

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

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF CULTURE 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*

**4'2025**

Київ – 2025

**Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв** : наук. журнал. Київ, 2025. № 4. 426 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 набути 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); **Олена Батовська**, доктор мистецтвознавства, професор, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського; **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 Квецко**, кандидат мистецтвознавства, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника; **Інеш Кдинова**, кандидат мистецтвознавства, КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»; **Міхал Крупа**, доктор архітектурних наук, доцент, Краківський політехнічний університет (Польща); **Надія Кукуруза**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника; **Домініка Малгожата Кушинське-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 Родрігес**, доцент, Мадридський університет Комплутенсе (Іспанія); **Олена Спольська**, доктор філософії з музичного мистецтва, доцент, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка; **Павол Тішляр**, доктор філософії, професор, Університет Масарика (Чехія); **Наталія Удріс-Бородавко**, кандидат соціологічних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв; **Вірджинія Юренісне**, 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 22.12.2025 № 6)*

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.  
№ 4. 426 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*); **Galya 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*); **Olena Batovska**, Doctor Habilitated of Art Criticism, Professor, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; **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"; **Michal Krupa**, Doctor of Architectural Sciences, Associate Professor, Cracow University of Technology (Poland); **Nadiia Kukuruza**, Ph.D in Art, Associate Professor, Vasyl Stefanyk Carpathian National University; **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 December 22, 2025, No. 6)*

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>Вільчинська І. Ю.,<br/>Святненко А. В.</i>               | «Мистецький арсенал» та видавнича діяльність як інструмент<br>культурної пам'яті в контексті воєнного стану .....10                                |
| <i>Копієвська О. Р.</i>                                     | Культурний інтелект у мистецько-освітньому просторі:<br>культурологічна рефлексія .....17                                                          |
| <i>Печеранський І. П.</i>                                   | Зачаруй свою аудиторію: магія ком'юніті-білдінгу в стрімінговій культурі .....24                                                                   |
| <i>Руденко С. Б.</i>                                        | Неортодоксальна деколонізація соціокультурної системи<br>через фреймворки репрезентацій культурних цінностей та спадщини .....31                   |
| <i>Головач Н. М.</i>                                        | Збереження культурної спадщини України в умовах воєнного стану:<br>формування національної стратегії .....39                                       |
| <i>Горбань Ю. І.,<br/>Каракоз О. О.,<br/>Семикрас В. В.</i> | Цифрова культура сучасного закладу вищої освіти<br>в умовах технологічних і соціокультурних трансформацій ..... 46                                 |
| <i>Мельник М. М.</i>                                        | Дівочі ворожіння у структурі катерининських та<br>андріївських вечорниць: традиції і сучасність .....54                                            |
| <i>Родінова Н. Л.</i>                                       | Культурні стратегії роду Острозьких в європейському контексті<br>раннього Нового часу ..... 60                                                     |
| <i>Русаков С. С.</i>                                        | Культурні практики в цифрову добу: зміни у творенні,<br>споживанні та сприйнятті мистецтва .....68                                                 |
| <i>Щур Н. О.</i>                                            | Мистецтво як інструмент міжнародної культурної комунікації<br>та гуманітарної дипломатії .....74                                                   |
| <i>Корисько Н. М.,<br/>Рева Т. С.</i>                       | Класична хореографія як інструмент культурної дипломатії (на прикладі<br>міжнародної діяльності оперних театрів України у 2024-2025 роках) .....81 |
| <i>Хлібосолов І. О.</i>                                     | Трансформація ідентичності національного культурного простору<br>під впливом війни .....87                                                         |
| <i>Матушко О. А.</i>                                        | Діяльність інклюзивних театрів в Україні:<br>особливості реалізації ідеї різноманітності .....94                                                   |
| <i>Білий А. Ю.</i>                                          | Особливості формування айдентики футбольних клубів різних регіонів України ... 100                                                                 |
| <i>Костін Р. О.</i>                                         | Театральна діяльність як інструмент культурної репрезентації ..... 107                                                                             |
| <i>Кот Є. В.</i>                                            | Особливості розвитку телевізійного dance show крізь призму трансформації<br>масової культури: історична ретроспектива ..... 112                    |
| <i>Левченко А. В.</i>                                       | Мова кіно як мультимодальний дискурс: від монтажу кадру до культурного коду .... 118                                                               |
| <i>Печкар С. Г.</i>                                         | Магічні вірування українців у контексті формування<br>етнокультурної ідентичності ..... 123                                                        |
| <i>Садovenko О. О.</i>                                      | Ігри, штучний інтелект та реконфігурація культурної суб'єктності людства ..... 129                                                                 |
| <i>Шаповал О. В.</i>                                        | Авторська присутність як наративна стратегія у фільмах травматичної<br>пам'яті сучасного українського документального кіно ..... 136               |
| <i>Хлебніков П. Ю.</i>                                      | Народна пісенність Черкащини як простір культурної пам'яті українців ..... 143                                                                     |

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

|                       |                                                                                                           |
|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Акімов Д. І.</i>   | Методологія науково-дослідної роботи у сфері дослідження<br>маркетингу образотворчого мистецтва ..... 149 |
| <i>Андресюк Б. П.</i> | Фотомистецтво і штучний інтелект: еволюція<br>технологічних підходів і художнього вираження ..... 156     |

|                                                                        |                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Афоніна О. С.</i>                                                   | Мистецькі практики в науковому дискурсі: інтеграція освіти, культури й творчості .....                                               | 163 |
| <i>Денисюк Ж. З.</i>                                                   | Образ міста в акварелях ужгородського митця Василя Когутича .....                                                                    | 169 |
| <i>Добровольська В. В.</i>                                             | Артінсталяції як мистецький код Революції Гідності:<br>від стихійних об'єктів до культурної пам'яті .....                            | 175 |
| <i>Коваль Л. М.,<br/>Трегуб А. М.</i>                                  | Цифрова фотографія як засіб створення варіативних<br>графічних текстур у дизайні .....                                               | 180 |
| <i>Михайлова Р. Д.</i>                                                 | Необароко в іконописі Олександра Цугорки .....                                                                                       | 186 |
| <i>Андріанова О. Б.,<br/>Третініченко В. А.,<br/>Кожуховська В. Д.</i> | Аналіз елементного складу друкарського паперу: виявлення<br>закономірностей та інтерпретація результатів дослідження .....           | 197 |
| <i>Михальчук В. В.</i>                                                 | Художні інтерпретації Києва та сучасні артпрактики: від акварельного<br>живопису до проєктів декоративно-прикладного мистецтва ..... | 202 |
| <i>Попінова О. М.,<br/>Крюк О. О.</i>                                  | Метаживопис: картина в картині як форма художньої само референції .....                                                              | 209 |
| <i>Ван Ханьпін</i>                                                     | Комунікативно-візуальні стратегії в ілюстрації дитячої книжки<br>кінця XX – початку XXI ст.: український та китайський досвід .....  | 214 |
| <i>Ілляша В. Г.</i>                                                    | Імерсивність у мистецтві: теоретичні засади та практики реалізації .....                                                             | 221 |
| <i>Зайка Г. О.</i>                                                     | Міський простір Києва в образотворчому мистецтві України<br>початку XXI століття .....                                               | 227 |
| <i>Кравець А. В.</i>                                                   | Комунікативний потенціал декоративно-прикладного мистецтва .....                                                                     | 232 |
| <i>Фелькер І. М.</i>                                                   | Декоративний модерн в Україні: проблеми стилю, символіки та<br>художньої інтерпретації орнаменту .....                               | 239 |

## ХОРЕОГРАФІЯ

|                                                              |                                                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Бойко О. С.,<br/>Миронюк Н. М.</i>                        | Український танець у деколонізаційних процесах сучасної України .....                                                                        | 245 |
| <i>Вадясова Н. В.</i>                                        | Синергія музики й руху: взаємодія концертмейстера та хореографа у<br>формуванні сценічної культури в дитячих хореографічних колективах ..... | 250 |
| <i>Васютяк Ю. В.,<br/>Гриценюк Р. А.,<br/>Рабченюк С. В.</i> | Вплив мультимедійних технологій на трансформацію тілесної<br>виразності та сценічної експресії в хореографічному мистецтві .....             | 257 |
| <i>Майбенко О. О.</i>                                        | Навчальна дисципліна «Зразки сучасної хореографії»: методологічне підґрунтя .....                                                            | 265 |
| <i>Шевчук О. Ю.,<br/>Легка І. П.</i>                         | Феномен віртуозності в угорському народно-сценічному танці<br>крізь призму проблематики створення виконавської виразності .....              | 271 |
| <i>Шишкарьова К. В.</i>                                      | Деколонізація тілесності в українському танці: постколоніальний<br>аналіз радянської спадщини та тілесної пам'яті .....                      | 276 |

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

|                        |                                                                                                  |     |
|------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Бермес І. Л.</i>    | Голосовий образ в академічному вокальному мистецтві .....                                        | 283 |
| <i>Садовенко С. М.</i> | Імерсивні технології в музичному мистецтві України .....                                         | 289 |
| <i>Шевченко Л. М.</i>  | Орієнталістська парадигма в європейській музиці<br>XVIII–XIX століть.....                        | 297 |
| <i>Вежневцев І. Л.</i> | «Фарінеллі» – перший конкурс контртенорів і голос Владислава Шкарупіло ...                       | 305 |
| <i>Заря С. В.</i>      | Вплив TikTok-трендів на популяризацію<br>естрадного вокального мистецтва XXI століття .....      | 313 |
| <i>Зуєв С. П.</i>      | Комедійний вимір взаємодії опери та кінематографа<br>(на прикладі фільму Ф. Фелліні «8 ½») ..... | 318 |

|                                                              |                                                                                                                                         |     |
|--------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Морєва Є. О.</b>                                          | Ідеальний світ героя в межах ідеології: від лицаря мінезингера до офіцера СС (від опери Вагнера до фільму Сеїтаблаєва) .....            | 324 |
| <b>Мусієнко В. І.</b>                                        | Підготовка студентів акторів до роботи з вокальним матеріалом у подальшій фаховій діяльності .....                                      | 332 |
| <b>Сапожнік О. В.</b>                                        | Пісні української боротьби в культурній ідентичності нації: передумови, постаті .....                                                   | 338 |
| <b>Степанов В. А.</b>                                        | Традиційні струнно-щипкові інструменти як художній вияв існування та самоусвідомлення народу в контексті української ментальності ..... | 344 |
| <b>Пальцевич Ю. М.</b>                                       | Барокова музика як цитата в південнокорейському фільмі: семантично-концепційний аспект .....                                            | 350 |
| <b>Шиленко Л. А.</b>                                         | Українська ідентичність на світовій сцені: сучасні прочитання національних опер .....                                                   | 355 |
| <b>Боголюбов О. О.</b>                                       | Сучасна джазова композиція: від концепції до контролю якості .....                                                                      | 362 |
| <b>Пахарчук О. С.</b>                                        | Релокація та міжнародна інтеграція українських артистів у період 2022–2025 років: виклики та перспективи продюсування .....             | 367 |
| <b>Кацалан О. В.</b>                                         | Діяльність Зої Гайдай на київській оперній сцені в період пізнього сталінізму (1946-1953 роки) .....                                    | 373 |
| <b>Федицова Л. І.,<br/>Розін В. М.,<br/>Андрійська Т. С.</b> | Комплексний підхід до репетиційного процесу: подолання розриву між вокальною, акторською та хореографічною підготовкою .....            | 380 |
| <b>Семенюк О. М.</b>                                         | Українська фольклорна інтонаційність в опері «Вишиваний» Алли Загайкевич .....                                                          | 386 |
| <b>Фик Ю. В.</b>                                             | Роль труби у творчості Євгена Станковича (за матеріалами інтерв'ю з композитором) .....                                                 | 394 |
| <b>Чжен Сюй Хао</b>                                          | Бароковий концерт: становлення жанру та сучасні дослідницькі підходи .....                                                              | 400 |

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

|                                                              |                                                                                                 |     |
|--------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Погребняк Г. П.</b>                                       | Культура режисерських розвідок відтворення образу автора .....                                  | 408 |
| <b>Біленька А. М.,<br/>Світлична О. О.,<br/>Космін Л. Г.</b> | Мовно-інтонаційний вимір персонажів у кінофільмі Т. Бертон «Бетмен повертається» .....          | 415 |
| <b>Неупокоев Р. В.</b>                                       | Онтологічна парадигма режисури в перформативних мистецтвах: подолання кризи репрезентації ..... | 420 |

# CONTENTS

## CULTUROLOGY

|                                                    |                                                                                                                                                       |
|----------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Vilchynska I.,<br/>Sviatnenko A.</b>            | Mystetskyi Arsenal and Publishing Activities as an Instrument of Cultural Memory in the Context of Martial Law ..... 10                               |
| <b>Kopiievska O.</b>                               | Cultural Intelligence in the Art and Educational Space: Culturological Reflection ..... 17                                                            |
| <b>Pecheranskyi I.</b>                             | Enchant Your Audience: Magic of Community Building in Streaming Culture ..... 24                                                                      |
| <b>Rudenko S.</b>                                  | Non-Orthodox Decolonisation of Sociocultural Systems through Representational Frameworks of Cultural Heritage ..... 31                                |
| <b>Golovach N.</b>                                 | Preserving Ukraine's Cultural Heritage under Martial Law: Formulating a National Strategy ..... 39                                                    |
| <b>Horban Yu.,<br/>Karakoz O.,<br/>Semykras V.</b> | Digital Culture of a Modern Institution of Higher Education in the Context of Technological and Socio-Cultural Transformations ..... 46               |
| <b>Melnyk M.</b>                                   | Maiden Fortune-Telling within St Catherine's and St Andrew's Vechornytsi: Traditions and Modernity ..... 54                                           |
| <b>Rodinova N.</b>                                 | Cultural Strategies of the Ostrozky Family in the European Context of the Early Modern Period ..... 60                                                |
| <b>Rusakov S.</b>                                  | Cultural Practices in the Digital Age: Changes in the Creation, Consumption and Art Perception ..... 68                                               |
| <b>Shchur N.</b>                                   | Art as an Instrument of International Cultural Communication and Humanitarian Diplomacy ..... 74                                                      |
| <b>Korysko N.,<br/>Reva T.</b>                     | Classical Choreography as a Tool of Cultural Diplomacy (On the Example of International Activities of Ukrainian Opera Theatres in 2024–2025) ..... 81 |
| <b>Khlibosolov I.</b>                              | Transformation of Identity of National Cultural Space Feature of Implementing the Idea of Diversity ..... 87                                          |
| <b>Matuzko O.</b>                                  | Activity of Inclusive Theatres in Ukraine: under the Influence of War ..... 94                                                                        |
| <b>Bilyi A.</b>                                    | Peculiarities of Football Club Identity Formation in Different Regions of Ukraine ... 100                                                             |
| <b>Kostin R.</b>                                   | Theatrical Activity as an Instrument of Cultural Representation ..... 107                                                                             |
| <b>Kot E.</b>                                      | Features of the Development of Television Dance Show through the Prism of the Transformation of Mass Culture: Historical Retrospective ..... 112      |
| <b>Levchenko A.</b>                                | Cinematic language as a multimodal discourse: from frame editing to cultural code ..... 118                                                           |
| <b>Pechkar S.</b>                                  | Magical Beliefs of Ukrainians in the Context of Formation of Ethnocultural Identity ..... 123                                                         |
| <b>Sadovenko O.</b>                                | Games, Artificial Intelligence, and the Reconfiguration of Humanity's Cultural Agency ..... 129                                                       |
| <b>Shapoval O.</b>                                 | Authorial Presence as a Narrative Strategy in Films of Traumatic Memory in Contemporary Ukrainian Documentary Cinema ..... 136                        |
| <b>Khlebnikov P.</b>                               | Folk Song Tradition of Cherkasy Region as a Space of Cultural Memory of Ukrainians ..... 143                                                          |

## ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

|                  |                                                                                               |
|------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Akimov D.</b> | Methodology of Scientific Research Work in the Field of Fine Arts Marketing Studies ..... 149 |
|------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                 |                                                                                                                                                        |     |
|-----------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Andresyuk B.</i>                                             | Photographic Art and Artificial Intelligence: Evolution of Technological Approaches and Artistic Expression .....                                      | 156 |
| <i>Afonina O.</i>                                               | Artistic Practices in Scientific Discourse: Integration of Education, Culture, and Creativity .....                                                    | 163 |
| <i>Denysiuk Zh.</i>                                             | Image of the City in Watercolours by Uzhhorod Artist Vasyl Kohutych .....                                                                              | 169 |
| <i>Dobrovolska V.</i>                                           | Art Installations as an Artistic Code of the Revolution of Dignity: From Natural Objects to Cultural Memory .....                                      | 175 |
| <i>Koval L.,<br/>Tregub A.</i>                                  | Digital Photography as a Means of Creating Variable Graphic Textures in Design .....                                                                   | 180 |
| <i>Mykhaylova R.</i>                                            | Neo-Baroque in Oleksandr Tsuhorka's Icon Painting .....                                                                                                | 186 |
| <i>Andrianova O.,<br/>Tretinichenko V.,<br/>Kozhukhovska V.</i> | Analysis of the Elemental Composition of Printing Paper: Identification of Regularities and Interpretation of Research Results .....                   | 197 |
| <i>Mykhalchuk V.</i>                                            | Artistic Interpretations of Kyiv and Contemporary Art Practices: From Watercolour Painting to Decorative and Applied Arts Projects .....               | 202 |
| <i>Popinova O.,<br/>Kriuk O.</i>                                | Metapainting: A Picture within a Picture as a Form of Artistic Self-Reference .....                                                                    | 209 |
| <i>Wang Hanping</i>                                             | Communicative and Visual Strategies in Children's Book Illustrations of the Late 20th and Early 21st Centuries: Ukrainian and Chinese Experience ..... | 214 |
| <i>Illiusha V.</i>                                              | Immersivity in Art: Theoretical Principles and Practices of Implementation .....                                                                       | 221 |
| <i>Zaika H.</i>                                                 | Urban Space of Kyiv in Ukrainian Fine Art of the Early 21st Century .....                                                                              | 227 |
| <i>Kravets A.</i>                                               | Communicative Potential of Decorative and Applied Art .....                                                                                            | 232 |
| <i>Felker I.</i>                                                | Decorative Art Nouveau in Ukraine: Problems of Style, Symbolism and Artistic Interpretation of Ornament.....                                           | 239 |

## CHOREOGRAPHY

|                                                            |                                                                                                                                                           |     |
|------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Boyko O.,<br/>Myroniuk N.</i>                           | Ukrainian Dance in Decolonisation Processes of Contemporary Ukraine .....                                                                                 | 245 |
| <i>Vadiasova N.</i>                                        | Synergy of Music and Movement: Interaction between the Concertmaster and the Choreographer in Forming Stage Culture in Children's Choreographic Teams ... | 250 |
| <i>Vasyutyak Yu.,<br/>Hrytsenyuk R.,<br/>Rabcheniuk S.</i> | The Impact of Multimedia Technologies on Transformation of Bodily Expressiveness and Stage Expression in Choreographic Art .....                          | 257 |
| <i>Maibenko O.</i>                                         | Academic Discipline 'Samples of Modern Choreography': Methodological Foundations .....                                                                    | 265 |
| <i>Shevchuk O.,<br/>Legka I.</i>                           | Phenomenon of Virtuality in Hungarian Folk-Stage Dance through the Prism of the Problem of Creating Performing Expression .....                           | 271 |
| <i>Shyshkarova K.</i>                                      | Decolonisation of Corporation in Ukrainian Dance: Postcolonial Analysis of Soviet Legacy and Body Memory .....                                            | 276 |

## MUSICAL ART

|                      |                                                                                              |     |
|----------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Bermes I.</i>     | Voice Image in Academic Vocal Art .....                                                      | 283 |
| <i>Sadovenko S.</i>  | Immersive Technologies in the Musical Arts of Ukraine .....                                  | 289 |
| <i>Shevchenko L.</i> | Orientalist Paradigm In European Music Of The 18th–19th Centuries .....                      | 297 |
| <i>Vezhnevets I.</i> | «Farinelli» – First Countertenor Competition and Voice Vladyslav Shkarupilo .....            | 305 |
| <i>Zaria S.</i>      | The Impact of Tiktok Trends on Popularisation of Popular Vocal Art in the 21st Century ..... | 313 |



|                                                    |                                                                                                                                                               |     |
|----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Zuiev, S.</b>                                   | Comic Dimension of Interaction between Opera and Cinema<br>(Case Study of Federico Fellini's '8 ½') .....                                                     | 318 |
| <b>Moreva E.</b>                                   | Hero's Ideal World in Boundaries of Ideology: From a Minnesinger Knight to<br>an SS Officer (from Wagner's opera to Seitablayev's film) .....                 | 324 |
| <b>Musiienko V.</b>                                | Teaching of Actors Students to Work with Vocal Material in<br>Further Professional Activity: Pedagogical Tasks .....                                          | 332 |
| <b>Sapozhnik O.</b>                                | (Songs of the Ukrainian Struggle in the Cultural Identity of the Nation:<br>Prerequisites, Figures .....                                                      | 338 |
| <b>Stepanov V.</b>                                 | Traditional Plucked Stringed Instruments as an Artistic Manifestation of<br>People's Existence and Self-Awareness in the Context of Ukrainian Mentality ..... | 344 |
| <b>Paltsevych Yu.</b>                              | Baroque Music as a Quotation in a South Korean Film:<br>Semantic and Conceptual Aspects .....                                                                 | 350 |
| <b>Shylenko L.</b>                                 | Ukrainian Identity on the World Stages:<br>Contemporary Readings of National Operas .....                                                                     | 355 |
| <b>Bogoliubov O.</b>                               | Contemporary Jazz Composition: From Concept to Quality Control .....                                                                                          | 362 |
| <b>Pakharchuk O.</b>                               | Relocation and International Integration of Ukrainian Artists in 2022–2025:<br>Challenges and Prospects of Producing .....                                    | 367 |
| <b>Katsalap O.</b>                                 | Activities of Zoia Haidai on Kyiv Opera Stage<br>during the Period of Late Stalinism (1946-1953) .....                                                        | 373 |
| <b>Fedtsova L.,<br/>Rozin V.,<br/>Andrivska T.</b> | Comprehensive Approach to the Rehearsal Process:<br>Bridging the Gap between Vocal, Acting, and Choreographic Training .....                                  | 380 |
| <b>Semeniuk O.</b>                                 | Ukrainian Folkloric Intonation in Alla Zahaikevych's Opera 'Vyshyvanyi' .....                                                                                 | 386 |
| <b>Fyk Yu.</b>                                     | Role of Trumpet in Oeuvre by Yevhen Stankovych<br>(based on interview materials with the composer) .....                                                      | 394 |
| <b>Zheng Xuhao</b>                                 | Baroque Concert: Formation of the Genre and Modern Research Approaches .....                                                                                  | 400 |

## STAGE ART

|                                                     |                                                                                                          |     |
|-----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Pogrebniak G.</b>                                | Culture of Directorial Exploitations Reproducing the Author's Image .....                                | 408 |
| <b>Bilenka A.,<br/>Svitlychna O.,<br/>Kosmin L.</b> | Voice and Intonational Dimension of Characters<br>in Tim Burton's Film Batman Returns .....              | 415 |
| <b>Neupokoiev R.</b>                                | Ontological Paradigm of Directing in Performative Arts:<br>Overcoming the Crisis of Representation ..... | 420 |

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 069.33:7(477.63)–028.5

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351769

## Цитування:

Вільчинська І. Ю., Святненко А. В. «Мистецький арсенал» та видавнича діяльність як інструмент культурної пам'яті в контексті воєнного стану. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 10–16.

