в умовах травми війни, підтримці культурної ідентичності, створенні простору безпеки. Визвольна – у звільненні від застарілих наративів, подоланні бінарних опозицій, виході в простір нових можливостей. Театр

стає метаінструментом духовної селекції, що дозволяє витримати напругу між особистим, соціальним і космічним вимірами буття. Саме через активацію релігійного виміру – не як повернення до традиційної віри, а як відкриття нових форм трансценденції – театр створює умови для емерджентного стрибка. Релігійність надає емерджентності вертикальний вимір, без якого вона залишається лише горизонтальною грою можливостей. Але що керує цими глибинними трансформаціями на несвідомому рівні? Концепція РН-фантазії – несвідомої фантазії в психоаналітичному розумінні, дозволяє зрозуміти глибинні механізми, що керують театральними трансформаціями. На відміну від свідомих фантазій, РН-фантазії не піддаються довільному контролю, формуючи приховану структуру психічного життя та визначаючи способи сприйняття реальності. У театральному контексті вони функціонують як несвідомі драйвери змін, що визначають успіх або провал емерджентних процесів. Кожна фаза театральної суб'єктивності керується специфічною РН-фантазією. Прометейська фаза жила в фантазії всемогутності – несвідомою вірою в можливість тотального контролю та перетворення світу. Постмодерна фаза активувала фантазію фрагментації – несвідомий сценарій розпаду цілісності. Емерджентна театральність народжується з фантазії становлення – несвідомого процесу інтеграції протилежностей без фіксації в стабільній формі. Війна як колективна травма активує потужні РН-фантазії виживання та трансформації. Вони створюють психічний тиск, що вимагає нових форм символізації. Попередні спроби емерджентності в українському театрі не мали цього потужного несвідомого драйвера – вони були скоріше інтелектуальними експериментами окремих митців. Зараз емерджентність стає колективною психічною необхідністю. Чому саме зараз створюються умови для закріплення емерджентної театральності? По-перше, збіглися необхідні фактори: гостра екзистенційна потреба (війна), технологічна готовність (цифрова культура привчила до нелінійності), теоретична база (квантова парадигма Корнієнко, постсекулярні студії), глобальний контекст (світова криза модерну). По-друге, сформувалося покоління глядачів і театральних діячів, антропологічно готових до невизначеності як норми, а не патології. За теорією дифузії інновацій [13], для закріплення нововведення потрібна критична маса «ранніх адептів» та відповідні канали

комунікації. Сьогодні ці умови починають формуватися: молоді режисери експериментують з нелінійними формами, критика виробляє мову для їх осмислення, глядач, загартований цифровою культурою та травмою війни, готовий до складності. Проте закріплення не гарантоване. Емерджентність за визначенням непередбачувана – вона може як вибухнути новою театральною парадигмою, так і згаснути, не знайшовши достатньої підтримки. Ми перебуваємо в точці біфуркації, де малі впливи можуть визначити траєкторію розвитку на десятиліття. Саме тому критичне осмислення емерджентних процесів набуває не лише теоретичного, а й практичного значення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що дослідження пропонує концептуалізацію емерджентної театральності як культурологічної категорії, що дозволяє осмислити трансформації театральної суб'єктивності в постсекулярному контексті. Введено поняття «квантовий перформер» для позначення нового типу актора. Здійснено спробу проаналізувати незакріплені театральні інновації в українському театрі через призму теорії дифузії інновацій та концепції РН-фантазії.

Висновки. Розвиваючи ідеї Н. Корнієнко про квантову природу театру [9], ми спробували доповнити її концепцію через призму постсекулярних студій. Інтегральна теорія К. Вілбера [4] надає теоретичну основу для розуміння релігійності не як системи вірувань, а як інструмента трансформації свідомості – від антропоцентричної до космоцентричної. Емерджентна театральність постає як парадигма, що синтезує квантовий підхід із постметафізичною духовністю. Квантовість і релігійність виявляються складовими єдиного процесу еволюції театральної свідомості. Еволюція від актора-Прометейя через філософа-клоуна до квантового перформера демонструє глибинну трансформацію театральної суб'єктивності. Аналіз невдалих спроб емерджентності виявив необхідність збігу технологічної, психологічної та культурної готовності. Можна припустити, що в сучасному українському театрі починають формуватися умови для такого збігу: війна активувала РН-фантазії трансформації, цифрова культура підготувала сприйняття нелінійності, постсекулярні теорії створили концептуальну базу. Театр перебуває в точці біфуркації, де подальший розвиток залишається відкритим питанням, що потребує продовження міждисциплінарної дискусії.