Vilchynska I., Sviatnenko A. (2025). *Mystetskyi Arsenal and Publishing Activities as an Instrument of Cultural Memory in the Context of Martial Law*. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 10–16 [in Ukrainian].

*Вільчинська Ірина Юріївна,*  
доктор політичних наук, професор,  
професор Київського столичного  
університету ім. Бориса Грінченка  
<https://orcid.org/0000-0001-5388-7811>  
[poisk.07@ukr.net](mailto:poisk.07@ukr.net)

*Святненко Анна Василівна,*  
кандидат історичних наук, доцент,  
доцент кафедри артменеджменту  
та інформаційних технологій  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтва  
<https://orcid.org/0000-0001-5337-5656>  
[a.sviatnenko@dakkkim.edu.ua](mailto:a.sviatnenko@dakkkim.edu.ua)

### «МИСТЕЦЬКИЙ АРСЕНАЛ» ТА ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В КОНТЕКСТІ ВОЄННОГО СТАНУ

**Мета роботи** – дослідити видавничу діяльність Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал» як інструменту збереження культурної пам'яті, формування національної ідентичності та документування мистецьких рефлексій на воєнні події. **Методологія дослідження** базується на комплексному культурологічному підході, що поєднує історико-методологічний, системний та аналітичний методи. Використано порівняльний аналіз тематичних серій і серій виставкових каталогів, а також методи інтерпретації візуальних і текстових матеріалів для оцінки їхнього внеску в збереження та трансляцію культурної пам'яті. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному аналізі видавничої діяльності Мистецького арсеналу як автономного культурного інструменту фіксації та інтерпретації українського мистецького досвіду в умовах воєнного стану. **Висновки.** У період воєнного стану Мистецький арсенал продовжує системну видавничу діяльність, випускаючи двомовні видання до кожного виставкового проєкту, що забезпечує культурну комунікацію на національному та міжнародному рівнях. Вони поєднують аналітичні тексти, матеріали експозицій та архівні документи, фіксуючи сучасні культурні практики й художній контекст. У воєнний час видання виконують функцію документування мистецьких реакцій на трагедії, формуючи голос України для світу. Двомовний формат і поширення видань серед провідних інституцій сприяють популяризації українського мистецтва та збереженню культурної пам'яті. Отже, видавнича діяльність Арсеналу виступає ефективним інструментом культурної комунікації, підтримки національної ідентичності та формування стійкого культурного іміджу України.

**Ключові слова:** Мистецький арсенал, видавнича діяльність, музейна колекція, культурна пам'ять, воєнний стан, національна ідентичність.

*Vilchynska Iryna, Doctor of Political Sciences, Professor, Professor of Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University; Sviatnenko Anna, PhD in History, Associate Professor, Department of Art Management and Event Technologies, National Academy of Culture and Arts Management*

#### **Mystetskyi Arsenal and Publishing Activities as an Instrument of Cultural Memory in the Context of Martial Law**

**The purpose of the research** is to examine the publishing activities of the National Cultural, Art, and Museum Complex Mystetskyi Arsenal as a tool for preserving cultural memory, shaping national identity, and documenting artistic reflections on wartime events. **The research methodology** the study is based on a comprehensive cultural studies approach, combining historical-methodological, systemic, and analytical methods. Comparative analysis of thematic series and exhibition catalogue series was used, as well as methods of interpreting visual and textual materials to assess their contribution to the preservation and transmission of cultural memory. **The novelty of the study** lies in the comprehensive analysis of the publishing activities of Mystetskyi Arsenal as an autonomous cultural tool for recording

and interpreting Ukrainian artistic experience under conditions of martial law. **Conclusions.** During the period of martial law, Mystetskyi Arsenal continues its systematic publishing activities, producing bilingual editions for each exhibition project, thereby facilitating cultural communication at both national and international levels. These publications combine analytical texts, exhibition materials, and archival documents, capturing contemporary cultural practices and the artistic context. In wartime, the editions serve to document artistic responses to tragedies, articulating Ukraine's voice to the world. The bilingual format and distribution of publications to leading institutions contribute to the promotion of Ukrainian art and the preservation of cultural memory. Thus, the publishing activities of the Arsenal function as an effective tool for cultural communication, supporting national identity and shaping a resilient cultural image of Ukraine.

**Keywords:** Mystetskyi Arsenal, publishing activities, museum collection, cultural memory, martial law, national identity.

Актуальність теми дослідження. Сучасні соціокультурні процеси в Україні перебувають під впливом воєнного стану, що підкреслює важливість збереження національної культурної пам'яті та документування актуального досвіду. Видавнича діяльність культурних установ виступає ключовим інструментом фіксації історико-культурних явищ, популяризації мистецтва та формування колективної пам'яті суспільства. Особливу увагу в цьому контексті привертає діяльність Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал», який реалізує видавничі проєкти, спрямовані на фіксацію сучасних культурних подій, документування художніх практик і збереження національної ідентичності в умовах воєнного стану. Дослідження цих процесів є актуальним для культурології, оскільки дозволяє оцінити роль видавничої діяльності як механізму культурної пам'яті та інструменту науково-освітньої і просвітницької роботи.

Аналіз досліджень і публікацій. Підґрунтям для написання статті стали наукові дослідження, що стосуються предмета нашого аналізу, які умовно можна об'єднати в кілька напрямів. Теоретичні засади соціокультурної діяльності та формування культурного простору висвітлено в роботах О. Гриценка, який розглядає національну культуру як системне явище, де взаємопов'язані процеси формування культурного простору та реалізації культурної політики [3]. О. Степанова підкреслює роль культурних інституцій у розвитку національної ідентичності та формуванні культурного простору України [14]. Дослідники О. Козаренко та В. Пасічник пропонують підходи до планування, реалізації та оцінки ефективності культурних проєктів [6]. Окремі автори зосереджувалися на практичних аспектах функціонування Мистецького арсеналу. В. Михальчук аналізував офіційний сайт установи як інструмент комунікації та соціокультурної діяльності [8], Т. Рева – філософський контекст окремих мистецьких проєктів [12]. Практичний і теоретичний досвід роботи культурних

закладів, а також сутність соціокультурної діяльності розкриває Н. Кочубей [7]. Джерельною базою дослідження стала звітна документація Мистецького арсеналу, медіаресурси, статистичні довідники та офіційний сайт установи.

Мета дослідження – проаналізувати видавничу діяльність Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал» як інструменту збереження культурної пам'яті, формування національної ідентичності й документування мистецьких рефлексій на воєнні події.

Виклад основного матеріалу. У сучасних умовах воєнного стану та соціокультурних трансформацій видавнича діяльність культурних інституцій набуває нових стратегічних значень. Для Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал» вона є не лише засобом популяризації національної культурної спадщини, а й інструментом фіксації історичних подій та збереження колективної пам'яті. Друковані та цифрові видання Арсеналу дозволяють осмислювати досвід війни, документувати художні й соціальні реакції, формувати дискурс культурного спротиву. Вони виконують функцію архівів, що відображають факти й емоційно-ціннісний досвід нації. Книжкові та електронні проєкти постають як автономні культурні артефакти, поєднуючи наукові, художні й документальні підходи та забезпечуючи неперервність культурного діалогу.

Зупинимось на публікаційній діяльності Арсеналу з 2017 року – періоду, коли була започаткована практика супроводу масштабних виставкових проєктів тематичними виданнями. Саме із цього часу видавнича діяльність інституції набула системності та концептуальної спрямованості. Цей рік позначений виходом видання «Сьогодні, що так і не настало» [15], створеного в межах Фестивалю молодих українських художників. Метою цього культурного проєкту стало

осмислення актуальних питань сучасного мистецького процесу: чи можливо говорити про становлення нового покоління українських митців; наскільки вплив суспільно-політичних трансформацій останніх років відобразився в художньому досвіді молодих авторів; якою мірою їхні творчі практики інтегровані в глобальний мистецький контекст. Видання також прагнуло представити широкий спектр сучасної молодії української творчості, продемонструвавши її багатоголосся, динаміку пошуків і здатність до глибокої рефлексії над часом.

2018 рік став надзвичайно продуктивним у контексті видавничої діяльності Мистецького арсеналу. Інституція підготувала шість масштабних видань, серед яких: «Швидкорозчинний час», «Кирил Проценко. Палкий», «Flashback. Українське медіа-мистецтво 90-х», «Бойчукізм. Проєкт «Великого стилю», «Олександр Глиницький. Реальність ілюзії» та «Мистецька праця. Тексти». Кожне із цих видань не лише супроводжувало однойменні виставкові чи кураторські проєкти, але й виконувало функцію аналітичного осмислення мистецьких процесів, відображаючи ключові напрями розвитку українського сучасного мистецтва та його історичних витоків.

Особливої уваги заслуговує книга-каталог, створена за матеріалами виставки «Бойчукізм. Проєкт «Великого стилю». Це видання акумулює результати масштабних наукових досліджень, здійснених у межах кураторської концепції проєкту, та відображає сучасний стан осмислення феномену бойчукізму – унікального художнього явища, яке відіграло визначну роль у формуванні національного стилю українського образотворчого мистецтва першої третини ХХ століття. Каталог не лише презентує візуальні матеріали виставки, а й пропонує науково-інтерпретаційний підхід до спадщини Михайла Бойчука та його школи, підкреслюючи її естетичну самобутність і духовну вагу для сучасного культурного контексту [1].

Видання «Flashback. Українське медіа-мистецтво 1990-х» стало органічною частиною серії виставкових досліджень, які реалізує Мистецький арсенал у межах свого інституційного проєкту, спрямованого на осмислення історії сучасного українського мистецтва, його провідних персоналій, художніх шкіл, періодів і знакових явищ. Звернення до феномену 1990-х років було зумовлене низкою концептуальних і культурно-історичних чинників. Передусім цей

період остаточно набув статусу історичного, що створює необхідність його глибокого аналітичного переосмислення – з деконструкцією усталених уявлень, подоланням кліше та критичним поглядом на культурні процеси пострадянської доби.

У контексті проєкту 1990-ті постають не лише як часовий відтинок, а і як метафора яскравого вибуху – спалаху енергії, експерименту та свободи творчого самовираження. Саме в цей період, перше десятиліття Незалежності України, сучасне мистецтво, зароджене ще наприкінці радянської епохи, отримало новий імпульс розвитку, вийшло за межі колишніх ідеологічних парадигм і почало формувати власну художню мову та культурну ідентичність. Видання репрезентує цей перехідний момент як простір формування нового мистецького мислення, що поєднує локальний досвід і глобальні тенденції, стаючи невід’ємною частиною історичного нарративу українського модерного мистецтва [18].

У 2019 році Мистецький арсенал підготував п’ять видань, присвячених масштабним виставковим проєктам: «Обабіч», «Дивовижні історії Криму», «Курбас: Нові світи», «Олег Голосій. Живопис нон-стоп» та «Параска Плитка-Горицвіт. Подолання гравітації».

Книга «Параска Плитка-Горицвіт. Подолання гравітації» присвячена унікальній українській художниці, етнографці, фольклористці, філософині та фотографці. У передмові до видання директорка Мистецького арсеналу зазначає: «Досі творчість Параски Плитки-Горицвіт не стала предметом музейного дослідження, попри консенсус у культурній та експертній спільноті щодо її неординарності, багатогранності й вагомості принаймні для свого регіону. Спадщина мисткині досі не музеєфікована, а її твори не мають статусу об’єктів музейного фонду України. На момент проведення виставки вони юридично належали громаді села Криворівня. Важливо, що громада дбає про їх збереження, однак цього недостатньо для належного вивчення та передачі наступним поколінням. Знаково, що сама авторка заповіла зберігати свої твори в рідному селі, піклуючись і про збереження пам’яті своєї громади. Віримо, що розкриття феномену цієї мисткині на рівні національної культурної інституції сприятиме зростанню інтересу до її постаті й посилить відповідальність за збереження культурної спадщини» [11].

У виданні представлено ґрунтовне дослідження життєвого шляху Параски Плитки-Горицвіт і її різножанрової творчості, що охоплює авторські рукописи, витинанки, графічні роботи, фотографії та тексти духовно-етичного спрямування. Книга не лише документує її матеріальну спадщину, а й відтворює світоглядний контекст мисткині – її самотність, внутрішню свободу й духовний спротив тоталітарній системі, що надавало їй творчості особливого значення в радянську добу.

Мистецький арсенал у 2019 році реалізував масштабний мистецький проєкт «Курбас: Нові світи», присвячений видатному українському режисерові, реформатору театру та авангардисту початку ХХ століття – Лесю Курбасу. Книга містить аналітичні тексти, архівні документи, фотографії та візуальні матеріали з колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, що надав основну частину експонатів. Видання стало вагомим внеском у сучасне переосмислення спадщини Курбаса як художника-новатора, котрий сформував естетику українського модерного театру.

Не менш важливим видавничим проєктом стало видання «Дивовижні історії Криму», яке не лише фіксує структуру виставкової експозиції, а й документує унікальний досвід міжінституційної співпраці, здійсненої в особливих умовах. Одним із головних викликів реалізації проєкту була неможливість залучення музейних предметів безпосередньо з території Криму, де залишилися найвідоміші історичні та мистецькі колекції, недоступні через тимчасову окупацію півострова. У відповідь на цей виклик Мистецький арсенал ініціював всеукраїнську співпрацю: музеї материкової України, зокрема установи Харкова, Києва та Львова, провели моніторинг власних фондів збірок з метою виявлення експонатів кримського походження або тих, що тематично пов'язані з історією Криму [4].

У 2020–2021 роках видавнича діяльність Мистецького арсеналу мала відносно скромні масштаби, проте зберігала високу якість і тематичну послідовність. У цей період побачила світ книга «Андрій Сагайдаковський. Декорації. Ласкаво просимо» (2020), а також електронне видання «Неформальне мистецтво Ужгорода 90-х» (2021), створене як результат виставкового проєкту «Поптранс. Дистанційне бачення». Того самого року Мистецький арсенал систематизував власні напрацювання у сфері інклюзивності та музейної освіти, підготувавши збірник методичних матеріалів

«Культурні інституції: рефлексії про інклюзивність». Це видання презентує успішні кейси інституції та приклади інклюзивних освітніх практик українських музеїв, зокрема проєктів, реалізованих у межах фестивалю НЕОсвітній Арсенал. Збірник було безкоштовно поширено серед фахівців культурної та освітньої сфер, що сприяло активізації професійного діалогу та обміну досвідом.

Загалом протягом 2017–2021 років Мистецький арсенал реалізував масштабну видавничу програму, результатом якої стало створення 15 видань. Серед них одне – збірник методичних рекомендацій, а решта – каталоги, що мають комплексне функціональне призначення. З одного боку, вони виконують документальну функцію, фіксуючи кураторські концепції, структуру виставкових проєктів і представлені твори мистецтва; з іншого – містять аналітичні тексти, які мають дослідницьку цінність і становлять вагомий внесок у розвиток історії, теорії та критики сучасного українського мистецтва.

Каталоги Мистецького арсеналу згруповано в три тематичні серії: «Культурна спадщина», «Знакові імена новітнього українського мистецтва» та «Сучасне мистецтво й лабораторні проєкти». Кожна з них має власну візуальну ідентичність, що виявляється в дизайнерських рішеннях, концептуальному підході до верстки та високоякісному поліграфічному виконанні, завдяки чому видання Мистецького арсеналу можна розглядати як зразок сучасної музейної видавничої культури.

У рік початку повномасштабного вторгнення росії в Україну Мистецький арсенал не припинив своєї видавничої діяльності. Одним із показових прикладів став каталог «Кожны дзень. Мистецтво. Солідарність. Спротив», створений за підсумками однойменної виставки. Це видання має архівний характер і слугує цінним джерелом для дослідження політичних і суспільних процесів у Білорусі, а також сучасного білоруського мистецтва [5].

У 2023 році результатом аналітичної та дослідницької роботи команди Відділу сучасного мистецтва стало видання «Україна в огні» / Ukraine Ablaze [16]. Його концепція полягає в узагальненні різноманітних форм мистецького осмислення змін, які відбуваються в українській культурі під час війни. Основою для створення книги став однойменний онлайн-архів, ініційований як відкрита платформа

документування художніх і культурних реакцій на воєнну реальність.

Публікація поєднує аналітичні тексти про актуальні процеси в українському артсередовищі та візуальні матеріали – твори митців, які відображають емоційні, травматичні й соціальні виміри життя в умовах війни. До книги увійшли роботи авторів, що зуміли передати через художні образи нові наративи часу – від особистих переживань до колективних історій стійкості. Значну частину представлених матеріалів було експоновано у виставкових проєктах Лабораторії сучасного мистецтва «Мала галерея Мистецького арсеналу», зокрема у виставці «Форми присутності».

Окрім мистецьких й аналітичних розвідок, видання містить показник інших архівних ініціатив – як інституційних, так і незалежних, що фіксують події війни через документування, структурування і візуалізацію інформації. Завдяки цьому «Україна в огні» виконує не лише пізнавальну, а й меморіальну функцію, формуючи своєрідний культурний архів епохи, у якому збережено свідчення емоцій, досвіду та трансформацій українського суспільства.

Важливим елементом освітнього напрямку діяльності інституції в цей період став проєкт «Антитвір-2023», у межах якого була підготовлена збірка «Відтінки змін». Це видання об'єднало 20 літературних творів та ілюстрацій старшокласників, які відобразили власні переживання, емоційні стани, процеси дорослішання, втрат і надії у воєнний час. Книга вийшла завдяки підтримці Британської Ради та Літературного фестивалю в Челтнемі, а її тираж, хоч і був обмеженим, поширювався серед учасників проєкту, бібліотек, культурних інституцій і доступний у вільному онлайн-форматі [2].

Колекцію друкованих видань Мистецького арсеналу 2024 року репрезентують шість нових публікацій, серед яких особливе місце посідає книга «Футоромарення». Це видання є результатом міждисциплінарного проєкту, спрямованого на дослідження та популяризацію феномену українського футуризму 1910–1930-х років [17].

До збірки увійшли наукові праці провідних дослідників, які брали участь у проєкті як експерти та консультанти. Книга містить основні матеріали, зібрані під час підготовки виставкової експозиції, що демонструвалася в стінах Мистецького арсеналу із жовтня 2021 року до січня 2023 року.

Структура видання відповідає тематичній логіці експозиції, завдяки чому читач має змогу

простежити взаємозв'язки між мистецькими, літературними та культурними процесами, які формували динаміку футуристичного руху в Україні. Книга щедро ілюстрована репродукціями творів із фондів державних музейних установ та приватних колекцій, що робить її цінним джерелом для подальших мистецтвознавчих і культурологічних досліджень.

Видання «Відбиток. Українська друкована графіка XX–XXI століття» присвячене ґрунтовному дослідженню розвитку української друкованої графіки від початку XX століття до сучасності. У публікації простежується еволюція технік естампу, розкриваються взаємозв'язки між поколіннями художників, а також визначаються характерні явища, стильові напрями та художні тенденції, що формували вітчизняну графічну школу протягом більш ніж століття.

Особливої ваги виданню надає каталог творів друкованої графіки, представлений у межах однойменного виставкового проєкту, реалізованого в Мистецькому арсеналі. Завдяки цьому «Відбиток» поєднує науково-дослідницький та документальний аспекти, відтворюючи цілісну картину розвитку української графічної культури у широкому історико-мистецькому контексті.

Видання «Серце землі. Heart of Earth» слугує документальним фіксатором однойменної виставки сучасного українського мистецтва, у межах якої було представлено роботи шістнадцяти авторів у різних жанрах: живописі, фотографії, відео, скульптурі та інсталяції. Кураторська команда, формуючи концепцію експозиції, поєднувала різноманітні мистецькі практики та рефлексії, концентруючись на темах історичної пам'яті, взаємозв'язку людини із землею та продуктами її праці. Видання також включає конспекти двох публічних дискусій, реалізованих у межах супровідної освітньої програми: «Історія на смак. Що споживали люди античного, ранньомодерного, середньовічного й новітнього часу» та «Земля – війна – людина: виклики перед громадами та охороною довкілля» [13].

З нагоди 20-ї річниці заснування Мистецького арсеналу вийшло видання «Мистецький арсенал. Колекція», присвячене історії формування музейного зібрання установи протягом майже двох десятиліть. Книга демонструє не лише розмаїття колекційних об'єктів – від археологічних знахідок до творів українського історичного авангарду та сучасного експериментального мистецтва, – а й процес становлення

інституційної ідентичності Мистецького арсеналу, відображаючи його еволюцію як культурного та музейного осередку [9].

У 2024 році, окрім видань, присвячених виставковим проєктам, вдруге було здійснено публікацію збірки творів підлітків – переможців літературного конкурсу «Антитвір-2024», який традиційно проводиться в межах фестивалю «Книжковий Арсенал». Збірка відображає фокус-тему конкурсу – «Обережно, крихке!» – та випущена обмеженим накладом у 100 примірників, водночас залишаючись доступною для ознайомлення в онлайн-форматі [10].

Слід зауважити, що видання, як правило, публікують українською та англійською мовами, що забезпечує Мистецькому арсеналу широкий спектр культурної комунікації. Значна частина накладу безоплатно передається до профільних культурних установ, закладів вищої освіти, музеїв та бібліотек України. Водночас окремі примірники надсилають до провідних міжнародних інституцій. Така практика сприяє реалізації стратегічної мети Мистецького арсеналу – популяризації сучасних українських культурних практик у глобальному контексті.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному аналізі видавничої діяльності Мистецького арсеналу як автономного культурного інструменту фіксації та інтерпретації українського мистецького досвіду в умовах воєнного стану.

Висновки. У період воєнного стану Мистецький арсенал продовжує системну видавничу діяльність, випускаючи двомовні видання до кожного виставкового проєкту, що забезпечує культурну комунікацію на національному та міжнародному рівнях. Вони поєднують аналітичні тексти, матеріали експозицій та архівні документи, фіксуючи сучасні культурні практики, художній контекст. У воєнний час видання виконують функцію документування мистецьких реакцій на трагедії, формуючи голос України для світу. Двомовний формат і поширення видань серед провідних інституцій сприяють популяризації українського мистецтва та збереженню культурної пам'яті. Отже, видавнича діяльність Арсеналу виступає ефективним інструментом культурної комунікації, підтримки національної ідентичності та формування стійкого культурного іміджу України.