Література

References

1. Барба Е. Паперове каное: Трактат про Театральну Антропологію / пер. з англ. М. Шкарабан. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
2. Benjamin W. Über den Begriff der Geschichte. Gesammelte Schriften. Band I.2 / hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991. S. 691–704.
3. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
4. Вілбер К. Трамп і епоха постправди / пер. з англ. М. Климчук. Київ : Terra Incognita, 2019. 136 с.
5. Vattimo G. La società trasparente. Milano : Garzanti, 1989. 180 с.
6. Hofstadter D. R. I Am a Strange Loop. New York : Basic Books, 2007. 412 p.
7. Гумбрехт Г. У. Продукування присутності. Що значення не може передати / пер. з англ. І. Іващенко. Харків : IST Publishing, 2020. 186 с.
8. Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті : навчальний посібник. Київ : АртЕк, 2017. 336 с.
9. Корнієнко Н. Театр і квантовий світ: спокуси вільнодумства : монографія. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2019. 156 с.
10. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / упоряд. М. Лабінський. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
11. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 2005. 506 S.
12. Fischer-Lichte E. The transformative power of performance: A new aesthetics. London : Routledge, 2008. 240 p.
13. Роджерс Е. М. Дифузія інновацій / пер. з англ. В. Старка. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 448 с.

1. Barba, E. (2001). The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology (M. Shkaraban, Trans.). Litopys [in Ukrainian].
2. Benjamin, W. (1991). Über den Begriff der Geschichte. In R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Eds.), Gesammelte Schriften (Vol. I.2, pp. 691–704). Frankfurt am Main: Suhrkamp [in German].
3. Veselovska, H. I. (2010). Ukrainian Theatrical Avant-garde. Feniks [in Ukrainian].
4. Wilber, K. (2019). Trump and the Post-Truth Era (M. Klymchuk, Trans.). Terra Incognita [in Ukrainian].
5. Vattimo, G. (1989). La società trasparente. Garzanti [in Italian].
6. Hofstadter, D. R. (2007). I am a strange loop. Basic Books [in English].
7. Gumbrecht, H. U. (2020). Production of Presence: What Meaning Cannot Convey (I. Ivashchenko, Trans.). IST Publishing [in Ukrainian].
8. Klekovkin, O. Yu. (2017). Historiography of Theatre: Directions. Schools. Methods. Figures. ArtEk [in Ukrainian].
9. Korniienko, N. (2019). Theatre and Quantum World: The Temptations of Free Thinking. NTsTM im. Lesia Kurbasa [in Ukrainian].
10. Kurbas, L. (1988). Berezil: From Creative Heritage. Dnipro [in Ukrainian].
11. Lehmann, H.-T. (2005). Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren [in German].
12. Fischer-Lichte, E. (2008). The transformative power of performance: A new aesthetics. Routledge [in English].
13. Rogers, E. M. (2009). Diffusion of Innovations. (V. Stark, Trans.). Vydavnychy dim 'Kyievo-Mohylianska akademiia' [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 04.08.2025
Отримано після доопрацювання 05.09.2025
Прийнято до друку 12.09.2025
Опубліковано 30.09.2025*

Цитування:

Фішер В. М., Андрусишин В. Й. Світловий дизайн у фіджитальному просторі сучасного сценічного видовища. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 365–369.

Fisher V., Andrusyshyn V. (2025). Lighting Design in Figital Space of Modern Stage Performance. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 365–369 [in Ukrainian].

Фішер Володимир Михайлович,

кандидат мистецтвознавства, професор
Київського національного університету
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0003-4045-7024>
vmfisher@ukr.net

Андрусишин Володимир Йосифович,

кандидат культурології, старший викладач
Приватного вищого навчального закладу
«Київський університет культури»
<https://orcid.org/0000-0002-8863-8628>
alight@ukr.net

СВІТЛОВИЙ ДИЗАЙН У ФІДЖИТАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО ВИДОВИЩА

Мета статті – розглянути особливості використання світлового дизайну в музичних масових заходах крізь призму специфіки фіджитального простору сучасного сценічного видовища. **Методологія дослідження.** Застосовано метод наукового аналізу, метод порівняльного аналізу, мистецтвознавчого аналізу та теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві розглянуто проблематику світлового дизайну музичних масових заходів в контексті специфіки фіджитального простору сучасного сценічного видовища; окреслено характерні прийоми світлового дизайну музичних масових заходів першої половини 2020-х рр. **Висновки.** Діалогізм звуку та світла загострює сприйняття глядача та змушує на емоційному рівні резонувати з музикою. У фіджитал-просторі музичного масового заходу світловий дизайн – це інструмент, що дозволяє не лише точно контролювати візуальний ряд, виділити ключові моменти, спрямувати увагу глядача та посилити емоційний вплив, але й створити відчуття занурення та взаємодії. Використання прийомів візуалізації музики (лазерні промені, синхронізовані з музикою спалахи світла та зміна кольору) сприяють повному емоційному зануренню глядача і дозволяють розглядати світловий дизайн як продовження сценічного видовища. Характерними прийомами світлового дизайну музичних масових заходів, що надають режисерам-постановникам можливості створення яскравого видовища є: синхронізація музики та освітлення; використання мобільних пристроїв для керування артистом світловою технікою дистанційно, мобільних додатків та оздоблених світлодіодами наруканних пов'язок, інтерактивних проєкцій; розміщення освітлювальних приладів позаду екранів та ін.

Ключові слова: сценічне видовище, музичний масовий захід, світловий дизайн, фіджитальний простір, освітлення, лазерне шоу, імерсивні інсталяції.

Fisher Volodymyr, Ph.D. in Art Studies, Professor, Honoured Art Worker of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts; Andrusyshyn Volodymyr, Ph.D. in Cultural Studies, Senior Lecturer, Private Higher Educational Institution 'Kyiv University of Culture'

Lighting Design in Figital Space of Modern Stage Performance

The purpose of the article is to consider the features of the use of lighting design in musical mass events through the prism of the specifics of the figital space of a modern stage performance. **Research methodology.** The method of scientific analysis, the method of comparative analysis, art history analysis and theoretical generalisation were applied. **Scientific novelty.** For the first time in domestic art history, the issues of lighting design of musical mass events were considered in the context of the specifics of the figital space of modern stage spectacle; characteristic techniques of lighting design of musical mass events of the first half of the 2020s were outlined. **Conclusions.** The dialogism of sound and light sharpens the viewer's perception and forces them to resonate with music on an emotional level. In the figital space of a musical mass event, lighting design is a tool that allows not only to accurately control the visual series, highlight key moments, direct the viewer's attention and enhance the emotional impact, but also to create a sense of immersion and interaction. The use of music visualisation techniques (laser beams, flashes of light synchronised with music and colour change) contribute to the viewer's complete emotional immersion and allow us to consider lighting design as a continuation of the stage spectacle. Typical techniques of lighting design for musical mass events that allow directors to create a vivid spectacle are: synchronisation of music and lighting; use of mobile devices for remote control of lighting equipment by the artist, mobile applications and LED-decorated armbands, interactive projections; placement of lighting devices behind screens.

Keywords: stage spectacle, musical mass event, lighting design, figital space, lighting, laser show, immersive

installations.

Актуальність теми дослідження. Світ сценічного мистецтва трансформується під впливом революційних відкриттів у науці і техніці, пропонуючи глядачу XXI ст. інноваційний досвід, опосередкований цифровими технологіями. Фіджитал-простір являє собою динамічне явище, що стало можливим завдяки підвищенню складності та розподілу електронних технологій в середовищі. Цей тренд ілюструється феноменом імєрсії, завдяки якому різноманітні мистецькі простори трансформуються в альтернативні світи. У контексті концертно-масових заходів фіджиталізація є однією з найбільш помітних тенденцій, надаючи практично безмежні можливості для реалізації задумів режисерів-постановників, зокрема відносно освітлення сценічного видовища. У цьому контексті актуальним є дослідження особливостей світлового дизайну в фіджитальному просторі сценічного видовища першої половини 2020-х рр.