#### Література

1. «Бойчукізм. Проєкт «великого стилю». Київ : ДП «НКММК «Мистецький арсенал», 2018. 256 с.

2. Відтинки змін: збірка творів. URL: [https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/\\_antytvir\\_web](https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/_antytvir_web) (дата звернення: жовтень 2025).

3. Гриценко О. Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування : монографія. Київ, 2019.

4. Дивовижні історії Криму. ДК «НКММК «Мистецький арсенал», Київ, 2019. 130 с.

5. Кожны дзень. Мистецтво. Солідарність. Спротив. ДП «НКММК «Мистецький арсенал». Київ, 2022. 304 с.

6. Козаренко О., Пасічник В. Менеджмент соціокультурної діяльності : колективна монографія / упор. О. Козаренко, наук. ред. В. Пасічник. Львів : Растр-7, 2018. 208 с.

7. Кочубей Н. В. Соціокультурна діяльність. Суми, 2025. 122 с.

8. Михальчук В. В. Вебсайт Мистецького арсеналу як інструмент комунікації та репрезентації сучасного українського мистецтва. *Особистість як простір випробування та формування культури (в умовах воєнного стану)* : матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 15–17 травня 2025 р.). Київ : НАКККиМ, 2025. С. 139–141.

9. Мистецький арсенал. Колекція. Київ : НКММК «Мистецький арсенал», 2024. 424 с.

10. Обережно, крихке! Київ : НКММК «Мистецький арсенал», 2024. 200 с.

11. Параска Плитка-Горицвіт. Подолання гравітації / упор. А. Погрібна. Київ : НКММК «Мистецький арсенал», 2019.

12. Рева Т. С. Семантичні варіації образу землі в художніх виставках 2022–2024 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 249–253. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327960>.

13. Серце землі. Київ: ДП «НКММК «Мистецький арсенал», 2024. 223 с.

14. Степанова О. А. Концептуальні засади становлення і розвитку національного культурного простору України : монографія. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2017. 416 с.

15. Сьогодні, що так і не настало / упор. К. Ботанова. Київ, 2017. 308 с.

16. Україна в огні. Ukraine Ablaze. Київ, 2023. 268 с.

17. Футоромарення. Міждисциплінарний проєкт : дослідження, виставка, каталог. Київ : НКММК «Мистецький арсенал», 2023. 312 с.

18. Elashback. Українське медіа-мистецтво 1990-х / упор. О. Соловійов, К. Тихонова. Київ, 2018. 180 с.

#### References

1. Boichukism. The 'Grand Style' Project. (2018). Boichukism. The 'Grand Style' Project. Kyiv [in Ukrainian].

2. Shades of Change: A Collection of Works. (2023). Retrieved from: [https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/\\_antytvir\\_web](https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/_antytvir_web) [in Ukrainian].

3. Hrytsenko, O. (2019). Cultural Space and National Culture: Theoretical Comprehension and Practical Formation. Kyiv [in Ukrainian].

4. Amazing Stories of Crimea. (2019). Kyiv [in Ukrainian].
5. Every Day. Art. Solidarity. Resistance. (2022). Kyiv [in Ukrainian].
6. Kozarenko, O. & Paaichnyk, V. (2018). Management of Socio-Cultural Activities. Lviv [in Ukrainian].
7. Kochubei, N. V. (2025). Socio-Cultural Activities: Textbook. Sumy [in Ukrainian].
8. Mykhalchuk, V. V. (2025). Mystetskyi Arsenal as a Tool for Communication and Representation of Contemporary Ukrainian Art. Personality as a Space for Testing and Shaping Culture (Under Conditions of Martial Law): Proceedings of the First International Scientific and Practical Conference. (Kyiv, pp. 139–141) [in Ukrainian].
9. Mystetskyi Arsenal. Collection. (2024). Kyiv [in Ukrainian].
10. 'Caution, Fragile!' (2024). Kyiv [in Ukrainian].
11. Paraska Plytka-Horytsvit. Overcoming Gravity. (2019). Kyiv [in Ukrainian].
12. Reva, T. S. (2025). Semantic Variations of the Image of the Earth in Art Exhibitions of 2022–2024. Herald of the National Academy of Cultural and Arts Management, 1, 249–253. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327960> [in Ukrainian].
13. Heart of the Earth. (2024). Kyiv [in Ukrainian].
14. Stepanova, O. A. (2017). Conceptual Foundations of the Formation and Development of Ukraine's National Cultural Space: A Monograph. Nizhyn [in Ukrainian].
15. Today That Never Came. (2017). Kyiv [in Ukrainian].
16. Ukraine Ablaze. (2023). Kyiv [in Ukrainian].
17. Futuromaration. An Interdisciplinary Project: Research, Exhibition, Catalogue. (2023). Kyiv [in Ukrainian].
18. Elashback. Ukrainian Media Art of the 1990s. (2018). Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 07.11.2025  
Отримано після доопрацювання 10.12.2025  
Прийнято до друку 18.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025*



УДК 008:159.955.4:37

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351828

**Цитування:**

Копієвська О. Р. Культурний інтелект у мистецько-освітньому просторі: культурологічна рефлексія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 17–23.

Kopievska O. (2025). Cultural Intelligence in the Art and Educational Space: Culturological Reflection. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 17–23 [in Ukrainian].

*Копієвська Ольга Рафаїлівна,  
доктор культурології, професор,  
професор кафедри  
сценічного мистецтва і культури  
Київського національного університету  
технологій та дизайну  
<https://orcid.org/0000-0002-4537-4888>  
[okopievska@gmail.com](mailto:okopievska@gmail.com)*

## КУЛЬТУРНИЙ ІНТЕЛЕКТ У МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ

**Метою статті** є культурологічна рефлексія феномену культурного інтелекту та з'ясування його ролі в розвитку сучасного мистецько-освітнього простору України як культуротворчої системи, що інтегрує знання, творчість, емоційно-ціннісні орієнтації та комунікативну відкритість. **Методологія дослідження.** Теоретико-методологічну основу становлять культурологічний, антропологічний та інтегративний підходи, що дозволяють розглядати культурний інтелект як феномен, який формується в процесі взаємодії освіти, мистецтва й культури. Використано методи порівняльного аналізу, культурологічної інтерпретації та системного узагальнення. **Наукова новизна.** Культурний інтелект осмислено як інтегративний культурологічний феномен, що поєднує когнітивні, емоційно-ціннісні та поведінкові компоненти і виявляється чинником культуротворення в сучасному мистецько-освітньому просторі України. Обґрунтовано його роль як форми культурної стійкості (резильєнтності) та механізму гуманістичного розвитку особистості. **Висновки.** Культурний інтелект постає не лише як сукупність когнітивних, емоційно-ціннісних та поведінкових компонентів, а й набуває значення інтегративного культурологічного феномену, який формує здатність особистості та спільнот мислити, діяти й відчувати свою культурну індивідуальність у багатовимірному культурному середовищі. Трансформація мистецької освіти полягає у створенні принципового нового культуротворчого середовища, де формується здатність бачити, осмислювати й творити нові смисли, поєднувати традицію з інновацією, національне з універсальним. У часи соціокультурних зламів, війни й колективної травми культурний інтелект перетворює мистецько-освітній простір на середовище резильєнтності, де травматичний досвід можна переосмислити через творчість, де сенси та цінності стають точкою опори. Культурний інтелект є не стільки інструментом, скільки формою буття сучасної мистецько-освітньої культури – тим, що дозволяє їй переживати зміни, зберігати цінності й водночас відкривати нові горизонти творчості та гуманістичного розвитку.

**Ключові слова:** культурний інтелект, мистецько-освітній простір, культуротворчість, міжкультурна взаємодія, креативність, резильєнтність, культурна стійкість.

*Kopievska Olha, Doctor of Cultural Studies, Professor at the Department of Stage Arts and Culture, Kyiv National University of Technologies and Design*

### **Cultural Intelligence in the Art and Educational Space: Culturological Reflection**

**The purpose of the article** is to provide a culturological reflection on the phenomenon of cultural intelligence and to determine its role in the development of the contemporary art and educational space of Ukraine as a cultural-creative system that integrates knowledge, creativity, value-oriented attitudes, and communicative openness. **Research methodology.** The theoretical and methodological framework is based on culturological, anthropological, and integrative approaches, which make it possible to consider cultural intelligence as a phenomenon formed in the interaction between education, art, and culture. The study employs methods of comparative analysis, culturological interpretation, and systematic generalisation. **Scientific novelty.** The article interprets cultural intelligence as an integrative culturological phenomenon that combines cognitive, emotional-value, and behavioural components and functions as a factor of cultural creation in the contemporary art and educational space of Ukraine. Its role is substantiated as a form of cultural resilience and a mechanism of the humanistic development of the individual. **Conclusions.** Cultural intelligence emerges not only as a set of cognitive, emotional-value, and behavioural components, but also acquires the meaning of an integrative cultural phenomenon that shapes the ability of individuals and communities to think, act, and feel their cultural individuality within a multidimensional cultural environment. The transformation of art education lies in the creation of a fundamentally new culture-forming environment, where the capacity to see, comprehend, and create new meanings is

developed – to combine tradition with innovation, and the national with the universal. In times of sociocultural upheaval, war, and collective trauma, cultural intelligence turns the artistic and educational space into an environment of resilience, where traumatic experience can be reinterpreted through creativity, and where meanings and values become points of support. Cultural intelligence is not so much an instrument as a form of being of contemporary art and educational culture – that which enables it to endure change, preserve values, and at the same time open new horizons of creativity and humanistic development.

**Keywords:** cultural intelligence, art and educational space, cultural creativity, intercultural interaction, creativity, resilience, cultural sustainability.

Актуальність теми дослідження. У добу глибоких цивілізаційних змін, зумовлених війною, цифровізацією, міграційними процесами, переосмисленням гуманістичних орієнтирів, питання культурної взаємодії та взаєморозуміння набувають особливої актуальності. В українському мистецько-освітньому просторі, що переживає інтенсивні трансформації, формується потреба в нових концептах, здатних описати не лише процес передачі знань, а й механізми культурного мислення, співтворчості, адаптації та діалогу.

Одним із таких концептів стає *культурний інтелект* (*Cultural Intelligence, CQ*) – поняття, яке в західній науці виникло на перетині психології, соціології та менеджменту [9, 10] (Earley & Ang, 2003; Livermore, 2011), а у вітчизняному культурологічному дискурсі набуває нового змісту. Його можна осмислювати не лише як здатність до міжкультурної комунікації, а і як механізм культурної рефлексії, що поєднує когнітивне, емоційно-ціннісне та водночас творчодіяльнісне освоєння світу.

Для вітчизняного мистецько-освітнього простору, який перебуває в стані ціннісного оновлення та пошуку нових моделей культурної комунікації, культурний інтелект є не лише індивідуальною компетенцією, а культурною детермінантою його розвитку. Саме завдяки культурному інтелекту освіта у сфері мистецтв набуває здатності передавати знання та відтворювати культурні смисли, формувати відкритість до Іншого, сприяти становленню нових культурних ідентичностей.

Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю культурологічного осмислення феномену культурного інтелекту як чинника інтеграції, модернізації та гуманізації мистецько-освітнього простору сучасної України.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика культурного інтелекту належить до міждисциплінарного поля досліджень, яке поєднує культурологію, філософію, соціальну психологію та педагогіку. Поняття *Cultural Intelligence (CQ)* у науковий обіг ввели західні вчені П. Ерлі та С. Енг [9, 10] на основі концепції багатовимірного інтелекту

Р. Штернберга (Sternberg, 1986) [12]. У працях цих авторів культурний інтелект трактується як здатність індивіда ефективно діяти в полікультурних середовищах, долаючи культурні бар'єри.

Подальшого розвитку концепція набула в працях Д. Лівермора (Livermore, 2011), який виокремив метакогнітивний, когнітивний, мотиваційний та поведінковий виміри культурного інтелекту. Європейські дослідники (Т. Томас, В. Ван Дуйне та ін.) розглядають феномен у контексті креативності та культурного капіталу, наголошуючи на здатності особистості створювати нові культурні смисли через інтерпретацію та інтеграцію різних традицій.

Водночас важливим аспектом наукового осмислення культурного інтелекту є усвідомлення його місця в ширшій системі людського інтелекту. У західній науковій традиції культурний інтелект (CQ) розглядають як складову ієрархічної структури інтелектів, що поєднує раціональні, емоційні, культурні та духовні виміри людської свідомості. Зокрема, за Джуді Ніл, ієрархія інтелектів постає у формі піраміди, на вершині якої перебуває духовний інтелект (SQ), тоді як на її основі формуються фізичний, раціональний (IQ) та емоційний (EQ). Модель п'яти інтелектів, яку запропонував Сінді Вігтлсворт, інтегрує енергії особистості, що походять із різних сфер – інтелектуальної, емоційної, культурної, духовної та діяльнісної, і тим самим підкреслює цілісність людського потенціалу [12].

Українські дослідники В. Мережко та Н. Корж [8], спираючись на праці західних учених, розвивають ідею лідерського інтелекту, який включає взаємопов'язані згадані вище складові: раціональний, емоційний, духовний і культурний інтелект. Такий підхід демонструє, що культурний інтелект є не ізольованим утворенням, а органічним компонентом інтегративної моделі розвитку особистості, де взаємодія різних типів інтелекту забезпечує гармонію мислення, почуттів і дії.

Очевидним є те, що культурологічна перспектива відкриває ширше бачення означеного феномену – як форму культурної свідомості, що поєднує інтелектуальне,

емоційне й духовне начало в процесі культурного діалогу. У цьому контексті варто звернутися до ідей П. Бурдє про культурний капітал, а також до Е. Кассіра, який сформував уявлення про символічні форми культури й діалогізм як універсальну модель культурного мислення. У світлі цих підходів культурний інтелект можна розглядати як механізм культуротворчої взаємодії, що забезпечує єдність раціонального, естетичного і етичного.

Варто звернути увагу на те, що в українській гуманітарній думці феномен культурного інтелекту постає як інтегративна система знань і метакогніцій, які забезпечують ефективну міжкультурну взаємодію, що представлено в дослідженнях психологів та соціологів В. Білицької [2], Л. Засекої [4], Н. Костенко [5], А. Краєвської та О. Кисси [6], Л. Майстренко [7]. Увага вчених зосереджена на формуванні культурної компетентності, ціннісно-світоглядних орієнтирів та інтегративних здібностей особистості, що створює підґрунтя для осмислення культурного інтелекту в контексті української культури. Відтак Л. Засека пропонує авторське визначення культурного інтелекту як особистісного конструкту та «важливого психічного феномену, який виражає здатність людини до ефективної взаємодії в полікультурному середовищі» [4, 320]. В. Білицька визначає культурний інтелект як специфічну форму інтелекту та «цілісну систему знань і навичок, пов'язаних культурними метакогніціями, що дозволяє людям як адаптуватися до складових довкілля, пов'язаних з культурою, так і впливати на їх формування» [2].

Емпіричні дослідження А. Горбачика, Т. Любивої, Т. Нікітіної, Л. Скокової [3] присвячені перевірці валідності та надійності шкали культурного інтелекту в українських соціокультурних умовах, що засвідчує актуальність і наукову перспективність цієї тематики.

Попри значну увагу до проблематики культурного інтелекту в психології, соціології та менеджменті, у культурологічній науці цей феномен залишається недостатньо дослідженим. Його теоретичний потенціал лише починають осмислювати в контексті сучасних трансформацій культури, зокрема в аспекті інтелектуалізації мистецько-освітнього простору, міжкультурної комунікації, культуровідповідної та кроскультурної діяльності. Саме тому актуальним є культурологічне переосмислення поняття

«культурний інтелект» як чинника розвитку сучасного мистецько-освітнього простору, де його сутність набуває нових культурологічних інтерпретацій. Саме в межах цього простору культурний інтелект може бути розглянутий не лише як психологічна характеристика, а і як культуротворча здатність, що формує нову якість комунікації, творчої взаємодії та професійного мислення.

Метою статті є культурологічна рефлексія феномену культурного інтелекту та з'ясування його ролі в розвитку сучасного мистецько-освітнього простору України як культуротворчої системи, що інтегрує знання, творчість, емоційно-ціннісні орієнтації та комунікативну відкритість.

Виклад основного матеріалу. У західному науковому дискурсі поняття «культурний інтелект» (CQ, від англ. Cultural Quotient), запропоноване тандемом вчених Пітером Крістофером Ерлі (США) та Сун Енг (Сінгапур) у 2003 році, трактується як сукупність метакогнітивних, когнітивних, мотиваційних та поведінкових ресурсів, які забезпечують ефективну міжкультурну взаємодію, здатність людини ефективно взаємодіяти в культурно різноманітних середовищах.

Якщо в психологічній науці структура культурного інтелекту описана через три взаємопов'язані рівні – когнітивний, афективний і біхевіоральний (поведінковий), то з позицій культурологічного аналізу можна зауважити, що ці рівні варто інтерпретувати як взаємодію основних модусів культури [1].

Відтак можемо стверджувати, що *когнітивний* ресурс відповідає за пізнання культурних смислів, традицій, символів, тобто за процес інтелектуального осмислення культури; *афективний* – уособлює емоційно-ціннісний досвід культури, її емпатичний та етичний вимір, що формує здатність до співпереживання та розуміння Іншого; *поведінковий* – відображає сферу культурних практик, у яких знання та цінності втілюються у творчій дії, поведінці, художній комунікації. Ця триєдність у культурологічному сенсі виражає цілісність культурного досвіду людини, який полягає в поєднанні мислення, почуттів та практичних дій як способів буття в культурі.

Справедливим буде припустити, що з культурологічного погляду культурний інтелект є своєрідною метафорою здатності культури мислити саму себе, підтримувати внутрішню комунікацію та забезпечувати творчий резонанс між різними культурними

системами. Водночас саме в культурологічному вимірі концепт культурного інтелекту виходить за межі інструментального підходу до міжкультурної взаємодії. Його сутність полягає не лише в здатності адаптуватися до різних культурних контекстів, а й у формуванні *ціннісної чутливості* до різноманіття культурних смислів, у здатності до їх *творчого перекодування* та інтеграції у власну систему світосприйняття. Саме тому культурний інтелект варто розглядати як антропологічну якість культури, що забезпечує її саморефлексію та відкритість до Іншого.

Беручи до уваги той факт, що мистецько-освітній простір сучасної України є унікальним феноменом, у якому поєднуються традиція та інновація, національна ідентичність і відкритість до світового культурного діалогу, зазначимо, що він виступає не лише освітньою системою, а й живим середовищем культуротворення – простором комунікації, рефлексії та перманентного експерименту. У цьому контексті видається логічним стверджувати, що формування культурного інтелекту в межах цього простору відбувається через синтез кількох процесів, серед яких домінуючими, на наш погляд, є наступні: *інтеріоризація культурних кодів* полягає в осмисленні національних традицій і символічних систем; *творча інтерпретація досвіду* символізує перетворення знань і почуттів у художні образи, та *діалог культур* – участь у міжнародних проєктах, виставках, резиденціях, що розвиває кроскультурну компетентність.

Завдяки названим вище процесам мистецька освіта набуває рис культурного хабу, де народжуються нові форми ідентичності та креативності. Саме тут, у просторі мистецької освіти, культурний інтелект проявляється як механізм смислотворення, що поєднує пізнання, емоційне переживання і творчу дію. Цілком слушно говорити й про те, що мистецько-освітній простір формує не лише фахові навички, а й культурну компетентність як здатність до смислової комунікації. Через художню діяльність особистість входить у діалог із культурою, навчається «мови образів», «мови символів», що є універсальним засобом міжкультурного розуміння. У такий спосіб мистецтво виконує роль посередника між культурними системами, розвиваючи інтелект не лише як знання, а як «чуття культури».

Підсилюючи аргументацією попередні твердження, зазначимо, що із позицій культурологічного аналізу культурний інтелект у мистецько-освітньому просторі постає як

здатність особистості не лише пізнавати інші культури, а й «чути» їх через власну творчість, інтегрувати переживання та досвід у процес культурного діалогу. Ця інтеграція відбувається на вже визначених нами трьох рівнях, які тісно переплітаються. На когнітивному культурний інтелект як здатність особистості проявляється у розумінні символів, традицій і культурних кодів; і надважливо, що це не сухі знання, а живе осмислення культури через власний художній та освітній досвід. На афективному рівні формується чутливість, емпатія та готовність до взаємного слухання, що є основою справжнього культурного діалогу. Поведінковий рівень проявляється у вмінні творити, діяти та взаємодіяти в культурно багатовимірному середовищі, трансформуючи знання й емоції у конкретні культурні практики. Саме поєднання цих рівнів дозволяє культурному інтелекту проявлятися не просто характеристикою творчої особистості, а й бути живим механізмом культуротворення, що оживлює мистецько-освітній простір і робить його середовищем експерименту, рефлексії та взаємного збагачення культурних сенсів.

Цілком слушно говорити й про те, що саме у мистецько-освітньому просторі культурний інтелект проявляється у формах полікультурного діалогу, міждисциплінарності та творчої інтеграції, що формують нову якість культурного досвіду. Культурний інтелект ґрунтується на колективній пам'яті та відкритості до нового, тож ця взаємодія традиційного та інноваційного забезпечує безперервність культурного розвитку. У мистецько-освітньому просторі культурний інтелект реалізується через переосмислення спадщини у контексті сучасних сенсів, у здатності бачити в традиції не застиглу форму, а живий ресурс культурного оновлення.

Як детермінанта модернізації мистецько-освітнього простору, культурний інтелект сприяє переходу мистецької освіти від трансляційної моделі знань до моделі культурного смислотворення, де головним результатом є не лише професійна компетентність, а здатність творити, інтерпретувати і переосмислювати культурні коди. У цьому аспекті культурний інтелект стає не лише особистісною характеристикою, а культурною енергією, що підтримує розвиток національної культури у глобальному контексті. У культурологічному аналізі ця триєдність співвідноситься з класичною моделлю структури культури – знання, цінності, поведінкові практики. Отже,

культурний інтелект можна тлумачити як механізм гармонізації трьох вимірів культури – інтелектуального (розуміння), емоційного (переживання) та діяльнісного (творення). Саме ця гармонія забезпечує цілісність культурного досвіду особистості.

Серед провідних тенденцій розвитку сучасного мистецько-освітнього простору особливо виділяється інтеграція міждисциплінарних практик, яка поєднує мистецтво, технології, культурний менеджмент та комунікаційні стратегії. У такому середовищі культурний інтелект постає ключовим ресурсом, що забезпечує відкритість до глобального контексту, водночас зберігаючи автентичність національної культури. Він розвиває здатність мислити синергетично, діяти креативно й відповідально, поєднуючи знання, досвід і цінності у єдину інтегративну модель культурної взаємодії. Отже, культурний інтелект у мистецько-освітньому просторі набуває статусу не лише сукупності компетенцій, а й світоглядної парадигми, що формує новий тип культурної суб'єктності – інтегративної, рефлексивної, відкритої до діалогу. Він стає не просто чинником адаптації, а рушійною силою культурної еволюції, здатною забезпечити органічну єдність традиції та інновації, індивідуального й колективного досвіду, національного та універсального вимірів культури. У цьому сенсі культурний інтелект перетворюється на своєрідну «культурну компасну систему», що орієнтує мистецько-освітній простір у напрямі творчого оновлення, гуманістичного розвитку та постійної смислотворчої діяльності.

У періоди глибоких соціокультурних зламів культурний інтелект проявляє себе через здатність культури відновлюватися та оновлюватися через творчу дію. Тут поєднуються екзистенційний і культуротворчий виміри: інтелект стає не просто інструментом пізнання, а механізмом самозбереження культури, способом опору ентропії, зневірі та духовному занепаду. Безумовно, в умовах війни та соціокультурної нестабільності культурний інтелект набуває особливого, екзистенційного значення. Він виявляється у здатності особистості долати травматичний досвід через творчу діяльність, віднаходити сенс і цінності навіть у кризових ситуаціях. Мистецько-освітній простір у цей час стає не лише середовищем навчання, а й полем творчої стійкості та супротиву, проявлені через підтримку внутрішньої рівноваги, солідарність та непохитну віру в цінність культури. Участь у соціокультурних

проектах, арттерапевтичних практиках і волонтерських ініціативах формує нову якість культурної суб'єктності – активної, чутливої, етичної. Культурний інтелект виявляється тут не лише як ресурс адаптації, а як чинник культурної стійкості, що дозволяє мистецькій освіті залишатися простором гуманістичного розвитку, творчості та смислотворення навіть у найскладніші часи.

Наукова новизна статті полягає в тому, що культурний інтелект осмислено як інтегративний культурологічний феномен, що поєднує когнітивні, емоційно-ціннісні та поведінкові компоненти і виявляється чинником культуротворення в сучасному мистецько-освітньому просторі України. Обґрунтовано його роль як форми культурної стійкості (резильєнтності) та механізму гуманістичного розвитку особистості.

Висновки. Спостерігаючи за розвитком сучасного мистецько-освітнього простору України, можна стверджувати: культурний інтелект постає не просто як сукупність когнітивних, емоційно-ціннісних та поведінкових компонентів, він набуває значення інтегративного культурологічного феномену, який формує здатність особистості та спільнот мислити, діяти та відчувати у багатовимірному культурному середовищі. Культурний інтелект – це і спосіб пізнати світ, і інструмент взаємодії, і механізм творчого самовираження, й водночас форма культурної стійкості та самозбереження в умовах нестабільності.

Мистецько-освітній простір, у якому культура і освіта органічно переплітаються, стає хабом культурного інтелекту. Тут знання трансформуються у досвід, а досвід – у творчість, яка одночасно відображає і виробляє цінності. У цьому сенсі мистецька освіта перестає бути лише навчальним процесом і стає середовищем культуротворення, де формується здатність бачити, осмислювати й творити нові смисли, поєднувати традицію з інновацією, національне з універсальним.

У часи соціокультурних зламів і війни, колективної травми культурний інтелект перетворює мистецько-освітній простір на середовище резильєнтності, де травматичний досвід можна переосмислити через творчість, де сенс і цінності стають точкою опори. Тут народжується нова якість культурної суб'єктності – активної, чутливої, етичної, здатної зберігати внутрішню рівновагу й водночас творити культуру.

У цьому контексті культурний інтелект постає не лише як набір компетенцій, а як

світоглядна парадигма, яка здатна керувати процесами культурної еволюції, формувати інтегративний тип особистості та колективу, відкритість до діалогу, здатність підтримувати культурну цілісність і творчу активність. Культурний інтелект є не стільки інструментом, скільки формою буття сучасної мистецько-освітньої культури – тим, що дозволяє їй переживати зміни, зберігати цінності та одночасно відкривати нові горизонти творчості й гуманістичного розвитку.

Перспективи опрацювання вказаної теми вбачаємо в теоретико-практичному осмисленні феномену культурного інтелекту в оптиці набуття персоналізованих культурно-мистецьких компетентностей особливостей, їх репрезентативної функції в колективній творчості. Важливим є дослідження культурного інтелекту не лише як індивідуальної здібності, а і як колективного та цивілізаційного ресурсу, що забезпечує здатність культур адаптуватися до глобальних викликів.

### Література

1. Балл Г. О., Медінцев В. О. Конкретизація психологічного трактування особистості за допомогою модельної концепції культури. *Наукові записки Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України*. 2012. № 40. С. 36–51. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/4494> (дата звернення: 23.10.2025).
2. Білицька В. Культурна компетентність та культурний інтелект сучасного фахівця. *Вісник національного авіаційного університету*. 2020. № 16. DOI: <https://doi.org/10.18372/2411-264X.16.14674> (дата звернення: 23.10.2025).
3. Горбачик А. Перевірка валідності та надійності шкали культурного інтелекту в Україні. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 2015. № 1. С. 132–148. URL: <https://stmm.in.ua/archive/issue.php?issue=2015-1> (дата звернення: 23.10.2025).
4. Засекіна Л. В. Інтелект як чинник ефективної міжкультурної взаємодії. *Психологічні перспективи*. 2017. С. 312–322. DOI: <https://doi.org/10.29038/2227-1376-2017-29-312-322>.
5. Костенко Н. Тестування шкали культурної компетентності (CQS): українська аудиторія. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 2012. № 4. С. 158–193. URL: <https://stmm.in.ua/archive/issue.php?issue=2012-4> (дата звернення: 25.10.2025).
6. Краєвська А. С., Кисса О. В. Культурний інтелект як інноваційний чинник управління міжкультурними командами технічної підтримки в міжнародному ІТ-підприємстві. *Підприємництво та інновації*. 2025. Вип. 36. С. 106–111. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-3583/36.17>.
7. Майстренко Л. Культурний інтелект як фактор міжнаціональної комунікації. *Науковий вісник Миколаївського університету ім. В. О. Сухомлинського*. 2017. Вип. 1. URL: [http://lib.osau.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2226/1/maystrenko\\_lyudmila\\_01\\_2017.pdf](http://lib.osau.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2226/1/maystrenko_lyudmila_01_2017.pdf) (дата звернення: 25.10.2025).
8. Мережко В., Корж Н. Лідерський інтелект: зміст та структура і умовах індустрії 4.0. *Вісник Хмельницького національного університету. Економічні науки*. 2022. № 6 (2). Т. 312. С. 287–292. DOI: [https://doi.org/10.31891/2307-5740-2022-312-6\(2\)-48](https://doi.org/10.31891/2307-5740-2022-312-6(2)-48).
9. Ang S. Cultural Intelligence: Its Measurement and Effects on Cultural Judgment and Decision Making, Cultural Adaptation, and Task Performance / Soon Ang, Linn Van Dyne, Christine Koh, K. Yee Ng, Klaus J. Templer: Cheryl Tay, N. Anand Chandrasekar. *Management and Organization Review*. 2007. Vol. 3, No 3. P. 335–371.
10. Earley P. C. Cultural Intelligence: Individual Interactions Across Cultures / P. Christopher Earley, Soon Ang. – Palo Alto, CA : Stanford University Press, 2003.
11. Handbook of Cultural Intelligence: Theory, Measurement and Application / S. Ang, Van Dyne (Eds.). Armonk : New York : M.E. Sharpe Inc., 2008. 403 p.
12. Sternberg R. J. A framework for understanding conceptions of intelligence / Robert J. Sternberg. *What is intelligence? Contemporary viewpoints on its nature and definition* / R. J. Sternberg, D. J. Detterman (Eds.). Norwood NJ : Ablex, 1986. P. 1–15.
13. Wigglesworth C. SQ 21: The Twenty – One Skills of Spiritual Intelligence. / Wigglesworth C. New York: Select Books. 2012. 223 p. URL: <https://www.sciepub.com/reference/171784> (дата звернення: 23.10.2025).

### References

1. Ball, H. O., & Miedintsev, V. O. (2012). Specification of the psychological interpretation of personality using the model concept of culture. Scientific Notes of the G. S. Kostyuk Institute of Psychology of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine, 40, 36–51. Retrieved from: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/4494> [in Ukrainian].
2. Bilytska, V. K. (2020). Cultural competence and cultural intelligence of a modern specialist. Bulletin of the National Aviation University, 16. DOI: <https://doi.org/10.18372/2411-264X.16.14674> [in Ukrainian].
3. Horbachyk, A. (2025). Verification of the validity and reliability of the cultural intelligence scale in Ukraine. Sociology: Theory, Methods, Marketing, 1, 132–148. Retrieved from: <https://stmm.in.ua/archive/issue.php?issue=2015-> [in Ukrainian].
4. Zasekina, L. V. (2017). Intelligence as a factor in effective intercultural interaction. Psychological Perspectives, 312–322. DOI:

<https://doi.org/10.29038/2227-1376-2017-29-312-322>  
[in Ukrainian].

5. Kostenko, N. (2012). Testing the Cultural Competence Scale (CQS): Ukrainian audience. *Sociology: theory, methods, marketing*, 4, 158–193. Retrieved from: <https://stmm.in.ua/archive/issue.php?issue=2012-4> [in Ukrainian].

6. Kraievska, A. S. & Kissa, O. V. (2025). Cultural intelligence as an innovative factor in managing intercultural technical support teams in an international IT company. *Entrepreneurship and Innovation*, 36, 106–111. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-3583/36.17> [in Ukrainian].

7. Maistrenko, L. (2017). Cultural intelligence as a factor in interethnic communication. *Scientific Bulletin of Mykolaiv V. O. Sukhomlynskyi University*, 1. Retrieved from: [http://lib.osau.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2226/1/maystrenko\\_lyudmila\\_01\\_2017.pdf](http://lib.osau.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2226/1/maystrenko_lyudmila_01_2017.pdf) [in Ukrainian].

8. Merezhko, V., & Korzh, N. (2022). Leadership intelligence: content, structure and conditions of Industry 4.0. *Bulletin of Khmelnytskyi National University. Series: Economic Sciences*, 6(2), 312, 287–292. DOI: [https://doi.org/10.31891/2307-5740-2022-312-6\(2\)-48](https://doi.org/10.31891/2307-5740-2022-312-6(2)-48) [in Ukrainian].

9. Ang, S. (2007). Cultural Intelligence: Its Measurement and Effects on Cultural Judgment and Decision Making, Cultural Adaptation, and Task Performance. *Management and Organization Review*, 3, 3, 335–371 [in English].

10. Earley, P. C. (2003). *Cultural Intelligence: Individual Interactions Across Cultures*. Stanford University Press [in English].

11. S. Ang, Van Dyne (Eds.). (2008). *Handbook of Cultural Intelligence: Theory, Measurement and Application*. M.E. Sharpe Inc. [in English].

12. Sternberg, R. J. (1986). A framework for understanding conceptions of intelligence. What is intelligence? Contemporary viewpoints on its nature and definition. *Ablex*, 1–15 [in English].

13. Wigglesworth, C. (2012). SQ 21: The Twenty – One Skills of Spiritual Intelligence. *Select Books*. <https://www.sciepub.com/reference/171784> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 07.11.2025*

*Отримано після доопрацювання 08.12.2025*

*Прийнято до друку 16.12.2025*

*Опубліковано 29.12.2025*

УДК 008:001.4:133.4

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351830

**Цитування:**

Печеранський І. П. Зачаруй свою аудиторію: магія ком'юніті-білдінгу в стримінговій культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 24–30.

Pecheranskyi I. (2025). Enchant Your Audience: Magic of Community Building in Streaming Culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 24–30 [in Ukrainian].

*Печеранський Ігор Петрович,  
доктор філософських наук, професор,  
професор кафедри тележурналістики  
та майстерності актора  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-1443-4646>  
[ipecheranskiy@ukr.net](mailto:ipecheranskiy@ukr.net)*

## ЗАЧАРУЙ СВОЮ АУДИТОРІЮ: МАГІЯ КОМ'ЮНІТІ-БІЛДІНГУ В СТРИМІНГОВІЙ КУЛЬТУРІ

**Мета дослідження** – аналіз стримінгу як сучасної міфопоетичної системи, що відтворює архаїчні форми сакральної практики (ритуал, міф, магична символіка) з метою побудови спільноти в цифровому середовищі. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує методи культурологічного аналізу, інтерпретативної антропології та медіастудій. Застосовано структурно-функціональний аналіз для виявлення механізмів трансформації культурних форм, семіотичний аналіз для декодування символіки цифрового простору та дискурс-аналіз для вивчення наративів спільноти. **Наукова новизна** дослідження полягає в 1) першому в українському науковому контексті системному аналізі стримінгу як форми цифрової сакральності; 2) виявленні трьох ключових механізмів трансформації (ритуал→сесія, міф→персональна міфологія, магична символіка→дизайн-код); 3) обґрунтуванні концепції «спільноти почуття» як основи соціальності в стримінгу; 4) інтеграції трендів цифрової духовності (ре-зачарування) в аналіз маркетингових стратегій стримерів. **Висновки.** Стримінг функціонує як гібридний сакральний простір («кібер-теменос»), де магична естетика служить інструментом ритуалізації взаємодії та консолідації «спільноти почуття». Через відтворення архетипічних структур (мономіф, бінарні опозиції, симпатична магія) він задовольняє глибинні антропологічні потреби у приналежності та трансценденції, що свідчить про процес «ре-зачарування» цифрової культури. Стример виступає в ролі медіашамана, який, використовуючи естетику магії, конструює вказаний простір, а через ритуалізацію взаємодій та побудову персональної міфології трансформує пасивних глядачів у активну спільноту посвячених.

**Ключові слова:** стримінг, магія, ком'юніті-білдінг, цифрова сакральність, медійний шаманізм, ре-зачарування, спільнота почуття, ритуал.

*Pecheranskyi Igor, DSc in Philosophy, Professor of the Department of Television Journalism and Actor's Skills, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Enchant Your Audience: Magic of Community Building in Streaming Culture**

**The purpose of the article** is to analyse streaming as a modern mythopoetic system that reproduces archaic forms of sacred practice (ritual, myth, magical symbolism) with the aim of community building in a digital environment. **Research methodology.** The methodology is based on an interdisciplinary approach combining methods of cultural analysis, interpretive anthropology, and media studies. Structural-functional analysis was applied to identify the mechanisms of cultural transformation, semiotic analysis to decode the symbolism of digital space, and discourse analysis to study community narratives. **The scientific novelty** of the research lies in 1) the first systematic analysis of streaming as a form of digital sacredness in the Ukrainian scholarly context; 2) the identification of three key mechanisms of transformation (ritual → session, myth → personal mythology, magical symbolism → design code); 3) the substantiation of the concept of a 'community of feeling' as the basis of sociality in streaming; 4) the integration of digital spirituality trends (re-enchantment) into the analysis of streamers' marketing strategies. **Conclusions.** Streaming functions as a hybrid sacred space ('cyber-temenos'), where magical aesthetics serves as a tool for ritualising interaction and consolidating a 'community of feeling'. By reproducing archetypal structures (monomyth, binary oppositions, sympathetic magic), it satisfies deep anthropological needs for belonging and transcendence, which testifies to the process of 're-enchantment' in digital culture. The streamer assumes the role of a media-shaman who, by employing the aesthetics of magic, constructs this hybrid sacred space. Through the ritualisation of interactions and the construction of a personal mythology, they transform passive viewers into an active community of initiates.

**Keywords:** streaming, magic, community building, digital sacredness, media shamanism, re-enchantment, community of feeling, ritual.



Актуальність теми дослідження. Стримінгова культура стосується глибоких змін у тому, як ми споживаємо, створюємо та взаємодіємо з медіа, – насамперед з відео та музикою, – зумовлених домінуванням інтернет-платформ потокового передавання відео на вимогу [1; 2]. Це більше, ніж просто технологія: це новий набір патернів поведінки, соціальних норм та економічних моделей. Замість того, щоб купувати DVD-диски або завантажувати MP3-файли, користувачі оформлюють підписку (або дивляться рекламу) на величезні, завжди доступні бібліотеки. Такі платформи, як Netflix, Spotify та TikTok, використовують складні алгоритми для рекомендації контенту. Це формує смак, створює «бульбашки» та диктує, що стане популярним, часто надаючи пріоритет залученості, а не художній цінності. Випуск повних сезонів одночасно сприяє бінгвейтингу, змінюючи темп оповіді й те, як ми обговорюємо шоу, не кажучи вже про демократизацію контенту: бар'єри для входу нижчі (будь-хто може стриміти на Twitch або публікувати на YouTube), що призводить до вибуху творців та нішевого контенту. Стримінг створив нові форми партисипативної культури. Живий чат під час трансляції на Twitch, дуети в TikTok і теорії фанатів на Reddit формують сильні, інтерактивні спільноти навколо контенту, а інтимний, прямий та частий характер потокового передавання (особливо від окремих творців) сприяє одностороннім емоційним зв'язкам між творцями та аудиторією, що може бути як підтримувальним, так і проблемним чинником. Враховуючи вказані вище аспекти та активний розвиток стримінгової культури, – від ранніх сервісів телепередачі (2000-ті рр.) до «ери, де домінували підписки» (розквіт Netflix, 2010-ті рр.) та до сучасного ландшафту, де панують платформи (2020-ті рр.), диктуючи правила, стилі та економіку медіа, – її можна трактувати як екосистему, що змінила та поглибила сприйняття нових медіа (персоналізовані, соціально інтегровані, керовані даними та алгоритмами) і трансформувала наш розпорядок дня, соціальну взаємодію та базис індустрії розваг.

Ігрова та розважальна стримінг-сцени надзвичайно конкурентні. Ті самі ігри транслюють тисячі стримерів. Щоб вижити і розвиватися, потрібно створювати сильний та неповторний бренд. Магічна естетика пропонує готову, багату та виразну мову символів (руни, алхімія, стилістика фентезі), яка дозволяє стримеру миттєво створити впізнаваний образ, що відрізняє його від інших. Це не просто «нішеве мистецтво», це потужний інструмент диференціації. Сучасний успішний стример будує спільноту (community), використовуючи

елементи магії як соціокультурної практики, що вимагає включеності, віри в ритуал, спільної участі в «тайнстві». Перенесення цієї логіки на стримінг, зрештою, дозволяє: по-перше, трансформувати пасивних глядачів в «активних» учасників, по-друге, створити внутрішні мови (жаргони, заклинання), що посилюють почуття приналежності, і, по-третє, перетворити стандартні інтерактивні дії (донати, саби) на «значущі ритуали» з унікальною атрибутикою, що підвищує їхню цінність. Той факт, що аудиторія все більше цінує не просто контент, а унікальний досвід, а також, що магія, вікканство, таро, містицизм переживають масштабне відродження в попкультурі, музиці (напр. візуальні коди Billie Eilish, Florence + The Machine) та соцмережах (TikTok, WitchTok), підтверджує актуальність розгляду стримера в новому статусі провідника (гіда, чаклуна) у цьому світі, що задовольняє потреби глядачів в ескапізмі та надає стриму нарративної цілісності, а також нової магічної естетики. Це робить контент трендовим і релевантним для молодшої аудиторії, яка сприймає мову символізму й ритуалу як невід'ємну частину своєї ідентичності в контексті стримінгової культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Більшість джерел – англомовні академічні статті, що відображають активність дослідницького поля на Заході. Так, А. Айро та В. Дж. Костелло аналізують кіберпростір як нову сакральну сферу, а також окреслюють перспективи майбутнього «кібершаманізму». Автори досліджують очевидну «кіберрелігійність», яка з'єднує користувачів через інтернет та портал сучасної епохи – екран комп'ютера, водночас виокремлюють два типи онлайн-ритуалів, що пронизують ландшафт священного кіберпростору: асинхронні ритуали (ті, що проводять члени онлайн-духовної спільноти, у яких ритуали виконують користувачі, коли їм заманеться, і в послідовності, яку вони обирають) та синхронні ритуали, які відбуваються в певний час і підкреслюють акт одночасної ритуальної практики. Зі збереженням технологічних досягнень синхронні ритуали через прямі трансляції демонструють повернення до часового фокусу в кіберпросторі. Подальші прориви у сферах AR (доповненої реальності) і VR (віртуальної реальності) пропонують захопливе майбутнє для кібершаманів та мають неймовірні наслідки для кіберсеансів у XXI ст. [4].

Дж. Лі, С. Попат і С. Праккамакул у межах свого дослідження «магії» алгоритмічних прогнозів за допомогою технологічно опосередкованих читань карт Таро [8] проводять паралелі між прогнозами, зробленими алгоритмами, та прогнозами

ворожіння, які також перетворюють абстрактне на чіткі та практичні рекомендації. Через свою непрозорість і фундування з боку кількісних даних алгоритмічні прогнози схожі на технічну «магію», яку не вважають сконструйованою реальністю; ворожіння ж часто розглядають у скептичному ключі: не як істину, а як засіб розваги чи саморефлексії. Через це мета авторів – оцінити, чи може переосмислення алгоритмічних прогнозів з містичного погляду призвести до перегляду авторитету технічних об'єктів.

У праці «Цифрова духовність: технологічне ре-зачарування у 2020/1?» Е. Л. К. Партрідж здійснила дослідження чаклунства та зміни реальності в TikTok як (пост)модерністських духовностей, що існують у «дзеркалі світської думки» В. Ганеграафа [9]. Нові форми духовності розвиваються та потенційно порушують межі секулярної сучасності разом із розвитком технологій. Застосунок соціальних мереж TikTok, зокрема, став домівкою для двох альтернативних духовних рухів, а саме чаклунства (WitchTok) та «зміни реальності». Авторка запитує: чи відображають вони секулярну сучасність і, отже, розчаклування, чи насправді свідчать про відродження сакрального? Те, що вони відродилися завдяки цифровому середовищу, актуалізує це питання у світлі тверджень про те, що самі технології наділені потенціалом для повторного зачарування, незважаючи на те, що це суперечить тезі М. Вебера про секуляризацію, де технологічний прогрес корелює з розчаклуванням. Спираючись на низку тематичних досліджень, що представляють загальні тенденції цифрової духовності в TikTok у 2020/1 році, ця дисертація критично оцінює, чи пропонує постмодерністська та потенційно магічна плінність кіберпростору потенціал подолання меж світської сучасності, чи вона призначена лише для її відображення.