Аналіз досліджень і публікацій. Одним із найбільш актуальних напрямів дослідження сучасного сценічного видовища є особливості використання цифрових технологій в процесі режисерсько-постановочної діяльності. Свідченням цього є значний науковий доробок українських вчених. Серед інших назвемо публікації Т. Совгири [4], К. Юдової-Романової, В. Стрельчук та Ю. Чубукової [5], Р. Працкова [2] та ін. Окрему увагу дослідниками приділено і проблематиці сценічного освітлення. Так, наприклад, О. Ільницька та В. Ільницький аналізують можливості інтегрування та використання цифрових технологій в практиках сценічного освітлення [1]; особливості використання світлодіодів в шоуіндустрії, зокрема в LED show розглянуто О. Слітюк, В. Овчарком, М. Сімінко та Є. Резніковим [3] та ін. Незважаючи на стійкий науковий інтерес до означеної проблематики, багато аспектів лишають невисвітленими, зокрема специфіка світлового дизайну в фіджитальному просторі концертно-масових заходів третього десятиліття XXI ст.

Мета статті – розглянути особливості використання світлового дизайну в музичних масових заходах крізь призму специфіки фіджитального простору сучасного сценічного видовища.

Виклад основного матеріалу. З появою та розвитком звукозаписувальних пристроїв, спочатку аналогових, а потім цифрових, компонент прослуховування практично відокремився від інших компонентів, які раніше вважалися основоположними для музичного мистецтва – фізична присутність в момент виконання не є обов'язковою [11, 35].

Проте музичні концертно-масові заходи мають важливе соціальне значення для глядачів, які знаходять місце для самоідентифікації та спілкування з артистами, організаціями та іншими шанувальниками [14, 50]. Музика формується унікальним та неповторним чином з поєднання елементів (перформансів, інсталяцій, ефектів та ін.), що перетворюють подію на момент емпіричного залучення [8, 36]. Отже, живі музичні виступи на сучасному етапі лишаються одним із найбільш популярних видів концертно-масових заходів, в першу чергу, завдяки своїй здатності створювати колективний розважальний досвід, унікальний як у часі, так і в просторі. Окрім того, 2010-ті – перша половина 2020-х рр. позначилася безпрецедентним процесом оновлення, як виконавського, так і сценічного компонента, в результаті впровадження нових технологій та надзвичайно видовищних сценографічних елементів [10, 243], основоположне значення серед яких відіграє освітлення.

Світло розуміється та осмислюється як фізичне явище (електромагнітне випромінювання), що робить видимим об'єкти і простори, на які впливає. Однак світло, як природне та штучне явище, здатне змінювати сприйняття навколишнього світу, впливаючи на просторове, предметне, емоційне та чуттєве сприйняття, а як художнє явище здатне стимулювати розвиток ідей, створювати стани та відчуття, збуджувати уяву [15, 35]. Фактично світло відіграє роль в забезпеченні видимості та формування форм, але при виразному використанні простору і, відповідно, впливу на тих, хто використовує і перебуває в цьому просторі. Окрім спонтанних візуальних ефектів, правильно підібрані системи сценічного освітлення наділені потенційними перевагами, такими як підвищення загальної якості виступу. Освітлення – одна з галузей, що разом із костюмами та декораціями відповідає за формування візуальної якості сценічного видовища. Його значення полягає в тому, що воно дозволяє об'єднати всі дизайнерські рішення, перетворюючи їх на осмислену і продуману композицію. Водночас воно вносить вагомий внесок в специфічні елементи режисури масового заходу, такі як створення атмосфери, побудова і модифікація віртуального простору і розпізнавання часу в сценічному наративі. Як дисципліна, що досліджує та використовує штучне світло в функціональних, естетичних і комунікативних цілях, освітлення поєднує аспекти фізики, інженерії, дизайну та мистецтва для створення світлових рішень, що відповідають конкретним потребам того чи іншого

концертного заходу. Як емоційний та наративний компонент будь-якої художньої події, світло слідує ритму та енергії музики, створюючи атмосферу, яка варіюється від інтимних моментів, вирішених в теплих, м'яких відтінках, до вибухів чистої енергії, коли простір наповнений яскравими, пульсуючим, динамічним світлом.