Ш. Чесс у статті «Магія в повітрі: мему, магія та інтернет» [6] наголошує, що напередодні, під час та одразу після виборів Дональда Трампа в США у 2016 р. в інтернеті вирувало обговорення магії: від мемів культу Кека до ліберальних відьом, що виконують зв'язуючі заклинання, магія ніби виникла з повітря. Однак, хоча технології та окультизм здаються дивними супутниками, вони мають значно тісніші історичні стосунки. Так, добре задокументовано, що існує синергетичний зв'язок між телеграфією та спіритизмом, що дає змогу розглядати шифри, які задіяні для побудови гримуарів як попередники сучасної технокриптографії. У цій статті історизовано інтернет-магію через інкорпорацію нещодавніх

онлайн-магічних війн у ширший контекст цифрової та окультної історії.

Отже, новітні дослідження активно розвивають парадигму, у якій стримінг і цифрова культура аналізують не як суто раціональні технології, а як продукти та генератори нових форм сакрального, ритуального й магічного мислення. З-поміж ключових термінів-маркерів, що все частіше використовують у цьому полі, необхідно відзначити «медійний шаманізм», «алгоритмічну ворожість», «гібридну сакральність», «ре-зачарування», «меми-заклинання» тощо.

Мета дослідження – проаналізувати стратегії та механізми використання магічної естетики, символіки й ритуальних практик як інструментів побудови спільноти (ком'юніті-білдингу) у сучасній стримінговій культурі. У статті досліджено, як через трансформацію архаїчних культурних форм (ритуал, міф, магічна символіка) у цифровому середовищі формується сакралізований простір, що сприяє глибокій ідентифікації, емоційній синхронізації та соціальній консолідації аудиторії навколо фігури стримера-медіатора.

Виклад основного матеріалу. Необхідно почати з фіксації важливих змін у стримінговій культурі, коли стримінг-сесія відтворює всі ключові компоненти ритуалу як соціального та символічного акту. Трансформація тут не метафорична, а структурна. Фіксований розклад та формат підтверджується оголошеннями стримера на кшталт Friday Night RPG Stream або Morning Coffee Chat, тобто початок стриму завжди супроводжується стандартизованим вступом (вітання, оголошення теми, перелік правил чату), що відповідає ініціальній фазі ритуалу (звернення до божеств / учасників, оголошення цілей). Те саме стосується і прямої відповідності «тріади ритуалу»: сепарація (відхід глядача від буденності, входження на канал), лімінальність (перебування в «потоківому» стані спільного перегляду) і реакgregація (прощання, підсумки, обіцянка зустрітися знову). Мовні та поведінкові патерни актуалізуються, коли стример використовує фіксовані фрази-заклинання: Let's get started!, Hey chat, how we feeling?, It's donation time! Глядачі використовують емодзі-відповіді чи команди в чаті (!discord, !lurk), які є аналогом літургійних відповідей або мантр. Це перформативні мовленнєві акти (Дж. Л. Остін), де слова не просто описують, а виконують дію, створюючи реальність стриму. Повторюваність цих дій (як у заклинаннях або молитвах) трансформує почуття спільності та передбачуваності, що є основою безпеки ритуального простору [3].

У відповідь – ритуалізовані реакції аудиторії на кшталт донату, що нагадує акт жертвоприношення. Глядач не просто переказує гроші, а відтворює ритуальну дію: голосове повідомлення, що озвучується для всіх, специфічну анімацію, що вторгається у візуальний простір стриму. Це відсилання до жертвоприношення або «вотивного дару» (лат. votivus – присвячений богам, від votum – обітниця, бажання), де матеріальна цінність обмінюється на символічний капітал (увагу, визнання, вплив) та емоційну відповідь (подяку стримера, реакцію спільноти). І тут напрошуються паралелі з механізмом шаманського ритуалу, де спільнота через «пожертви» (донати) бере участь у дії, яку виконує медіум (стример). Колективні спами в чаті під час кульмінаційних моментів гри створюють ефект «емоційної синхронізації», аналогічний екстатичним станам у групових ритуалах.

Стримінг-канал стає сучасним полем для міфотворчості, де індивідуальна історія стримера обростає архетипічними сюжетами. Власне, чимало стримерів конституують «нарратив становлення»: «починав з нуля в підвалі», «перемагав токсичність» тощо. Їхні успіхи (1000 сабів, партнерство з Twitch) подаються як «героїчні віхи». Навпаки, провали (бан, технічні проблеми, хейт-рейди) стають історіями про долаття перешкод силами спільноти. Це відсилає до мономіфу (Дж. Кемпбелл): «герой покидає звичайний світ» (рішення стримити) → «отримує допомогу» (перші сапортери) → «переходить через поріг» (отримав партнерку), «знає випробувань» (марафони, хардкорні проходження) → «повертається з дарами» (розвага для спільноти, успішний бренд). Ворогами тут можуть бути абстрактні сили («злий алгоритм» YouTube / Twitch, що не рекомендує контент), конкретні особи (доксингери, рейдери), внутрішні демони (лінощі, вигорання), а союзниками виступають вірні саб-дружини чи інші стримери в колаб-світі. Навіть відеогра може бути полем випробувань зі своїми «босами» та «драконами». Тут чітко задіяний механізм бінарних опозицій (К. Леві-Строс), через які будь-яка культура структурує світ (свій / чужий, добро / зло, порядок / хаос), тоді як міфологія стримера створює зрозумілу картину, що пояснює труднощі та успіхи через ці опозиції [11].

Спільна пам'ять про нібито епічні події минулих стримів («той раз, коли ми всією спільнотою здолали непереможного боса за 12 годин», «історія про те, як чат зламав гру своїми командами») тримається на історіях, які переповідаються, формуючи «фольклор

каналу». Це процес спільної наративної ідентифікації, де подібні легенди слугують «святими текстами» спільноти, які підтверджують її єдність та унікальність [5].

Цифровий простір стриму переповнений символами, що виконують ті самі функції, що й традиційна магічна символіка: ідентифікація, захист, передача сенсу та вплив. Стример розробляє унікальний візуальний стиль: логотип (тотем), набір кольорів (магічна палітра), анімовані оверлеї (магічне коло, що активізується при донаті). Приміром, аватар VTuber'a – це не проста картинка, а цільний магічний персонаж (персона), цифрова оболонка, що захищає реальну особу та наділяє її певними якостями. При цьому спільноти створюють власні емодзі (наприклад, PogChamp – для радощів, KEKW – для сміху тощо) – це ідеограми, зрозумілі лише посвяченим. Меми про стримера функціонують як короткі наративні заклинання, що миттєво передають складний контекст або емоцію. Інакше кажучи, вони діють за логікою симпатичної магії, коли подібне впливає на подібне): поширення мему про успіх «закликає» успіх, спам певного емодзі посилює відповідну емоцію в чаті [10]. Це спосіб колективного впливу на атмосферу події. До цього додаються унікальні звукові доріжки для сабів / донатів (епічна музика, голосове «дякую», сміх) – це аудіальні сигнали, що маркують сакральні моменти. Інтерактивні віджети, де чат голосує, куди йти далі в грі, – це схоже на «колективне ворожіння або кидання жеребу», що ілюструє концепцію «цифрового ре-зачаровування» (Digital Re-Enchantment) [12]. У цифровому світі людина відтворює інструменти магічного контролю над реальністю. Звук та інтерактивність є сучасними еквівалентами дзвіночків, барабанів чи кидання рун, які структурують дію та посилюють відчуття участі в її творенні.

Варто зауважити, що ці механізми не існують окремо, а тісно пов'язані між собою в стримінговій культурі. Ритуал (стримінг-сесія) відбувається в спеціально закодованому просторі (дизайн-код) та розповідає / відтворює сакральну історію (персональну міфологію). Разом вони утворюють потужну систему, через яку цифрова культура не лише розважає, а й задовольняє глибинні потреби людини в ритуалі, належності, міфологічному поясненні світу та магічному впливі на реальність.

Цікаво поглянути на стримінг як на «нову форму» сакрального простору. Як відомо, М. Еліаде визначав сакральний простір, протиставляючи профанному та буденному: місце як джерело психічно-аксіологічної амбівалентності (заворожує та надає переживання святості Energicum+Fascinans+

Sanctum-Augustum, і водночас викликає жах та відразу – Tremendum), ієрофанія як «вибух простору» та його відокремлення від мирського середовища, центр світу (axis mundi) та місце зв'язку з трансцендентним, а також простір для ритуалу, що зміцнює спільноту і де час стає циклічним [7]. На свій лад стримінг-платформа (Twitch, YouTube Live тощо) відтворює ці характеристики в цифровій площині.

По-перше, сторінка стримера (канал) – чітко окреслений простір з власними правилами, естетикою та охоронцями порога (модераторами). Вхід на стрим через клік або підписку – це акт переходу з профанного простору соцмереж / роботи в сакралізоване місце спільноти. Сам стрим функціонує як «лімінальний простір» (за В. Тернером) – тимчасовий, пограничний стан, де глядачі «виходять» зі своїх соціальних ролей. Тут студент, офісний працівник і програміст є рівноправними учасниками «чату», об'єднаними спільною увагою та ритуалом перегляду.

По-друге, стримінг-канал як axis mundi. Для спільноти в конкретний момент екран стримера є абсолютним центром уваги та значущості. Всі події (ігрові, розмовні) відбуваються тут-і-зараз, що створює доволі сильне відчуття спільного перебування в епіцентрі подій. Щодо зв'язку з «трансцендентним», то в контексті стримінгу останнє набуває особливого семантичного наповнення, що позначає майстерність (стример, який демонструє неймовірну вправність у грі (професійний геймер, спідранер), стає носієм недосяжного досвіду, який вабить спільноту), альтернативну реальність (світ гри або уявний світ, що створює стример (у рольових стримах), виступає як «інший» світ, з яким встановлює зв'язок канал), харизму та інтимність (особистість стримера, його «реальність», до якої допускають глядачів, є об'єктом цікавості та навіть поклоніння, формуючи основу парасоціальних відносин).

По-третє, циклічний час, де розкладання стримів сприймається як своєрідний священний календар. Приміром, «щопонеділка о 19:00» – це не просто час, а очікувана подія, що структурує тиждень учасника спільноти. Повторюваність створює ритм і передбачуваність, подібно до релігійних свят у календарі. Кожен новий стрим на тему гри (наприклад нова глава в рольовому стримі) – не просто продовження, а відтворення архетипічної історії. Спільнота знову переживає фундаментальні сюжети – битву добра зі злом, подолання перешкод, досягнення цілі – як сакральне відтворення.

По-четверте, спільнота (ком'юніті) як конститутивний елемент сакрального простору. У стримінгу вона будується через: спільну мову й символіку (внутрішні жаргони, меми, емодзі каналу виконують функцію «священної мови», зрозумілої лише посвяченим, а їхнє використання – це знак приналежності); колективну участь у ритуалі (чат – це не пасивний спостерігач, а активний співтворець сакральної події, коли через донати, команди, голосування глядачі впливають на хід дій, тобто свого роду інтерактивне «співслужіння», де стример – це лише ініціатор ритуалу (священник / шаман), а спільнота – його жива суть); емоційну синхронізацію, коли в моменти кульмінації (перемога над босом, досягнення цілі) спами в чаті або однотипні реакції створюють потужний ефект «колективного піднесення» (термін Е. Дюркгайма), і цей емоційний викид є чистим проявом соціальної солідарності та відчуття єдності, що народжується в сакральному просторі; цифрові ініціації і статуси (перехід зі стану рандомного й тимчасового глядача в стан «сабскрайбера» (підписника), а потім, можливо, до рівня «модератора», де кожен статус супроводжується новими знаками відмінності (емодзі, бейджи), правами та обов'язками, що структурують ієрархію спільноти).

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі стримінгу як культурного феномену, що відтворює архаїчні форми сакральної практики (ритуал, міф, магічна символіка тощо) у цифровому середовищі з метою побудови спільноти (ком'юніті-білдингу). У роботі вперше в українському науковому контексті: по-перше, систематизовано та обґрунтовано три основні механізми трансформації традиційних культурних форм у стримінговій практиці (ритуал → стримінг-сесія з її тріадою (сепарація, лімінальність, реакgregація), міф → персональна міфологія стримера з архетипом героїчного шляху та магічна символіка → дизайн-код цифрового простору (емблематична ідентичність, меми-заклинання); по-друге, розкрито стримінг як нову форму гібридного сакрального простору («кібертеменосу»), що володіє ознаками axis mundi (цифровий центр світу спільноти), циклічного часу та лімінальної зони і де спільнота конститується через ритуал; по-третє, встановлено та проаналізовано зв'язок між новими трендами цифрової духовності (ре-зачарування, WitchTok, алгоритмічна ворожість) і прагматичними маркетинговими стратегіями стримерів; по-четверте, запропоновано погляд на інтерактивні практики стримінгу (донат, команди чату, колективні спами тощо) як на форми неосакральної комунікації, що

забезпечує сильну емоційну синергію та конститує особливий тип соціальності, заснований на колективному афекті та ритуальній синхронізації в цифровому сакральному просторі.

Висновки. Отже, запропонована наукова розвідка дозволяє констатувати, що стримінгова культура, аналізована крізь призму магічної естетики та практик, є потужним соціокультурним феноменом та інструментом, що відтворює архаїчні форми колективної свідомості в гіпертехнологічному середовищі. Стримінг функціонує як складна міфопоетична система, яка активно застосовує механізми трансформації традиційних культурних форм: а) ритуал інституалізується у форматі стримінг-сесії з чіткою тріадою (сепарація – лімінальність – реагрегація), чітко фіксованими мовними паттернами (перформативними заклинаннями) та ритуалізованими діями аудиторії (донат як жертвоприношення); б) міф матеріалізується як персональна міфологія стримера, що будується за схемою мономіфу (героїчний шлях) та структурується бінарними опозиціями, надаючи зрозуміле пояснення подіям каналу та консолідуючи спільноту; в) магічна символіка перетворюється на дизайн-код цифрового простору (аватари, оверлеї, емодзі та меми функціонують як обереги, ідеограми та заклинання, що формують емблематичну ідентичність та здійснюють симпатичний вплив на атмосферу стриму).

Стримінг-простір демонструє ознаки нової, гібридної форми сакрального («кібер-теменосу»). Він виступає як *axis mundi* для спільноти, центр уваги та зв'язку з «трансцендентним» (майстерність, альтернативна реальність, харизма). Через циклічність подій та лімінальність стану перегляду він структурує час та створює умови для появи тимчасового, але інтенсивного емоційного альянсу, об'єднаного синхронним переживанням та колективним піднесенням. Магічна естетика виявляється не просто декором, а стратегічним інструментом ком'юніті-білдингу та брендингу, дозволяє стримеру диференціюватися на перенасиченому ринку, трансформувати пасивну аудиторію в активну спільноту посвячених, а стандартні інтерактивні механізми – в значущі сакральні дії, що підвищують лояльність та комерційну цінність каналу. У цьому контексті стример виступає в статусі «медіашамана» – провідника, медіатора та ініціатора ритуалів, який конструє спільну реальність.

Через те стримінг можна розглядати як один із найяскравіших прикладів «ре-зачарування» (re-enchantment) цифрового світу, що суперечить класичній тезі М. Вебера про

неминучу раціоналізацію, задовольняє глибинні антропологічні потреби в ритуалі, приналежності, міфологічному поясненні світу та магічному впливі на реальність, пропонуючи їм нові, адаптивні форми в умовах цифрової культури.

Отримані висновки відкривають низку перспективних напрямів для подальшого наукового пошуку: емпіричні дослідження конкретних спільнот та каналів, що дозволять верифікувати теоретичні моделі на конкретному матеріалі, дослідити мотивацію глядачів, ступінь їхньої ідентифікації з рольовим образом стримера та ефективність окремих «ритуальних» практик; компаративний аналіз особливостей «магічного» стримінгу в різних культурних ареалах (наприклад західний Twitch, китайські платформи Douyu / Huya, східноєвропейський сегмент); дослідження потенційних ризиків і темних сторін «магічної» маніпуляції в стримінгу (формування психологічної залежності через продумані ритуальні цикли, експлуатацію парасоціальних відносин для фінансової вигоди та ін.). Зрештою, розвиток цих та інших напрямів сприятиме інтеграції дослідження стримінгової культури в ширший міждисциплінарний контекст філософії техніки, медіантропології та соціології цифрового суспільства, закріплюючи його статус як ключового поля для розуміння трансформації людської соціальності та духовних практик у XXI ст.

### Література

1. Печеранський І., Єременко Л. Аудіостримінг як тренд розвитку аудіовізуальних технологій та його вплив на сучасну музичну індустрію. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2023. № 48. С. 26–32. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282435>.
2. Печеранський І. П. «Стримінгова революція» в відеоіндустрії та аудіовізуальній культурі (До 20-річчя YouTube). *Питання культурології*. 2025. Вип. 45. С. 164–180. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325044>.
3. Садовнича О. В. Tabellae Defixionum – магічні перформативні комунікативні акти. *Multidisciplinary academic notes. Theory, methodology and practice* : The XXVII International Scientific and Practical Conference (July 12–15, 2022). Prague, Czech Republic. P. 339–345.
4. Airo A., Costello W. J. Virtual Shamanism and the Sacred-Cyber-Space. *Revista Santuarios, Cultura, Arte, Romarias, Peregrinacoes, Paisagens e Pessoas*. 2018. P. 1–8.
5. Alonso D. The Church of the Algorithm. When politics, scientism, and tech masquerade as religion – why ideology can never replace awe. *Light Against Empire*. Oct 05, 2025. URL: <https://www.li>

ghtagainstempire.com/p/the-church-of-the-algorithm (дата звернення: 02.11.2025).

6. Chess S. Magic in the Air: Memes, Esoterica, and the Internet. Paperpresented at AoIR2023: The 24th Annual Conference of the Association of Internet Researchers. Philadelphia, PA, USA: AoIR. URL: <https://spir.aoir.org/ojs/index.php/spir/article/view/13407/11521> (дата звернення: 02.11.2025).

7. Eliade M. The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. Translated by Willard R. Trask. New York: Harper Torchbooks, 1961. 256 p.

8. Lee J., Popat S., Prakkamakul S. Exploring the “Magic” of Algorithmic Predictions with Technology-Mediated Tarot Card Readings. UC Berkeley School of Information. MIMS Final Presentation 2019. URL: <https://www.ischool.berkeley.edu/projects/2019/exploring-magic-algorithmic-predictions> (дата звернення: 02.11.2025).

9. Partridge E. L. K. Digital Spirituality: Technological Re-Enchantment in 2020/1? An exploration of Witchcraft and Reality Shifting on TikTok as (post)modern spiritualities existing in Wouter Hanegraaff's ‘mirror of secular thought’. URL: [https://www.academia.edu/50946337/Digital\\_Spirituality\\_Technological\\_Re\\_Enchantment\\_in\\_2020\\_1\\_An\\_exploration\\_of\\_Witchcraft\\_and\\_Reality\\_Shifting\\_on\\_TikTok\\_as\\_post\\_modern\\_spiritualities\\_existing\\_in\\_Wouter\\_Hanegraaff\\_s\\_mirror\\_of\\_secular\\_thought](https://www.academia.edu/50946337/Digital_Spirituality_Technological_Re_Enchantment_in_2020_1_An_exploration_of_Witchcraft_and_Reality_Shifting_on_TikTok_as_post_modern_spiritualities_existing_in_Wouter_Hanegraaff_s_mirror_of_secular_thought) (дата звернення: 02.11.2025).

10. Rao V. The History and Future of Memeing Things Into Reality. Introducing Slotraptions, AI-assisted textual contraptions. Contraptions. Mar 09, 2025. URL: <https://contraptions.venkateshrao.com/p/the-history-and-future-of-memeing> (дата звернення: 02.11.2025).

11. Shafieyan M. Binary Oppositions and Binary Pairs: From Derrida to the Islamic Philosophy. *2nd International Conference on Humanities, Historical and Social Sciences IPEDR*. 2011. Vol. 17. P. 195–199.

12. Sutton T. Digital Re-Enchantment: Tribal Belonging, New Age Science and the Search for Happiness in a Digital Detoxing Community. Oxford Internet Institute; Mansfield College, University of Oxford. 2020. URL: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:dd83e6d0-aa32-4c4e-b925-5cdb505a60c9/files/d1r66j1258> (дата звернення: 02.11.2025).

## References

1. Pecheranskyi, I., & Yeremenko, L. (2023). Audio Streaming as a Trend in the Development of Audiovisual Technologies and Its Impact on the Modern Music Industry. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art History*, 48, 26–32 [in Ukrainian].

2. Pecheranskyi, I. (2025). ‘Streaming Revolution’ in Video Industry and Audiovisual Culture (for the 20th anniversary of YouTube). *Questions of Cultural Studies*, 45, 164–180 [in Ukrainian].

3. Sadovnycha, O. V. (2022). *Tabellae Defixionum – magical performative communicative acts*. The XXVII International Scientific and Practical Conference ‘Multidisciplinary academic notes. Theory,

methodology and practice’ (July 12–15, 2022, Prague, Czech Republic), 339–345 [in Ukrainian].

4. Airo, A., & Costello, W. J. (2018). Virtual Shamanism and the Sacred-Cyber-Space. *Revista Santuarios, Cultura, Arte, Romarias, Peregrinacoes, Paisagens e Pessoas*, 1–8 [in English].

5. Alonso, D. (Oct 05, 2025). The Church of the Algorithm. When politics, scientism, and tech masquerade as religion – why ideology can never replace awe. *Light Against Empire*. Retrieved from: <https://www.lightagainstempire.com/p/the-church-of-the-algorithm> [in English].

6. Chess, S. (2023). Magic in the Air: Memes, Esoterica, and the Internet. Paperpresented at AoIR2023: The 24th Annual Conference of the Association of Internet Researchers. AoIR. Retrieved from: <https://spir.aoir.org/ojs/index.php/spir/article/view/13407/11521> [in English].

7. Eliade, M. (1961). The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. Translated by Willard R. Trask. Harper Torchbooks [in English].

8. Lee, J., Popat, S., & Prakkamakul, S. (2019). Exploring the ‘Magic’ of Algorithmic Predictions with Technology-Mediated Tarot Card Readings. UC Berkeley School of Information. MIMS Final Presentation. Retrieved from: <https://www.ischool.berkeley.edu/projects/2019/exploring-magic-algorithmic-predictions> [in English].

9. Partridge, E. L. K. (2021). Digital Spirituality: Technological Re-Enchantment in 2020/1? An exploration of Witchcraft and Reality Shifting on TikTok as (post)modern spiritualities existing in Wouter Hanegraaff's ‘mirror of secular thought’. Retrieved from: [https://www.academia.edu/50946337/Digital\\_Spirituality\\_Technological\\_Re\\_Enchantment\\_in\\_2020\\_1\\_An\\_exploration\\_of\\_Witchcraft\\_and\\_Reality\\_Shifting\\_on\\_TikTok\\_as\\_post\\_modern\\_spiritualities\\_existing\\_in\\_Wouter\\_Hanegraaff\\_s\\_mirror\\_of\\_secular\\_thought](https://www.academia.edu/50946337/Digital_Spirituality_Technological_Re_Enchantment_in_2020_1_An_exploration_of_Witchcraft_and_Reality_Shifting_on_TikTok_as_post_modern_spiritualities_existing_in_Wouter_Hanegraaff_s_mirror_of_secular_thought) [in English].