Провідною тенденцією сучасних музичних масових заходів є створення постановок відповідно до концепції фіджитал. Термін фіджитал (від англ. phygital) означає синтез фізичного і цифрового світів та, відповідно, описує поєднання дигітал-переживань з фізичними. Створення фіджитал-просторів для масштабних сценічних видовищ пов'язано з розмиванням кордонів між фізичним та цифровим, що відкриває нові горизонти для розвитку. Одними з найбільш показових прикладів сучасних фіджитал-просторів для проведення музичних масових заходів є «Сфера» (Sphere, Парадайс, штат Невада, США), ABBA Arena (Лондон, Великобританія), Sonic Sphere (Нью-Йорк, США), Seoul Arena (Південна Корея), Національний центр мистецтв Гаосюна (Тайвань) та Спортивний парк Кай Так (Гонконг) та ін. [7], розроблені з урахуванням інноваційних тенденцій розвитку сценічного видовища. Так, наприклад, музична та розважальна арена «Сфера» ззовні являє собою величезний купол заввишки 117 м, вкритий понад мільйоном програмованих світлодіодних панелей, а всередині простір оснащений надвисоким екраном, що занурює глядача у візуальний всесвіт, просторовою аудіосистемою (розробка компанії Holoplot), що забезпечує точний звук та оснащена технологією формування проміння (забезпечує індивідуальне звучання для кожного місця) тактильними сидіннями, що дозволяють фізично відчувати баси та гул музики. Світловий дизайн забезпечує наявність близька 150-ти внутрішніх світильників, розміщених переважно вздовж балконних поручнів та за світлодіодним екраном. Натхненні світлодіодним програвачем Б. Іно, що змінює колір, співробітники компанії Stufish спроектували освітлювальне устаткування, розміщене за сценою – на кожному крані встановлено вісім профілів Robe та чотири слідкуючі прожектори (вони дистанційно можуть встановлюватися на різній висоті над сценою). Окрім того, підлога довкола сцени обладнана лінійними світлодіодними лампами Quasar – компактними, але широкими джерелами світла, що забезпечують архітектурне освітлення.

Особливе значення у музичних масових заходах, зокрема концертах, відіграє

акцентування на емоційному впливі на глядача – використання аудіального та візуального ряду [9]. Прийоми своєрідної візуалізації музики, коли лазерні промені, прорізують півмиру глядацького залу, спалахи світла синхронізовані з ритмом музичних інструментів, кольори змінюються з кожною новою нотою та ін. сприяють повному емоційному зануренню глядача і дозволяють розглядати світловий дизайн як продовження сценічного мистецтва. Одним із сучасних прийомів світлового дизайну шоу-програм є використання освітлення для відчуття єдності глядачів, що досягається засобами синхронізованих браслетів, які світяться в такт музиці. Показовим прикладом використання наукової пов'язки Myo в концертно-масових заходах є концерти одного з інноваційних та креативних музикантів сучасності Діджея Армін Ван Бюрена, який використав її на сцені для управління деякими елементами світлового шоу [13].

Специфіка імпровізованого світлового оформлення в режимі реального часу під час музичного концерту зумовлює необхідність застосування:

- синхронізованого з ритмом освітлення (система автоматично розпізнає ритми музики і змінює освітлення відповідно до них);

- спеціальної наукової пов'язки Myo, що розпізнає рухи рук та кисті і дозволяє управляти різноманітними технологіями за допомогою жестів;

- наукових пов'язок, оздоблених RGB-світлодіодами Xylobands, що роздаються глядачам під час концерту і управляються опосередковано через радіочастоти як частина загального світлового шоу;

- системи, що використовує смартфони глядачів Wham City Lights – за допомогою додатка та аудіосигналів можна змінювати колір, яскравість та ін. екранів, роблячи їх частиною загального світлового шоу;

- інтерактивної проєкційної системи Spotlesslight, що надає можливість проєктувати відео, що адаптується в режимі реального часу до об'єктів або довкола них;

- програмного забезпечення Light Jams, в якому поєднано всі види пристроїв та входів в єдину систему управління (працює з будь-якими пристроями, що взаємодіють за протоколами MIDI, OSC або DMX) [13].