10. Rao, V. (Mar 09, 2025). The History and Future of Memeing Things Into Reality. Introducing Slotraptions, AI-assisted textual contraptions. Contraptions. Retrieved from: <https://contraptions.venkateshrao.com/p/the-history-and-future-of-memeing> [in English].

11. Shafieyan, M. (2011). Binary Oppositions and Binary Pairs: From Derrida to the Islamic Philosophy. *2nd International Conference on Humanities, Historical and Social Sciences IPEDR*, 17, 195–199 [in English].

12. Sutton, T. (2020). Digital Re-Enchantment: Tribal Belonging, New Age Science and the Search for Happiness in a Digital Detoxing Community. Oxford Internet Institute; Mansfield College, University of Oxford. Retrieved from: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:dd83e6d0-aa32-4c4e-b925-5cdb505a60c9/files/d1r66j1258> [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025  
Отримано після доопрацювання 05.12.2025  
Прийнято до друку 15.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 008:069

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351831

**Цитування:**

Руденко С. Б. Неортодоксальна деколонізація соціокультурної системи через фреймворки репрезентацій культурних цінностей та спадщини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 31–38.

*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](mailto:rudenkosb@ukr.net)

Rudenko S. (2025). Non-Orthodox Decolonisation of Sociocultural Systems through Representational Frameworks of Cultural Heritage. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 31–38 [in Ukrainian].

## НЕОРТОДОКСАЛЬНА ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СИСТЕМИ ЧЕРЕЗ ФРЕЙМВОРКИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ І СПАДЩИНИ

**Мета дослідження** – верифікувати спадщинний підхід як засіб неортодоксального подолання суперечностей деколонізаційного дискурсу. **Методологія статті.** У межах деколонізаційного дискурсу виокремлено такі пласти: онтологічний, ідеологічний, епістемічний і технологічний. Відповідно застосовано інженерний підхід, науковий критицизм, скептичний емпіризм (подолання симулякрів), валоризація (логоевристику, селекцію, дескрипцію, валідацію, верифікацію, критику). Наслідок валоризації – ієрархізація значущості, структуризація (виявлення системних зсувів соціокультурної системи), темпоралізація. **Наукова новизна.** Вперше завдяки застосуванню спадщинного підходу операціоналізовано ключові параметри дискурсивних практик деколонізації в контексті процесів культурно-цивілізаційної динаміки – негентропію та антикрихкість. За результатами дослідження розроблено матрицю дискурсивного калібрування деколонізації як інструмент для ухвалення рішень, що впливають на трансформацію соціокультурної системи. На відміну від домінантних інтерпретативних та нормативно-етичних підходів у деколонізаційних студіях, запропоноване дослідження розглядає деколонізацію не як ціннісну позицію або дискурсивну ідентичність, а як змінну складну соціокультурну динаміку, що потребує інструментального калібрування. Саме відсутність операціоналізованих параметрів і моделей ухвалення рішень зумовлює нефальсифікованість і практичну непридатність значної частини сучасних деколонізаційних підходів. Запропонована матриця усуває цю прогалину, переводячи деколонізаційний дискурс з режиму моральної легітимації в режим критичної релевантності, емпіричної верифікованості та коректної, об'єктивованої фіксації трансформацій соціокультурних систем. **Висновки.** Спадщинний підхід продемонстрував свою спроможність до впорядкування ризоматичних соціокультурних систем, зокрема в їхньому дискурсивному вимірі. Завдяки його застосуванню виокремлено базові параметри діагностики: ентропія / негентропія, крихкість / антикрихкість. Окреслено структурні зсуви, котрі можна охарактеризувати як «імовірно неминучі»: процивілізаційна модернізація (флуктуації), цивілізаційна фрагментація (біфуркація), спрямована до незворотності негацивілізація, й експоненційний рух до цивілізаційної трансгресії. Інставровано ієрархії: культурно-історичних контекстів, рівнів ідентичного розвитку, рамування інтерпретації спадщини, інтелектуально-методологічної підлеглості. Загалом музей виступає як інфраструктура (мета)культурної легітимації через фреймворки-репрезентації. Взаємодію фреймворків (Ф) і дискурсів (Д) можна представити у вигляді двох схем: Д–Ф–Д; Ф–Д–Ф. У першому випадку дискурс провокує спадщинну верифікацію і, як наслідок, зміну рамки міркувань. У другому – музей формує режим міркування, котрий виражається в упорядкованих дискурсивних практиках, що трансформують соціокультурну систему. Зрештою, музей повинен відновити процесуальність, яка в нього була в часи позитивістської науки. Саме в музейному середовищі свого часу були закріплені класифікації, що спричинили розвиток наукових дисциплін. Проте музей став застиглим пам'ятником позитивістської науки. Тож зараз настав час для переходу до нової епістемічної онтології.

**Ключові слова:** музей, культурна спадщина, культурні цінності, деколонізація, колонізація, постколоніалізм, неокolonіалізм, гібридний вплив, валоризація, репрезентація, метакультурологія.

*Rudenko Serhii, D.Sc. in Cultural Studies, docent, Head of Kazymyr Malevych Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Non-Orthodox Decolonisation of Sociocultural Systems through Representational Frameworks of Cultural Heritage**

**The purpose of the article** is to verify the heritage-based approach as an instrumental framework for resolving structural contradictions within contemporary decolonization discourse. **Methodology.** The study applies an engineering-oriented analytical model that differentiates four layers of the decolonisation discourse: ontological, ideological, epistemic, and technological. The methodological toolkit combines critical rationalism, sceptical empiricism, and valorisation procedures (logo-heuristics, selection, description, validation, verification, critique). The outcomes of valorisation are hierarchy formation, structural differentiation of systemic shifts, and temporal calibration of sociocultural dynamics. **Scientific novelty.** For the first time, through the application of a heritage-based approach, the key parameters of decolonisation discursive practices within the context of cultural-civilisational dynamics – negentropy and antifragility – are operationalised. Based on the results of the study, a matrix for the discursive calibration of decolonization is developed as a decision-making tool influencing the transformation of sociocultural systems. Unlike dominant interpretative and normative-ethical approaches in decolonisation studies, the proposed research conceptualises decolonisation not as a value position or discursive identity, but as a variable and complex sociocultural dynamic that requires instrumental calibration. The absence of operationalised parameters and decision-making models accounts for the non-falsifiability and practical inadequacy of a significant part of contemporary decolonisation approaches. The proposed matrix addresses this gap by shifting decolonisation discourse from the mode of moral legitimization to a regime of critical relevance, empirical verifiability, and the correct, objectified fixation of sociocultural transformations. **Conclusions.** The heritage-based framework proves effective for structuring rhizomatic sociocultural systems and recalibrating decolonisation discourse beyond moralised or activist paradigms. Museums are reconceptualised as epistemic laboratories capable of programming sociocultural reality through representational frameworks. This necessitates a transition from static positivist museology toward a processual epistemic ontology.

**Keywords:** museum; cultural heritage; cultural values; decolonisation; neo-colonialism; antifragility; entropy; valorisation; representation; sociocultural dynamics.

Актуальність теми дослідження. Дискурс деколонізації отримав новий імпульс в сучасних умовах цивілізаційного напруження. Складається амбівалентна ситуація, коли ті ж самі суб'єкти розглядаються і як колонізатори, і як деколонізатори. До них, зокрема, належить Україна. Прагнучи включення до західного лімесу [14], українська сторона, фактично, послуговується дискурсом деколонізації від «деколонізаторів». Отже, дискурсивні практики деколонізації досягли крайнього рівня суперечності та маніпулятивності, що вимагає верифікації їхньої епістемічної сили.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема неефективності та провальності ідеї колоніалізму в соціокультурному та цивілізаційному вимірі вперше була помічена Г. Ле Боном [3, 4] на стику XIX та XX ст. Приблизно в цей самий час Ф. Ніцше [5] сформулював важливу культурно-філософську ідею ресентименту. Якщо розвинути його міркування, можна стверджувати, що ідея по суті насильницького просвітництва, тягне за собою заперечення цивілізації. Процеси деколонізації підтвердилися вже у першій половині XX ст. У XXI ст. вихід армії США із Афганістану і утвердження в цій країні Талібану підтвердив зазначену тезу.

Деколонізаційний дискурс отримав значний імпульс і чітку рамку завдяки програмному виступу М. Хрущова [11] на засіданні ООН у 1960 р. Отже, вже не ранніх стадіях він мав виконувати не епістемічну

функцію, а бути засобом гібридних операцій впливу. Власне, цей дискурс з того часу вже не передбачав жодної гіпотетичності, котра мала пройти випробування сумнівом. Залишалося лише наповнити рамку науковим контентом. Враховуючи окреслений провенанс, цілком очікувано, що напрацювання Е. Саїда [8, 9] та Г. Ч. Співак [18] отримали марксистське та, ширше, соціалістичне (у тлумаченні Г. Лебона [15]) підґрунтя. Предтечею цього дискурсу стали політичні маніфести Ф. Фанона [13]. В українському інтелектуальному середовищі, що зазнало впливу радянського марксизму, деколонізація, природно, зустрічає компліментарний відзив.

Водночас, українські фахівці з деколонізації стикаються із проблемою невідповідності деколонізаційної моделі із українськими культурно-історичними реаліями. Саме тому, українським дослідниками, щоб зберегти зрозумілі західній гуманітаристиці патерни, доводиться створювати адаптаційні поняття. Серед них, «амбіколоніальність» С. Бедаревої [1]. Його сутність полягає у тому, що після деколонізаційної сепарації України у колективній психології росіян посилюється особливий obsesivний стан, що стимулює прагнення до окупації та приборкання України. Хоча, якщо послуговуватися ніцшеанською термінологією, росіяни переживають саме почуття ресентименту до колишнього колонізатора. Звісно, такий підхід руйнує



можливість застосування деколонізаційного дискурсу як такого.

Дискурс деколонізації є настільки зашумленим і заплутаним, що його упорядкування може бути здійснене на фундаментальному рівні. Таким є спадщинний рівень.

Мета дослідження – верифікація спадщинного підходу як засобу неортодоксального подолання суперечностей деколонізаційного дискурсу.

Виклад основного матеріалу. Деколонізація спадщини у світі багато в чому зводиться до вилучення з музейних описів неполіткоректних слів та вандалізації (цей термін вживаємо у нейтральному контексті, як цілеспрямоване символічне знищення монументальних об'єктів) нерухомих пам'яток в стихійній манері, чи в організованому нормативному порядку із подальшою музеєфікацією. З початку повномасштабного вторгнення сформувався запит на виокремлення українських культурних об'єктів у музейних репрезентаціях. Уточнювалася національна приналежність авторів, країна їхнього походження з відкиданням формальної імперської приналежності.

Для того щоб унаочнити й комплексно представити ці процеси, розглянемо ситуацію довкола Царських Врат у Музеї Вікторії та Альберта. Це об'єкт, фактично, було викрадено радянською владою (експропрійовано) і продано на Захід, в результаті чого об'єкт опинився в одній із найбільших колекцій прикладного мистецтва і дизайну у світі. Враховуючи профіль музею, тема національної ідентифікації цієї пам'ятки була другорядною, й походження, загалом, було відомим і не приховувалося. Представники заповідника Києво-Печерська Лавра, з якої і походять Врата, звернули увагу на пам'ятку й вирушили до музею. В ході валідації було з'ясовано, що об'єкт має неточності у атрибуції, враховуючи деколонізаційну перспективу [12].

Найбільшим тригером стала прив'язка артефакту до постаті Катерини II, котра в українському контексті має різко негативну оцінку. З ретроспективної позиції саме вона ліквідувала Гетьманщину та Запорозьку Січ – осередки ранньомодерної доби. Також за її правління було розроблено й втілено у життя міф про російський Крим, що резонує із сучасними подіями. Загалом наведений ситуаційний аналіз демонструє відповідність деколоніальній рамці. Катерина II діяла цілком в дусі просвітницької ідеології та абсолютистської монархії, руйнуючи локальні

устрої життя. Невідповідність полягає лише в тому, що цариця не була росіяною за походженням і прийшла до влади в результаті перевороту, але в межах, по суті, колоніального уряду Російської Імперії. Її правління закріпило стан внутрішньої колонізації.

Отже, на рівні верифікації було виявлено номінальність прив'язки постаті Катерини II до Царських Врат, імовірно, спричинену ринковими обставинами (царські врата в обох сенсах). Але на рівні критики, деколонізаційна теорія виявляє хиби. Деколонізація як консервація соціокультурного устрою та антимодерна онтологія тягне за собою встановлення системної ентропії. Тут важливо зафіксувати важливий культурно-історичний зсув. Запорозька Січ узгоджувалася з ідеями ренесансного гуманізму, зокрема, утопією Т. Мора. Вона була квазідержавним утворенням нового типу, де самоорганізація та самозахист йшли від особистої ініціативи, що руйнувало становий феодальний режим. Зрештою, саме існування Січі було однією із передумов створення українського варіанту Речі Посполитої (олігархічної ранньомодерної республіки) – Гетьманщини. Проте у другій половині XVIII ст. ранньомодерна ідентичність почала занепадати. На її зміну мала прийти модерна національна ідентичність, котра починається із зіткнення елітарної консервативної моделі Г. Сковороди та народницької концепції І. Котляревського. Таким чином, ключовим є не сам факт ліквідації козацького устрою, а втрата локальних інститутів для оформлення модерної національної ідентичності, та подальша безкомпромісна боротьба російського уряду загалом з українською інтелігенцією як творцями нової (з одночасним амбівалентним ставленням імперського колоніального центру).

Зауважимо, що критика європейського гуманізму в рамках деколонізаційного дискурсу витікає із неточностей у тлумаченні історії європейської культури. Гуманізм передбачав особистісний розвиток, заснований на власному виборі. Напротивагу цьому, Просвітництво передбачало насильницьке, дисциплінарне, масове навчання. Іншими словами, «модернізуйся, або погибай». На сучасному етапі, ця максима доведена до радикальної гіперболізації в межах ідеології так званого «темного просвітництва» (ідеології ресентиментарної ентропійної колонізації).

За критикою в межах валоризації іде ухвалення рішення. Українська сторона, попри те, що Врата передбачають повернення з огляду

на реституційну логіку, вирішила не педалювати цього питання. Натомість, Заповідник досяг уточнення атрибуції та домовився про внесення змін у характер експонування пам'ятки. На перший погляд, це тягнутиме за собою зміну репрезентації. Проте профіль музею Вікторії і Альберта в цілому, нівелюватиме цей локус. Варто звернути увагу на те, що британський музей діє цілком у дусі створених британською музейною асоціацією рекомендацій в царині деколонізації. Як відомо, музеї є архаїчними структурами, й найменші зміни в репрезентації є зміною епістемічного режиму. Саме це й спричиняє інституційну критику. Якщо ж музеї будуть гнучкіше реагувати на найбільш голосні деколонізаційні шуми від найбільш маргіналізованих груп [6], формально зникнуть підстави для інституційних звинувачень. Саме тому активні суб'єктні апеляції української сторони були оперативно задоволені. Але, водночас, це не означає кардинальних змін в розумінні української культури. І, що важливо, лише субститує «відновлення справедливості», що лежить в основі ресентиментарних інтенцій. Стимулюючи схильність задовольнитися меншим, й навіть собі, що саме в цьому і полягало справжнє прагнення.

Пікантності ситуації додає те, що саме британська сторона розробила для України рекомендації з деколонізації. Звісно, британці обізнані із проблемою, оскільки живуть у спадщинному оточенні класичної колоніальної імперії. Проте проблема релевантності української культури деколонізаційному дискурсу, зокрема, і з ретроспективного фокусу, залишається невирішеною. А метапроблема полягає в тому, що проблема релевантності не ставиться. Необхідність деколонізації української культури стала загальним місцем і самоочевидною аксіомою. В цьому і полягає ключовий епістемічний структурний зсув, що тягне за собою трансформації у решті шарів деколонізаційного дискурсу та його практичні втілення.

З технологічного боку, ключовим є те, що музей нездатний змінювати епістемічні режими, якщо він перебуває кунсткамерному стані [17]. Багато серед найбільших європейських музеїв постали саме із кунсткамер, і організаційно відтворюють мануфактурні патерни. Репрезентації статичні. Культурна спадщина затиснена у лещата меморіальності. Подолати це можна шляхом переходу до технологічного майндсету. Музей постає як лабораторія соціокультурних

об'єктивованих сенсів, формуючи передумови для ухвалення рішень в соціокультурній системі. Таким чином, музейні та спадщинні репрезентації будуть здатні не лише реагувати на соціокультурні зміни, а й програмувати реальність, масштабуючись у суспільній ризомі.

Прикладом критичної перевірки деколонізаційного дискурсу став проєкт «Креативна деконструкція» в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. Музей загалом здійснював стихійний демонтаж радянських пропагандистських компонентів експозиційного простору. Проте розділ історії українського театру до 1917 року коригувався лише наративно – через адаптацію тексту екскурсії.

Об'єктом методу деконструкції, зазвичай, були тексти. Проте деконструкція тексту є принципово неможливою через неможливість його повної інвертованості без втрати смислу (в дельозівському прочитанні). Натомість музейна, і, ширше, спадщинна репрезентація, завдяки довільній маршрутизації, може оглядатися спочатку і до кінця – і в зворотному напрямку. Це дозволяє контролювати симуляцію часу – обернене та пряме темпоральне проєктування, уникаючи темпоральної атрофії (коли час іде, але нічого не відбувається). Ще один аспект полягає у тому, що текст деконструється лише віртуально – деконструкція не впливає на його раз і назавжди сформовану структуру. Натомість попередня репрезентація придатна до буквальної фізичної зміни форми, палімпсесту, – аж до повної безслідної перебудови. Таким чином, деконструкція, втілена у музейних та нерухомих пам'ятках, має набагато більший епістемічний потенціал, ніж текстова. Епіфеноменальність її зведена до мінімуму. Спадщинна деконструкція є більш релевантною очікуванням від застосування цього методу.

Операційний бік процесу валоризації детально описаний у «Концепції нової експозиції музею театрального музичного та кіномистецтва України. Тож у цій статті зупинимось саме на оприявлених структурних зсувах. Внаслідок застосування цього методу було подолано патерни примітивного сільського «побутового» театру, і, натомість, з'ясовано виняткову роль театру у інституалізації української модерної національної ідентичності. Власне, тут проявилася колонізація української культури як зумисне стримування її розвитку. Радянська репрезентація вибудовувалася на наступній

стереотипній логіці: селяни – реакційний клас, що не має модерного майбутнього, український театр – для селян, антимодерний і непридатний для урбаністичного середовища, смислове поле вистав – збіднене.

Натомість у деконструйованій репрезентації запущено процес інставації: концепція Гердера з народним духом, інсценізація народних основ громадянської нації, виступи для представників дрібної інтелігенції – «будителів нації». Загалом, варто зауважити, що політична культура вимагає перформативності. Український театр створив відповідний перформативно-політичний простір, котрий потім влився у відповідні державницькі інституції з 1917 р. Також вдалося розчистити зашумленість залишків старої музейно репрезентації, прибрати хронологічні петлі, фонові темпоральні якорі, що походили із радянської історіографії. В цілому, було нівельовано аберації, котрі деформували сприйняття динаміки українського культурного поступу.

Окремий блок радянської колонізації в експозиції театального музею був пов'язаний із нав'язуванням проросійської оптики. Тут треба зазначити, що пряме ототожнення СРСР як із її державним попередником, так і з наступником є надто грубим. Інтернаціональна радянська номенклатурна верхівка пробувала експлуатувати глибинний російський шовінізм, легітимуючи його на культурному рівні, але контролюючи на політичному. По-перше, це мало ієрархізувати національну систему довкола «старшого брата», котрий, втім, не був найрозвиненішим з позиції модерного націоналізму (а, отже, його ідентичність могла бути демонтована у економніший спосіб).

По-друге, лабораторне домінування мало пришвидшити розкладання решти національних спільнот і підготувати ґрунт для формування радянської постнаціональної спільноти на російському субстраті. Завдяки деконструкції вдалося відновити реальний масштаб української культури, котрий у старій експозиції був зменшений буквально – з просторової точки зору. Вдалося також уникнути семантично-когнітивних завад, пов'язаних із підміною ідентичнісного контексту. Наприклад, переосмислені твори М. Гоголя, котрий передчував напруження між імперською та українською національною ідентичністю, посилене становленням дисциплінарного суспільства. Письменний прагнув попередити загрози, що постають перед особистістю, підкреслити необхідність захисту людиноцентричності.

Ще один зсув – подолання притлумленої десятиліттями інтенції до самостійного мислення. Боягузливою узалежненістю думки була прошита радянська репрезентація 1970-х років, що частково збереглася в театральному музеї й стала предметом деконструкції. Варто зауважити, що ключова ідея Просвітництва була спотворена від початку. Вона була сформульована ще І. Кантом і полягала у тому, що дорослішання суспільства передбачає взяття на себе кожним з його членів інтелектуальної відповідальності – простіше кажучи, набуття мужності послуговуватися власним розумом.

У цій точці, до стрижневої концепції деколонізаційної концепції теорії, розробленої Е. Саїда. Ключовий дієвець дискурсу взиває до заходу із вимогою прийняти оптику Іншого («східняка», субалтерна). При цьому ця оптика може бути відверто окциденталістською. В цій позиції, насамперед, проглядається прагнення довести повносправність не так самому собі, як колишньому «пану». При чому сам «пан» все одно залишається байдужим, бо перебуває в іншій інтелектуальній традиції, котра базується на кантівській максимі, критицизмі, та залученні усього спектру цінного знання, яке може стати в нагоді.

Саме тому, деколонізаційний підхід може мобілізувати пригнічених, але не впливає на думку Іншого з протилежного боку. Змушувати його слухати, це те саме, що не чути скривдженого іншого. Врешті-решт, деколонізація сприяє посиленню ресентименту. В цьому контексті, українським кураторам спадщини варто зрозуміти, що Захід «зрозуміє», «почує» Україну і її культуру не через збільшення гучності, а лише пропустивши через власний інтелектуальний фільтр (наприклад, Т. Снайдера).

Враховуючи це, більш продуктивно вбачається культурницька робота всередині країни й сприяти її самодостатньому розвитку. Користуючись ніцшеанською термінологією, виховувати в собі пана, а не плекати раба. Для цього необхідно позбутися прикладного характеру дискурсивних практик. Теоретико-методологічні основи деколонізації не повинні залишатися непорушними – їх можна деконструювати (у картезіанському ключі).

Другим важливим кроком є подолання набутого філістерства та інтелектуальна емансипація. Витоки філістерства в українських культурно-історичних обставинах зумовлені специфічним локальним патерном «виховування» (від слова – «ховати») власної культури як фактору національної легітимації.

Для убереження її від знищення. Таким чином, необхідно було створити ефект, ніби, українські культурні зразки не потребують складного аналізу, оскільки не містять глибинних сенсів. Фактично, йдеться про прийняття нав'язаної репресивної рамки. Пороте довге удавання призводить до приростання маски. Тому філістерство з удаваного стає цілком реальним. В ході деконструкції, була проведена значна логоевристична робота, яка ретельно зафіксована [2].

Пострадянська українська інтелектуальна культура має символічно вчинити так само як головний герой «Московіади» Ю. Андруховича. Лише так можна позбутися навченості сперечатися заради суперечки (бахтіанських діалогізм), «ніколи і нічого ні у кого не вимагати» (булгаківська нормалізація передачі інтелектуальної влади). Постійно доводити, що вони не є «лайном нації», при цьому бути в опозиції до неї.

Отже, епістемічний пласт деколонізаційного дискурсу може бути корисним лише частково – для пізнорадянського інструментального колоніалізму, російського пострадянського неокolonіалізму, та усвідомлення філістерства, несуб'єктності та ресентиментарності, насамперед, у інтелектуальному середовищі.

Наукова новизна статті. Вперше завдяки застосуванню спадщинного підходу операционалізовано ключові параметри дискурсивних практик деколонізації в контексті процесів культурно-цивілізаційної динаміки – негентропію та антикрихкість. За результатами дослідження було розроблено матрицю дискурсивного калібрування деколонізації як інструмент для ухвалення рішень, що впливають на трансформацію соціокультурної системи. На відміну від домінантних інтерпретативних та нормативно-етичних підходів у деколонізаційних студіях, запропоноване дослідження розглядає деколонізацію не як ціннісну позицію або дискурсивну ідентичність, а як змінну складну соціокультурну динаміку, що потребує інструментального калібрування. Саме відсутність операционалізованих параметрів і моделей ухвалення рішень зумовлює нефальсифікованість і практичну непридатність значної частини сучасних деколонізаційних підходів. Запропонована матриця усуває цю прогалину, переводячи деколонізаційний дискурс з режиму моральної легітимації у режим критичної релевантності, емпіричної верифікованості та коректної, об'єктивованої фіксації трансформацій соціокультурних систем. Матрицю представлено у вигляді таблиці 1.

Таблиця 1

#### Дискурс деколонізації в контексті культурно-цивілізаційної динаміки



Висновки. Спадщинний підхід продемонстрував свою спроможність до упорядкування ризоматичних соціокультурних систем, зокрема, у їхньому дискурсивному вимірі. Завдяки його застосуванню виокремлено базові параметри діагностики:

ентропія / негентропія, крихкість / антикрихкість. Окреслено структурні зсуви, котрі можна охарактеризувати як «імовірно неминучі»: процивілізаційна модернізація (флуктуації), цивілізаційна фрагментація (біфуркація), спрямована до незворотності

негацивілізація й експоненційний рух до цивілізаційної трансгресії. Інставровано ієрархії: культурно-історичних контекстів, рівнів ідентичнісного розвитку, рамкування інтерпретації спадщини, інтелектуально-методологічної підлеглості. В цілому, музей виступає як інфраструктура (мета)культурної легітимації через фреймворки-репрезентації. Взаємодію фреймворків (Ф) і дискурсів (Д) можна представити у вигляді двох схем: Д – Ф – Д; Ф – Д – Ф. У першому випадку, дискурс провокує спадщину верифікацію і, як наслідок, зміну рамки міркувань. У другому, музей формує режим міркування, котрий виражається в упорядкованих дискурсивних практиках, що трансформують соціокультурну систему. Зрештою, музей повинен відновити процесуальність, яка у нього була в часи позитивістської науки. Саме у музейному середовищі свого часу були закріплені класифікації, що спричинили розвиток наукових дисциплін. Проте музей став застиглим пам'ятником позитивістської науки. Тож зараз настав час для переходу до нової епістемічної онтології.

### Література

1. Бедарева С. Амбіколоніальність URL: <https://pastfutureart.org/glossary/> (дата звернення: 06.10.2025).
2. Креативна деконструкція. URL: <https://tmf-museum.com/pro-muzey/kreatyvna-dekonstruktsiia/> (дата звернення: 06.10.2025).
3. Лебон Г. Психологія народів / перекл. з фр. І. Андрущенко. Київ, 2025. 272 с.
4. Лебон Г. Психологія натовпу / перекл. І. Андрущенко. Київ, 2024 URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Le\\_Bon\\_Hiustav/Psykholohiia\\_natovpu/](https://chtyvo.org.ua/authors/Le_Bon_Hiustav/Psykholohiia_natovpu/) (дата звернення: 06.10.2025)
5. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Nietzsche\\_Friedrich/Po\\_toi\\_bik\\_dobra\\_i\\_zla\\_Henealohia\\_morali.pdf?](https://shron1.chtyvo.org.ua/Nietzsche_Friedrich/Po_toi_bik_dobra_i_zla_Henealohia_morali.pdf?) (дата звернення: 06.10.2025).
6. Підтримка деколонізації в музеях / Ukrainian Institute; Museum Association. URL: [https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2024/01/supporting-decolonisation-in-museums-ukrainian-traslation\\_pidtrymka-dekolonizacziyi-v-muzeyah\\_.pdf](https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2024/01/supporting-decolonisation-in-museums-ukrainian-traslation_pidtrymka-dekolonizacziyi-v-muzeyah_.pdf) (дата звернення: 06.10.2025)
7. Руденко С. Б. Креативна деконструкція: концепція нової експозиції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Київ, 18 с.
8. Саїд Е. Культура й імперіалізм. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Said\\_Edward/Kultura\\_i\\_imperiializm/](https://chtyvo.org.ua/authors/Said_Edward/Kultura_i_imperiializm/) (дата звернення: 06.10.2025).
9. Саїд Е. Орієнталізм. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Said\\_Edward/Orientalizm/](https://chtyvo.org.ua/authors/Said_Edward/Orientalizm/) (дата звернення: 06.10.2025).

10. Таліб Н. Н. Антикрихість. Про (не)вразливе у реальному житті. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Taleb\\_Nasim\\_Nikolas/Antykrykhkist\\_Pro\\_nevrazlyve\\_u\\_realnomu\\_zhytti/](https://chtyvo.org.ua/authors/Taleb_Nasim_Nikolas/Antykrykhkist_Pro_nevrazlyve_u_realnomu_zhytti/) (дата звернення: 06.10.2025).
11. Хрущов М. Виступ на засіданні XV сесії Генеральної Асамблеї ООН, 12 жовтня 1960 року та ін. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Kiwu2fzyzLU> (дата звернення: 06.10.2025).
12. Altar gates / V&A Museum. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O157713/altar-gates-ishchenko-oleksii/> (дата звернення: 06.10.2025).
13. Fanon F. The wretched of the earth. URL: [https://monoskop.org/images/6/6b/Fanon\\_Frantz\\_The\\_Wretched\\_of\\_the\\_Earth\\_1963.pdf](https://monoskop.org/images/6/6b/Fanon_Frantz_The_Wretched_of_the_Earth_1963.pdf) (дата звернення: 06.10.2025).
14. Latour B. Is Europe's soil changing beneath our feet? URL: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/179-CONTINENT-SORBONNE-GB-pdf.pdf> (дата звернення: 25.11.2025).
15. Le Bon G. The Psychology of Socialism URL: <https://archive.org/details/cu31924030349587/page/n3/mode/2up> (дата звернення: 06.10.2025).
16. Popper K. The Logic of Scientific Discovery. URL: <https://philotextes.info/spip/IMG/pdf/popper-logic-scientific-discovery.pdf> (дата звернення: 06.10.2025).
17. Rudenko S. Museum as technology. DOI: <https://doi.org/10.46284/mkd.2023.11.1.1>.
18. Selected Subaltern Studies. URL: <https://archive.org/details/dli.bengal.10689.12740/page/n21/mode/2up> (дата звернення: 06.10.2025).

### References

1. Bedarieva, S. (n.d.). *Ambicolonality*. Past/Future/Art. Retrieved from: <https://pastfutureart.org/glossary/> [in Ukrainian].
2. Creative deconstruction. (n.d.). TMF Museum. Retrieved from: <https://tmf-museum.com/pro-muzey/kreatyvna-dekonstruktsiia/> [in Ukrainian].
3. Le Bon, G. (2025). *The psychology of peoples*. Trans. by I. Andrushchenko. Kyiv [in Ukrainian].
4. Le Bon, G. (2024). *The crowd: A study of the popular mind*. Trans. by I. Andrushchenko. Retrieved from: [https://chtyvo.org.ua/authors/Le\\_Bon\\_Hiustav/Psykholohiia\\_natovpu/](https://chtyvo.org.ua/authors/Le_Bon_Hiustav/Psykholohiia_natovpu/) [in Ukrainian].
5. Nietzsche, F. (n.d.). *Beyond good and evil: On the genealogy of morals*. Retrieved from: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Nietzsche\\_Friedrich/Po\\_toi\\_bik\\_dobra\\_i\\_zla\\_Henealohia\\_morali.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Nietzsche_Friedrich/Po_toi_bik_dobra_i_zla_Henealohia_morali.pdf) [in Ukrainian].
6. Ukrainian Institute, & Museum Association. (2024). *Supporting decolonisation in museums*. Retrieved from: [https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2024/01/supporting-decolonisation-in-museums-ukrainian-traslation\\_pidtrymka-dekolonizacziyi-v-muzeyah\\_.pdf](https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2024/01/supporting-decolonisation-in-museums-ukrainian-traslation_pidtrymka-dekolonizacziyi-v-muzeyah_.pdf) [in Ukrainian].
7. Rudenko, S. B. (n.d.). *Creative deconstruction: Concept of a new exhibition of the Museum of Theatre, Music and Cinema Art of Ukraine*. Kyiv [in Ukrainian].
8. Said, E. W. (n.d.). *Culture and imperialism*. Retrieved from: [https://chtyvo.org.ua/authors/Said\\_Edward/Kultura\\_i\\_imperiializm/](https://chtyvo.org.ua/authors/Said_Edward/Kultura_i_imperiializm/) [in Ukrainian].
9. Said, E. W. (n.d.). *Orientalism*. Retrieved from:

[https://chtyvo.org.ua/authors/Said\\_Edward/Orientalizm/](https://chtyvo.org.ua/authors/Said_Edward/Orientalizm/) [in Ukrainian].

10. Taleb, N. N. (n.d.). *Antifragile: Things that gain from disorder*. Retrieved from: [https://chtyvo.org.ua/authors/Taleb\\_Nasim\\_Nikolas/Antykrykhkist\\_Pro\\_nevrazlyve\\_u\\_realnomu\\_zhytti/](https://chtyvo.org.ua/authors/Taleb_Nasim_Nikolas/Antykrykhkist_Pro_nevrazlyve_u_realnomu_zhytti/) [in Ukrainian].

11. Khrushchev, N. S. (1960, October 12). *Speech at the 15th Session of the United Nations General Assembly* [Video]. YouTube. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=Kiwu2fzyzLU> [in Russian].

12. Altar gates. (n.d.). Victoria and Albert Museum. Retrieved from: <https://collections.vam.ac.uk/item/O157713/altar-gates-ishchenko-oleksii/> [in English].

13. Fanon, F. (1963). *The wretched of the earth*. Retrieved from: [https://monoskop.org/images/6/6b/Fanon\\_Frantz\\_The\\_Wretched\\_of\\_the\\_Earth\\_1963.pdf](https://monoskop.org/images/6/6b/Fanon_Frantz_The_Wretched_of_the_Earth_1963.pdf) [in English].

14. Latour, B. (n.d.). *Is Europe's soil changing beneath our feet?* Retrieved from: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/179->

CONTINENT-SORBONNE-GB-pdf.pdf [in English].

15. Le Bon, G. (1911). *The psychology of socialism*. Retrieved from: <https://archive.org/details/cu31924030349587/page/n3/mode/2up> [in English].

16. Popper, K. (1959). *The logic of scientific discovery*. Retrieved from: <https://philotextes.info/spip/IMG/pdf/popper-logic-scientific-discovery.pdf> [in English].

17. Rudenko, S. (2023). *Museum as technology*. DOI: <https://doi.org/10.46284/mkd.2023.11.1.1> [in English].

18. *Selected subaltern studies*. (n.d.). Retrieved from: <https://archive.org/details/dli.bengal.10689.12740/page/n21/mode/2up> [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025

Отримано після доопрацювання 04.12.2025

Прийнято до друку 15.12.2025

Опубліковано 29.12.2025

УДК 930.85(477):351.85

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351832

**Цитування:**

Головач Н. М. Збереження культурної спадщини України в умовах воєнного стану: формування національної стратегії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 39–45.

Golovach N. (2025). Preserving Ukraine's Cultural Heritage under Martial Law: Formulating a National Strategy. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 39–45 [in Ukrainian].

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

## ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ: ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СТРАТЕГІЇ

**Мета статті** – окреслити сучасний стан культурної спадщини України та дослідити формування ефективної стратегії її збереження в умовах воєнного стану. **Методологія дослідження** базується на використанні теоретичних методів дослідження, зокрема аналізу і синтезу для систематизації знань про сучасний стан культурної спадщини України в умовах воєнного стану, її цифровізації; порівняльний метод для виявлення ефективних практик охорони спадщини, зокрема релокації; узагальнення для формування висновків щодо загроз та стратегічних підходів до її збереження. **Наукова новизна** статті полягає в теоретичному обґрунтуванні стратегічних підходів до збереження культурної спадщини України, що враховують специфіку воєнного стану, загрози її існуванню та збереженню, а також потребу в адаптації національної системи охорони культурної спадщини до викликів сьогодення. Обґрунтовано роль культурної релокації та цифрових технологій у збереженні культурної спадщини, зокрема формування підготовлених кадрів закладів культури, здатних працювати із цими технологіями. **Висновки.** Повномасштабне вторгнення Російської Федерації на територію України стало переломним моментом як для України, так і світу, оскільки виявилися прогалини міжнародно-правових механізмів захисту культурної спадщини. Масштаби руйнувань та цілеспрямованість ворожих атак вимагають розробки дієвих стратегій, здатних протистояти викликам сьогодення, інноваційних рішень для захисту культурної спадщини з використанням цифрових технологій для її збереження, фіксації воєнних злочинів, створення віртуальних копій для майбутньої відбудови тощо, що вимагає формування підготовлених кадрів у закладах культури. Також актуальним питанням залишається формування національної доктрини, так званої дорожньої карти із захисту культурної спадщини. Незважаючи на складні умови воєнного часу, діяльність закладів культури, зокрема й релокованих, та їх фахівців залишається досить важливою: вона не лише забезпечує фізичне та віртуальне збереження культурної спадщини, але й сприяє збереженню національної ідентичності.

**Ключові слова:** культурна спадщина, цифрові технології, оцифровування, стратегія збереження спадщини, культурна релокація, правовий захист, воєнний стан, заклади культури.

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

### **Preserving Ukraine's Cultural Heritage under Martial Law: Formulating a National Strategy**

**The purpose of the article** is to outline the current state of Ukraine's cultural heritage and to explore the formation of an effective strategy for its preservation in conditions of martial law. **The research methodology** is based on the use of theoretical research methods, in particular analysis and synthesis to systematise knowledge about the current state of Ukraine's cultural heritage in the context of martial law and its digitisation. A comparative method to identify effective heritage protection practices, in particular relocation. Generalisation was applied to form conclusions about threats and strategic approaches to its preservation. **The scientific novelty** lies in the theoretical justification of strategic approaches to the preservation of Ukraine's cultural heritage, taking into account the specifics of martial law, threats to its existence and preservation, as well as the need to adapt the national cultural heritage protection system to the challenges of today. The role of cultural relocation and digital technologies in preserving cultural heritage is substantiated, in particular the training of qualified personnel for cultural institutions who are capable of working with these technologies. **Conclusions.** The full-scale invasion of Ukraine by the Russian Federation was a turning point for both Ukraine and the world, as it revealed gaps in international legal mechanisms for the protection of cultural heritage. The scale of destruction and the targeted nature of enemy attacks require the development of effective strategies capable of meeting today's challenges, innovative solutions for the protection of cultural heritage using digital technologies for its preservation, documenting war crimes, creating virtual copies for future reconstruction, which requires the training of qualified personnel in cultural

institutions. Another pressing issue is the formation of a national doctrine, a so-called roadmap for the protection of cultural heritage. Despite the difficult conditions of wartime, the activities of cultural institutions, including those that have been relocated, and their specialists remain quite important, as they not only ensure the physical and virtual preservation of cultural heritage, but also contribute to the preservation of national identity.

**Keywords:** cultural heritage, digital technologies, digitisation, heritage preservation strategy, cultural relocation, legal protection, martial law, cultural institutions.

Актуальність теми дослідження. Руйнівні наслідки Другої світової війни спонукали світову спільноту шукати шляхи цілеспрямованого захисту культурної спадщини у міжнародному правовому полі, тим самим відбулися суттєві зміни у ставленні до культурної спадщини та архівів під час воєн. У свою чергу, досвід Другої світової війни показав важливість співпраці професіоналів, урядових та неурядових організацій. Реакцією спільноти на жахливі руйнації пам'яток стало створення «Агентства образотворчого мистецтва та архіву пам'ятників» у США (1943) та формування загонів «монументалістів» (*monuments men*) з американських та британських військ для збереження історичних і культурних пам'яток [1, с. 200].

Це заклало основи для розробки сучасних стратегій збереження культурної спадщини. Одним із досягнень у цьому питанні є підписання Гаазької конвенції (1954), яка була ратифікована Україною у 1999 році та мала на меті створення правових умов для запобігання руйнуванню та переміщенню культурних об'єктів. Проте можемо спостерігати, що в сучасних збройних конфліктах, незважаючи на міжнародне регулювання, культурні пам'ятки продовжують знищувати та викрадати, про що свідчать численні злочини Російської Федерації на території України [1, 194]. Тобто, внаслідок агресії Російської Федерації на території України, було виявлено прогалини у міжнародно-правових механізмах, зокрема Гаазької конвенції про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту. Попри зобов'язання сторін утримуватися від ворожих актів стосовно культурної спадщини, грабунку та вандалізму, ці норми систематично порушуються [15, 51].

Також міжнародні організації, такі як ЮНЕСКО, часто не здатні повною мірою виконувати свої обов'язки через обмеженість юрисдикції на окупованій території. Однак існує і вузькопрофільна організація, а саме Міжнародний комітет блакитного щита (ICBS) (1996), який спеціалізується на захисті світової культурної спадщини, а Блакитний Щит України має реагувати на усі кризові ситуації, які можуть вплинути на стан культурної спадщини [1, 200].

Агресія Російської Федерації на території України призвела до масштабного руйнування

культурної інфраструктури та загрози втрати унікальних експонатів і фондів. Значна кількість закладів культури (музеї, театри, бібліотеки) опинилися під загрозою окупації чи руйнування, що зумовило необхідність їхнього переміщення в безпечні регіони України або за кордон. Культурна релокація в умовах воєнного стану стала одним із пріоритетних напрямів національної стратегії для збереження культурної спадщини України. Рішення про релокацію ухвалювалося через необхідність збереження культурного надбання, персоналу, матеріальних ресурсів та забезпечення безперервності діяльності [10].

А тому нині для українського суспільства одним із пріоритетних завдань є пошук інноваційних рішень для захисту і збереження культурної спадщини, де технології відіграють важливу роль.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематиці дослідження збереження культурної спадщини в умовах воєнного стану присвячені праці А. Берегельської [1], В. Мамедової [10], які окреслили проблеми збереження та захисту об'єктів культурної спадщини та особливості релокації закладів культури в умовах воєнного стану. Натомість С. Гаврилюк [2], О. Куцька, О. Герус, К. Куцька [8], Л. Сліпчишин [13] дослідили сучасні підходи до збереження культурної спадщини і захисту культурних цінностей, зокрема використання міжнародного досвіду в умовах воєнного конфлікту та досвід російсько-українського збройного протистояння (2014–2022).

Дослідженням цифрових технологій та діджиталізації архівних фондів, музейних та бібліотечних колекцій для збереження культурної спадщини, в тому числі і в умовах воєнного стану, займалися С. Доценко, О. Холтобіна [3], О. Тур, В. Шабуніна, В. Саранча [15] та ін.

Мета роботи – окреслити сучасний стан культурної спадщини України та дослідити формування ефективної стратегії її збереження в умовах воєнного стану.

Виклад основного матеріалу. На сьогодні проблеми збереження культурної спадщини, її промоція, на думку О. Тур, В. Шабуніної, В. Саранчи, стають питанням національної безпеки, так як культурна «прошивка» формує ідентичність країни та її спроможність до



захисту. Адже, внаслідок агресії Російської Федерації на території України, вже пошкоджено або зруйновано понад 1500 об'єктів культурної спадщини та інфраструктури, а тому потреба в дигіталізації музейних, архівних і бібліотечних ресурсів стала нагальною. Тим паче, що разом із фізичною руйнацією об'єктів, також знищується облікова документація про музейні та архівні цінності [15, 51].

Наприклад, за даними Української бібліотечної асоціації (станом на квітень 2023 р.), постраждало понад 600 бібліотек, 90 музеїв та галерей. Були серйозно пошкоджені або зруйновані три національні та державні бібліотеки та близько 25 університетських бібліотек [1, 197]. Станом на кінець грудня 2024 року, за даними Міністерства культури та стратегічних комунікацій, збитків зазнали 2156 об'єктів культурної інфраструктури, з яких 382 (17,7%) були знищені. Найбільше постраждали об'єкти у Донецькій, Запорізькій, Київській, Миколаївській, Луганській, Харківській та Херсонській областях. Було розграбовано та вивезено експонати з території понад 40 музеїв [10, с. 127].

Починаючи з 2014 року, проблематика збереження культурної спадщини України обговорювалася на численних форумах, коли досліджувалася доля культурних цінностей Криму й Донбасу. З початком повномасштабного вторгнення Російської Федерації на територію України фахівці сфери культури почали шукати можливості для захисту та збереження об'єктів культури, тим самим було:

- створено «Центр порятунку культурної спадщини» (2022) діяльність якого спрямована на залучення ресурсів для професійного захисту та підготовки до евакуації (переміщення) цінностей і колекцій;

- створено Штаб порятунку культурної спадщини України (2022) діяльність якого спрямована на порятунок спадщини, допомога у післякризовому відновленні тощо;

- проведено Міжнародний форум з безпеки культурної спадщини «Війна в Україні: битва за культуру» (2023), який став майданчиком для прийняття стратегічних рішень, зокрема розробки Національної доктрини із захисту культурної спадщини [15, с. 52].