Особливий підхід до сценічного дизайну передбачають світові тури відомих виконавців на підтримку музичних альбомів, місцем проведення яких зазвичай є стадіони, арени та відкриті майданчики. Так, наприклад, 14-й світовий тур Роббі Вільямса на підтримку його 13-го студійного альбому Britpop було розпочато виступом на стадіоні Мюррейфілд в Единбурзі (31 травня 2005 р.) і закінчився

концертом на стадіоні ITÜ у Стамбулі (7 жовтня 2025 р.). Дизайнерами освітлення П. Нормандейлом та Г. Джонсоном було обрано загалом 132 світильники Ayrton із класом захисту IP65, включаючи Perseo Profile, Veloce Profile, Argo 6 FX та новий Mamba, як основу установки. Декорації, розроблені STUFISH, являють собою динамічну конструкцію з рухомих декорацій, великих літаючих відеоекранів, головної сцени шириною 25 м, сцени В в кінці подіуму та сцени С далі серед натовпу. Головну увагу було приділено освітленню в моменти переходу від денного світла до сутінків/темряви, що супроводжує літні стадіонні концерти, у поєднанні з виходом світла з декорацій відеоекранів. 20-ть лазерних світильників Ayrton Mamba було розміщено на головних крилах сцени, завдяки чому постановникам вдалося досягти ширини та масштабу сцени на стадіоні та забезпечити приголомшливі повітряні ефекти [6]. Витончене освітлення не лише декоративне, але стає невід'ємною частиною художньої мови музичного масового заходу. Світло та гра тіней і відображень - потужний режисерсько-постановочний інструмент дослідження часу, простору і емоційної глибини як цілісного сценічного видовища, так і кожної окремої музичної композиції.

Для створення вражаючого ефекту в постановці концерту Арміна This Is Me, Feel Again (Ziggo Dome, Амстердам, Нідерланди), відповідно до режисерського бачення С. Ренеман та креативного директора С. Ренемана, яким належить розробка драматичної сценографії та візуальних концепцій – визначальних для фіджитального простору виступу, було використано понад 300 прожекторів Robe Moving Lights (розробка світлового рішення – М. Хайнц). Основою композиції став динамічний короб (20х14 м), що став обрамленням диджейської кабіни, в якій розміщувалися пульти Арміна та обладнання для виступів. Над коробом було розміщено чотири великі рухомі світлодіодні екрани, за допомогою якого відбувалося архітектурне перетворення простору протягом всього шоу. Художником з освітлення М. Хайнцом, який відомий розробкою особливої естетики кросоверного освітлення, в якому поєднано драматизм та інтенсивність з енергією електронних танцювальних ритмів, було розроблено світловий дизайн з урахування того, які джерела світла доцільно використовувати відповідно до того, які конкретні частини екрану з'являються або зникають під час концертного виступу [12]. Частина освітлення була встановлена на дев'яти автоматизованих фермах (між чотирма динамічними екранами), що дозволило

створювати вражаючі кольорові та променеві ефекти довкола артиста, а решта – позаду екранів – унікальні видовищні ефекти було створено завдяки освітленню крізь прозорі екрани. Отже, органічне поєднання освітлювальних приладів та прийомів їх використання забезпечило створення різноманітних драматичних, потужних ефектів та яскраву енергію на сцені.

Сценічний дизайн використовує складні технологічні методи для створення насичених, яскравих та дивовижних художніх ефектів з метою надання глядачу виняткового художньо-естетичного досвіду, змінюючи уявлення про музичні масові заходи. Вони надають можливість кардинально перетворити живу музику, зробити концерт більш захопливим, високотехнологічним та незабутнім.

Висновки. Діалогізм звуку та світла загострює сприйняття глядача та змушує на емоційному рівні резонувати з музикою. У фіджитал-просторі музичного масового заходу світловий дизайн – це інструмент, що дозволяє не лише точно контролювати візуальний ряд, виділити ключові моменти, спрямувати увагу глядача та посилити емоційний вплив, але й створити відчуття занурення та взаємодії. Використання прийомів візуалізації музики (лазерні промені, синхронізовані з музикою спалахи світла та зміна кольору) сприяють повному емоційному зануренню глядача і дозволяють розглядати світловий дизайн як продовження сценічного видовища. Характерними прийомами світлового дизайну музичних масових заходів, що надають режисерам-постановникам можливості створення яскравого видовища є: синхронізація музики та освітлення; використання мобільних пристроїв для керування артистом світловою технікою дистанційно, мобільних додатків та оздоблених світлодіодами нарукавних пов'язок, інтерактивних проєкцій; розміщення освітлювальних приладів позаду екранів та ін.

Література

1. Ільницька О. А., Ільницький В. А. Дигітальні технології сучасного сценічного мистецтва: семіотика освітлення. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 38. С. 196–200.
2. Працков Р. Є. Відеодизайн як сучасний інструмент створення інноваційної образної лексики сценічного простору. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2025. Вип. 50. С. 468–473.
3. Слітюк О., Овчарек В., Сімінко М., Резніков Є. Використання технологій світлодіодів в дизайні сучасного одягу. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : матер. IV Міжнар. наук.-практ.

конф. (Київ, 27 квітня 2022 р.). Київ : КНУТД, С. 282–285.

4. Совгира Т. Проблеми впровадження цифрових технологій («штучного інтелекту») у процес створення роботизованого сценічного образу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2021. № 4(1). С. 55–64.

5. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2019. № 2(1). С. 52–72.

6. Ayrton Fixtures used for Robbie Williams 'Britpop' World Tour. Plsn. 2025. URL: <https://plsn.com/featured/ayrton-fixtures-used-for-robbie-williams-britpop-world-tour/> (дата звернення: 15.07.2025).

7. Bautista C. 6 futuristic music venues transforming the concert experience. Tatler. 2025. URL: <https://www.tatlerasia.com/lifestyle/entertainment/futuristic-music-venues> (дата звернення: 15.07.2025).

8. Domaneschi L. Tra palco e realtà. Note su un'etnografia del campo dei festival musicali italiani. *Lingue Culture Mediazioni*. 2017. Vol. 4 (2). P. 35–51.

9. Fornacca B. Lavorare con il video design e il lighting design negli eventi live da MusicLab. *Musiclabstudio*. 2019. URL: <https://www.musiclabstudio.com/blog/tecnico-luci-video/lavorare-con-il-video-design-e-il-lighting-design-negli-eventi-live/> (дата звернення: 07.07.2025).

10. Holt F. The economy of live music in the digital age. *European Journal of Cultural Studies*. 2010. Vol. 13 (2). P. 243–261.

11. Kjus Y. Live and recorded. Music experience in the digital millennium. Londra: Palgrave Macmillan, 2018.

12. Over 300 Robe Moving Lights for Armin 'This Is Me, Feel Again' production. Robe. 2022. URL: <https://www.robe.cz/news/over-300-robe-moving-lights-for-armin-this-is-me-feel-again-production> (дата звернення: 13.07.2025).

13. Oxholm E., Hansen E., Triantafyllidis G. Auditory and Visual based Intelligent Lighting Design for Music Concerts. *EAI Endorsed Transactions on Creative Technologies*. 2018. Vol. 5. Issue 15 URL: https://www.researchgate.net/publication/324427763_Auditory_and_Visual_based_Intelligent_Lighting_Design_for_Music_Concerts (дата звернення: 12.07.2025).

14. Peterson R. A., Bennett A. (a cura di). *Music Scenes: local, trans-local, and virtual*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2004.

15. Wu Y., Azahari M., Halabi Kh., Zhang Ch. Analysis of the design and use of stage lighting and artistic expressions *Art and Performance Letters*. 2023. Vol. 4 Num. 9. P. 33–37.

References

1. Ilnytska, O. A., & Ilnytskyi, V. A. (2020). Digital technologies of modern stage art: semiotics of lighting. *Art history notes*, 38, 196–200 [in Ukrainian].

2. Pratskov, R. E. (2025). Video design as a modern tool for creating innovative figurative vocabulary of stage space. *Ukrainian culture: past,*

present, development paths, 50, 468–473 [in Ukrainian].

3. Slitiuk, O., Ovcharek, V., Siminko, M., & Reznikov, E. (2022). The use of LED technologies in the design of modern clothing. IV International scientific and practical conference 'Actual problems of modern design'. Kyiv, April 27, 282–285 [in Ukrainian].

4. Sovhyra, T. (2021). Problems of introducing digital technologies ('artificial intelligence') into the process of creating a robotic stage image. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Stage Art*, 4 (1), 55–64 [in Ukrainian].

5. Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V., & Chubukova, Y. (2019). Directorial innovations in the use of technical means and technologies in stage art. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Stage Art*, 2 (1), 52–72 [in Ukrainian].

6. Ayrton Fixtures used for Robbie Williams 'Britpop' World Tour. (2025). Plsn. <https://plsn.com/featured/ayrton-fixtures-used-for-robbie-williams-britpop-world-tour/> [in English].

7. Bautista, C. (2025). 6 futuristic music venues transforming the concert experience. *Tatler*. <https://www.tatlerasia.com/lifestyle/entertainment/futuristic-music-venues> [in English].

8. Domaneschi, L. (2017). Tra palco e realtà. Note su un'etnografia del campo dei festival musicali italiani. *Lingue Culture Mediazioni*, 4 (2), 35–51 [in Italian].

9. Fornacca, B. (2019). Lavorare con il video design e il lighting design negli eventi live da MusicLab. *Musiclabstudio*. Retrieved from: <https://www.musiclabstudio.com/blog/tecnico-luci-video/lavorare-con-il-video-design-e-il-lighting-design-negli-eventi-live/> [in Italian].

10. Holt, F. (2010). The economy of live music in the digital age. *European Journal of Cultural Studies*, 13 (2), 243–261 [in English].

11. Kjus, Y. (2018). Live and recorded. Music experience in the digital millennium. Palgrave Macmillan [in English].

12. Over 300 Robe Moving Lights for Armin 'This Is Me, Feel Again' production. (2022). Robe. Retrieved from: <https://www.robe.cz/news/over-300-robe-moving-lights-for-armin-this-is-me-feel-again-production> [in English].

13. Oxholm, E., Hansen, E., & Triantafyllidis, G. (2018). Auditory and Visual based Intelligent Lighting Design for Music Concerts. *EAI Endorsed Transactions on Creative Technologies*, 5 (15). Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/324427763_Auditory_and_Visual_based_Intelligent_Lighting_Design_for_Music_Concerts [in English].

14. Peterson, R. A., & Bennett, A. (a cura di) (2004). *Music Scenes: local, trans-local, and virtual*. Vanderbilt University Press [in English].

15. Wu, Y., Azahari, M., Halabi, Kh., & Zhang, Ch. (2023). Analysis of the design and use of stage lighting and artistic expressions. *Art and Performance Letters*, 4 (9), 33–37 [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.08.2025
Отримано після доопрацювання 10.09.2025
Прийнято до друку 17.09.2025
Опубліковано 30.09.2025

Наукове видання
Scientific publication

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ
АКАДЕМІЇ
КЕРІВНИХ
КАДРІВ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

NATIONAL
ACADEMY OF
MANAGERIAL
STAFF OF
CULTURE
AND ARTS

HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

3'2025

Редактор **Оксана Бугайова**
Редагування англomовних статей,
анотаций і транслітерації **Ольга Рубчак**
Комп'ютерна верстка **Аріадна Терещенко**

Editor **Oksana Buhaieva**
English-language article editing,
annotations, and transliteration **Olga Rubchak**
Computer layout **Ariadna Tereshchenko**

Адреса редакції:
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, каб. 210
nauka@dakkkim.edu.ua

Editorial address:
01015, Kyiv, Lavrska St., 9, Bldg. 11, Office 210
nauka@dakkkim.edu.ua

Вимоги до публікацій на сайті:

https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Vymohy_2024.pdf

Publication requirements on the website:

Здано до набору 19.09.2025. Підп. до друку 25.09.2025. Формат 60x84 ¹/₈.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 42,9.
Облік.-вид. арк. 41,84. Наклад 100 прим.