На міжнародному форумі «Війна в Україні: битва за культуру» було узгоджено необхідність формування національної доктрини, так званої дорожньої карти із захисту культурної спадщини, яка має включати етапи функціонування в некризових умовах і

підготовку до кризи, реагування на кризу, стабілізацію та відновлення [1, 201].

Серед найбільш актуальних питань розглядалися:

- оцифрування та документування, що передбачає необхідність оцифрування предметів Музейного фонду України, Національного архівного фонду, нерухомих пам'яток та централізоване збереження оцифрованих даних із системою захисту інформації;

- системне документування втрат, пошкоджень та ризиків для відстеження і повернення викрадених цінностей;

- створення спеціальних підрозділів ЗСУ зі збереження культурної спадщини та проведення певних заходів для військових;

- створення каталогу викрадених об'єктів, наприклад, Червоного списку культурних цінностей України та розповсюдження інформації про нього;

- активізація діяльності Національного комітету Блакитного Щита тощо [1, 202].

Відповідно, О. Тур, В. Шабуніна, В. Саранча зазначають, що цифровізація, яку впроваджують заклади культури, направлена, в першу чергу, на онлайн-присутність, забезпечуючи цифрову доступність ресурсів та має такі переваги:

- збереження та захист культурної спадщини – оцифровані матеріали стають доступними онлайн, захищаючи оригінали від пошкодження, втрати або зношування;

- зручний доступ до інформації – користувачі можуть шукати та використовувати ресурси з будь-якого місця з доступом до інтернету;

- поширення знань та освіта – сприяє підвищенню культурного рівня суспільства, оскільки оцифровані колекції можуть інтегруватися в навчальні програми;

- швидкий доступ до інформації – пошук у цифрових базах даних займає менше часу;

- забезпечення довгострокового зберігання через використання спеціальних систем тощо [15, 53].

Разом з тим, європейські культурні інституції розглядають цифровізацію і як засіб розширення доступу, залучення нових аудиторій та посилення культурного впливу. Наприклад, фахівці музейних закладів в середньому оцифрували 65% своїх колекцій, а 80% тих, хто має колекції онлайн, публікують їх на власній онлайн-платформі та 35% також публікують їх на Europeana [1, 54].

Щодо пріоритетних завдань цифровізації у сфері культури України, то вони сфокусовані на розвитку матеріально-технічної бази та

підвищенні рівня інформатизації закладів культури, таких як театри, бібліотеки, музеї, культурні центри тощо. Ці завдання включають:

- впровадження інформаційних систем, призначених для обліку відвідувачів закладів культури та продажу квитків;
- безпосереднє оцифрування культурної спадщини;
- формування баз даних;
- створення інформаційних порталів та віртуальних музеїв;
- впровадження технологій доповненої та віртуальної реальності;
- формування єдиного інформаційного простору у сфері культури [3].

Нині збереження культурної спадщини, окрім фізичного, передбачає детальну документацію, фотограмметрію та лазерне сканування з метою забезпечення можливості подальшої відбудови [10]. В Україні архівам і бібліотекам допомагає компанія «Архівні інформаційні системи», яка з 2005 року працює над оцифруванням українських архівних і бібліотечних колекцій, що включає масове оцифрування, впровадження стандартів довгострокового цифрового зберігання, а також постачання сучасного обладнання для сканування, реставрації та консервації фондів [15, 54].

Однак А. Бергелська наголошує на тому, що у наукових архівах Національної академії наук України дуже повільно здійснюється створення цифрових копій через відсутність необхідного сучасного обладнання, що є загрозою збереження культурної спадщини. Наприклад, через відсутність цифрової копії був назавжди втрачений архів СБУ в Чернігові, що містив дані про репресованих і документи КДБ [1, 204].

Слід звернути увагу і на те, що завдяки міжнародній солідарності Україна отримала доступ до технологій для надійного зберігання оцифрованих джерел. У березні 2022 року цифрові копії документів українських архівів почали тимчасово передаватися на зберігання до британських хмарних сховищ. Активно працює міжнародний вебархів Saving Ukrainian Cultural Heritage Online, який за місяць зібрав понад 2600 сайтів закладів культури. Резервні копії цих даних зберігаються в хмарних сховищах Українського наукового інституту Гарвардського університету та Університету Альберти [1, 205].

С. Доценко й О. Холтобіна зауважують, що однією з першочергових проблем і найважливіших факторів збереження культурної спадщини за допомогою цифрових

технологій є необхідність цілеспрямованої роботи з формування підготовлених кадрів закладів культури, що передбачає:

- формування цифрових компетенцій, а саме формування медійно-інформаційної грамотності та розвитку інформаційної культури особистості;
- створення якісного цифрового контенту фахівцями закладів культури [3].

Для України питання збереження спадщини завжди було актуальним, а тому діють багато культурних ініціатив та організацій, які допомагають зберігати і розвивати національну культурну спадщину, серед яких:

- організація «Спадщина. Київ» виявляє, документує і популяризує історичні пам'ятки Києва, а також проводить заходи, на яких розповідає громадськості про важливість їхньої охорони;

- організація «Справжній Київ» висвітлює маловідомі історичні факти про архітектурні пам'ятки та культурні об'єкти столиці, привертає увагу громадськості до їхнього значення та необхідності збереження;

- організація «Українське товариство охорони пам'яток історії та культури» залучає населення до вивчення, збереження і популяризації пам'яток історії та культури України;

- організація «Архаїка» здійснює цифрове збереження пам'яток, використовуючи методи фотограмметрії, лазерного сканування та аерофотозйомки, а серед її проєктів – Preserving Ukrainian Legasy, спрямований на оцифрування археологічних артефактів та 3D History for Ukraine, метою якого є створення цифрових копій об'єктів археологічної спадщини під час війни;

- фонд «12 Вартових» опікувався відродженням культурної спадщини України, але з початком повномасштабного вторгнення Російської Федерації на територію України, розширив свою діяльність, включивши гуманітарну допомогу цивільним, військовим і переселенцям;

- фонд «Відродження» спрямовує свою діяльність на підтримку проєктів зі збереження та відновлення культурної і архітектурної спадщини країни;

- онлайн-ресурс «Бекет» присвячений збереженню та популяризації історико-культурної спадщини України [16].

А. Бергелська зазначає, що багато закладів культури завчасно провели певні види робіт по збереженню культурної спадщини, зокрема навесні 2021 року оновили свої «червоні списки» найцінніших фондів, які

підлягають пріоритетній евакуації. Деякі музеї, серед яких Харківський літературний музей, вивозили частину робіт до західних регіонів країни ще до повномасштабного вторгнення під виглядом «гостьових виставок». Проте фахівці музеїв України скаржилися на те, що Міністерство культури не потурбувалося завчасно про організацію евакуації експонатів, відзначали брак пакувальних матеріалів і тари, тим самим порятунок експонатів часто лягав на плечі працівників і волонтерів [1, 203].

Слід звернути увагу, що культурна релокація відбувалася у складних умовах і без належної організації. Переміщення потребувало значних зусиль, пов'язаних із транспортуванням, пошуком приміщень і фінансуванням. Заклади культури на прикордонних територіях часто не мали змоги організувати евакуацію через об'єктивні та суб'єктивні причини, що призвело до втрати значної частини фондів. Наприклад, Луганський обласний краєзнавчий музей релокували вперше ще у 2014 році до Старобільська, втративши понад 18 тис. унікальних експонатів через відсутність плану перевезення та часу. Діяльність було відновлено у 2015 році та з початком повномасштабного вторгнення музей було перерелоковано вразі на Львівщину, а саме на базу Меморіального музею тоталітарних режимів «Територія Терору», де відновлені колекції було знову втрачено та у 2024 році було втретє релоковано до м. Києва. З 2022 року фахівці музею збирають матеріали та експонати, розробляють культурні та освітні проекти, присвячені спадщині Луганщини та працюють над відтворенням експонатів у цифровому форматі [10, 127].

Натомість Маріупольський краєзнавчий музей після окупації Маріуполя, було переміщено до Одеси, а основна частина колекції (близько 60 тис. експонатів) була втрачена, знищена або розграбована окупантами. Оцифрування частини колекції, розпочате у 2020 році, мало важливе значення для подальшої діяльності закладу. Музей активно використовує практику виїзних виставок, серед яких «Зруйнована, але не знищена...» (про культуру греків Надазов'я), «Вписані в історію - зруйновані війною» (фото свідчення руйнувань Маріуполя), «Азов – Янголи Маріуполя». Співробітники проводять онлайн-лекції та тематичні екскурсії. На початку 2025 року розпочалася робота зі створення електронного каталогу фондової колекції музею (етнографічної, художньої, документальної, археологічної тощо), що має

на меті збереження колекції та розслідування злочинів Російської Федерації [10, 128].

Слід зауважити, що окупація Маріуполя призвела до майже повного знищення або вивезення культурної спадщини та музейних фондів на непідконтрольні території. Профільне управління втратило доступ до фондів музеїв, які залишилися в Маріуполі, інформацію про які доводиться збирати з соціальних мереж та свідчень очевидців. Багато закладів культури Маріуполя продовжують свою роботу навіть після втрати фондів, адже вважають своїм пріоритетним завданням збереження української культури міста. Нині фахівці закладів культури Маріуполя продовжують заявляти про себе через різноманітні проекти як в Україні, так і за її межами [6].

Іванківський історико-краєзнавчий музей було зруйновано 25 лютого 2022 року внаслідок бомбардувань. Проте фахівцям музею вдалося врятувати частину колекції, зокрема близько 200 творів Марії Приймаченко. Ця подія посилила увагу громадськості до колекції, тим самим у 2024 році було представлено перший мультимедійний проєкт-шоу «Приймаченко. Рік дракона», де понад 20 картин художниці були перетворені на рухливі зображення за допомогою інноваційних цифрових технологій під музичний супровід гурту «Даха Брахма» [10, 130].

Прикладом успішної релокації став Національний художній музей України, який у 2022 році перемістив найцінніші експонати до західних регіонів країни та за кордон, оскільки мали попередній досвід, так як це була третя термінова евакуація після Помаранчевої революції та Революції гідності. Майже 40 тис. предметів мистецтва нині розташовані в різних місцях, зокрема за кордоном. Виставкова діяльність була перенесена за кордон, а кожен закордонний проєкт музею супроводжується каталогом. Слід підкреслити, що збірка наукових досліджень «In the Eye of the Storm. Modernism in Ukraine 1900–1930's» (2022) була визнана однією з 10 книг у своєму жанрі, які варто прочитати.

Для доступу до колекції музеїв активно використовує свій сайт та соціальні мережі (YouTube-канал, Facebook), публікуючи відео про колекцію, виставки та записи кураторських екскурсій [10, 129].

В. Мамедова зазначає, що для музейних установ, переміщених в інші регіони України, пріоритетними напрямками діяльності мають бути:

- відновлення втрачених експонатів;

- розробка інноваційних музейних практик;
- проведення виставок оцифрованих колекцій;
- створення цифрового ресурсу музейної колекції у відкритому доступі;
- посилення комунікації через соціальні мережі тощо [10, 131].

Нині в Україні спостерігається позитивна динаміка щодо створення спеціальних підрозділів ЗСУ для порятунку культурної спадщини. Наприклад, успішний адвокат В. Титич, який перебуваючи в лавах ТрО, ініціював створення підрозділу, який документує воєнні злочини та навчає військових планувати операції з урахуванням наявності об'єктів культурної спадщини. Враховуючи цей досвід, командувач ТрО ініціював створення штатного угруповання в межах ЗСУ, а саме спецпідрозділу на базі ТрО, що матиме повноваження діяти в зоні операції усіх військ [1, 206].

Наукова новизна полягає у теоретичному обґрунтуванні стратегічних підходів до збереження культурної спадщини України, що враховують специфіку воєнного стану, загрози її існуванню та збереженню, а також потребу в адаптації національної системи охорони культурної спадщини до викликів сьогодення. Обґрунтовано роль культурної релокації та цифрових технологій у збереженні культурної спадщини, зокрема формування підготовлених кадрів закладів культури, здатних працювати з цими технологіями.

Висновки. Повномасштабне вторгнення Російської Федерації на територію України стало переломним моментом як для України, так і світу, так як виявилися прогалини міжнародно-правових механізмів захисту культурної спадщини. Масштаби руйнувань та цілеспрямованість ворожих атак вимагають розробки дієвих стратегій, здатних протистояти викликам сьогодення, інноваційних рішень для захисту культурної спадщини з використанням цифрових технологій для її збереження, фіксації воєнних злочинів, створення віртуальних копій для майбутньої відбудови тощо, що вимагає формування підготовлених кадрів у закладах культури. Також актуальним питанням залишається формування національної доктрини, так званої дорожньої карти із захисту культурної спадщини. Незважаючи на складні умови воєнного часу, діяльність закладів культури, в тому числі і релокованих, та їх фахівців залишається досить важливою, так як забезпечує не лише фізичне та віртуальне збереження культурної

спадщини, але й сприяє збереженню національної ідентичності.

### Література

1. Бергелська А. Проблеми збереження та захисту архівів, бібліотечних фондів й інших об'єктів культурної спадщини в умовах війни. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. 2023. Вип. 69. С. 193–214.
2. Гаврилюк С. Міжнародний досвід захисту культурних цінностей в умовах воєнного конфлікту. *Волинський музейний вісник*. Луцьк, 2022. Вип. 12. С. 3–9.
3. Доценко С., Холтобіна О. Цифрові технології для збереження зразків традиційної культури під час війни. *Традиційна культура в умовах глобалізації: виклики війни* : матеріали наук.-практ. конф. з міжнар. участю (Харків, 17–18 черв. 2022 р.). Харків : Друкарня Мадрид, 2022. С. 39–41. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/9933> (дата звернення: 25.10.2025).
4. Кузнецова Л., Кушнар'єв І. Віртуальні музеї України як засоби збереження історичної пам'яті в умовах війни. *Питання культурології*. 2024. Вип. 43. С. 142–155. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.43.2024.303042>.
5. Кузнецова Л. Музеї України в умовах російської збройної агресії. *Питання культурології*. 2023. Вип. 42. С. 182–194. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293774>.
6. Культура релокована. Спостереження. Інститут стратегії культури. URL: <https://isc.lviv.ua/kultura-relokovana/> (дата звернення: 27.10.2025).
7. Купрійчук В. Державне управління у сфері охорони культурної спадщини в умовах воєнного стану 2022–2023 рр. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 45. С. 36–42. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi45.635>.
8. Куцька О., Герус О., Куцька К. Культурно-історична спадщина в умовах війни: досвід російсько-українського збройного протистояння (2014–2022 рр.). DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-223-4-68>.
9. Мамедова В. М. Міжнародна культурна релокація як чинник формування інноваційних культурних практик. *Культурологічний альманах*. 2025. Вип. 1. С. 360–366. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.41>.
10. Мамедова В. Особливості релокації закладів культури в умовах воєнного стану. *Питання культурології*. 2025. Вип. 45. С. 125–135. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325040>.
11. Мамедова В. М. Проблематика культурної релокації в умовах повномасштабної російсько-української війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 92–97. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322813>.
12. Новосад М. Г., Білоус С. І., Терешкун О. Ф., Борисевич Л. В. Руйнування культурної спадщини України умовах війни як проблема: філософсько-культурологічний аспект. *Освітній дискурс* : зб. наук. праць = *Educational discourse* : collection of

scientific papers / голов. ред. О. П. Кивлюк. Київ : Науково-інформаційне агентство «Наука-технології-інформація», 2022. Вип. 39 (1–3). С. 62–76.

13. Сліпчишин Л. Сучасні підходи до збереження культурної спадщини: зарубіжний досвід. *Актуальність збереження культурної спадщини України* : зб. наук. ст. Львів : СПОЛОМ, 2023. С. 31–39.

14. Тарангул Л. М., Чернікова І. В., Дрогомирецька Л. Р. Збереження історико-культурної спадщини України як чинник національної ідентичності. *Культурологічний альманах*. 2024. Вип. 1. С. 147–159. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.18>.

15. Тур О. М., Шабуніна В. В., Саранча В. І. Дигіталізація архівних фондів, музейних та бібліотечних колекцій як чинник збереження національної культурної спадщини України. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 3. С. 49–56. DOI: <https://doi.org/10.32461/2409-9805.3.2023.290983>.

16. Як зберегти українську культуру: 18 проєктів та ініціатив, до яких можна доєднатися. *#ШоТам*. URL: <https://share.google/ES9qsabVe29mVPVhE> (дата звернення: 23.09.2025).

### References

1. Berehelska, A. (2023) Problems of preservation and protection of archives, library collections, and other cultural heritage objects in wartime. *Scientific works of V. I. Vernadsky National Library of Ukraine*, 69, 193–214 [in Ukrainian].

2. Havryliuk, S. (2022) International experience in protecting cultural property in conditions of armed conflict. *Volyn Museum Bulletin*, 12, 3–9 [in Ukrainian].

3. Dotsenko, S., & Kholobina, O. (2022, June 17–18) Digital technologies for preserving examples of traditional culture during wartime. *Traditional culture in the context of globalisation: the challenges of war: materials from a scientific and practical conference with international participation*, Kharkiv, 39–41. Retrieved from: <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/9933> [in Ukrainian].

4. Kuznetsova, L., Kushnarev, I. & Kushnarev, I. (2024) Virtual museums of Ukraine as a means of preserving historical memory in wartime. *Issues of Cultural Studies*, 43, 142–155. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.43.2024.303042> [in Ukrainian].

5. Kuznetsova, L. (2023) Museums of Ukraine in the context of Russian armed aggression. *Issues of Cultural Studies*, 42, 182–194. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293774> [in Ukrainian].

6. Culture relocated. *Observations*. (n.d.). Institute of Cultural Strategy. Retrieved from:

[https://drive.google.com/file/d/1wurodNbHcaeMK2wgA4\\_62PmvDZ8\\_lAs/view](https://drive.google.com/file/d/1wurodNbHcaeMK2wgA4_62PmvDZ8_lAs/view) [in Ukrainian].

7. Kupriichuk, V. (2023) State management in the field of cultural heritage protection under martial law in 2022–2023. *Ukrainian Culture: Past, Present, and Future*, 45, 36–42. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi45.635> [in Ukrainian].

8. Kutska, O., Herus, O., & Kutska, K. (2022) Cultural and historical heritage in wartime: the experience of the Russian-Ukrainian armed conflict (2014–2022). DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-223-4-68> [in Ukrainian].

9. Mamedova, V. M. (2025) International cultural relocation as a factor in the formation of innovative cultural practices. *Cultural Studies Almanac*, 1, 360–366. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.41> [in Ukrainian].

10. Mamedova, V. M. (2025) Features of the relocation of cultural institutions under martial law. *Issues of Cultural Studies*, 45, 125–135. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325040> [in Ukrainian].

11. Mamedova, V. (2024). Problem of Cultural Relocation in the Conditions of a Full-Scale Russian-Ukrainian War. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 92–97 [in Ukrainian].

12. Novosad, M. H., Bilous, S. I., Tereshkun, O. F., & Borysevykh, L. V. (2022) The destruction of Ukraine's cultural heritage in wartime as a problem: philosophical and cultural aspects. *Educational discourse*, 39 (1–3), 62–76 [in Ukrainian].

13. Slipchyshyn, L. (2023) Modern approaches to cultural heritage preservation: international experience. *The relevance of preserving Ukraine's cultural heritage*, 31–39 [in Ukrainian].

14. Taranhul, L. M., Chernikova, I. V., & Drohomiretska, L. R. (2024) Preserving Ukraine's historical and cultural heritage as a factor in national identity. *Cultural Studies Almanac*, 1, 147–159. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.18> [in Ukrainian].

15. Tur, O., Shabunina, V., & Sarancha, V. (2023). Digitalisation of Archive Funds, Museum and Library Collections as a Factor of the Preservation of the National Cultural Heritage of Ukraine. *Library Science. Record Studies. Informology*, 3, 49–56. DOI: <https://doi.org/10.32461/2409-9805.3.2023.290983> [in Ukrainian].

16. How to preserve Ukrainian culture: 18 projects and initiatives you can join. (n.d.). *#Shotam* website. <https://share.google/ES9qsabVe29mVPVhE> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.10.2025  
Отримано після доопрацювання 01.12.2025  
Прийнято до друку 12.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 316.74:004]:[378.4:004.8

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351833

**Цитування:**

Горбань Ю. І., Каракоз О. О., Семикрас В. В. Цифрова культура сучасного закладу вищої освіти в умовах технологічних і соціокультурних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 46–53.

Horban Yu., Karakoz O., Semykras V. (2025). Digital Culture of a Modern Institution of Higher Education in the Context of Technological and Socio-Cultural Transformations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 46–53 [in Ukrainian].

**Горбань Юрій Іванович,**  
кандидат культурології, професор,  
завідувач кафедри інформаційної діяльності  
та зв'язків з громадськістю  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0001-5837-4409>  
[y.i.gorban@gmail.com](mailto:y.i.gorban@gmail.com)

**Каракоз Олена Олександрівна,**  
кандидат історичних наук,  
доцент кафедри інформаційної діяльності  
та зв'язків з громадськістю  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-7772-1530>  
[karakoc@ukr.net](mailto:karakoc@ukr.net)

**Семикрас Василь Васильович,**  
кандидат філософських наук,  
доцент кафедри української філософії  
та культури Київського національного  
університету імені Тараса Шевченка  
<https://orcid.org/0000-0002-5125-5172>  
[semvv@ukr.net](mailto:semvv@ukr.net)

## ЦИФРОВА КУЛЬТУРА СУЧАСНОГО ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ТЕХНОЛОГІЧНИХ І СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

**Мета статті** полягає у здійсненні фундаментального культурологічного та педагогічного аналізу феномену цифрової культури в екосистемі сучасного закладу вищої освіти в умовах зміни технологічних укладів. Дослідження спрямоване на визначення структурних трансформацій цифрової культури під впливом генеративного штучного інтелекту, візуальних симулякрів і нових комунікативних норм. Основний фокус зосереджено на виявленні особливостей взаємодії між цифровими культурами викладачів і здобувачів, аналізі моделей цифрової зрілості інституцій та обґрунтуванні ролі цифрової гігієни й академічної доброчесності як ціннісних маркерів освітнього середовища. **Методологія роботи** ґрунтується на міждисциплінарному підході, що інтегрує методи культурологічного аналізу, цифрової гуманітаристики та педагогічного моделювання. Застосовано методи теоретичного узагальнення для розкриття сутності понять «професійно-цифрова компетентність» (відповідно до рамки DigComp 2.2), «візуальна культура» та «цифровий етикет». Системний підхід дав змогу розглянути цифрову культуру особистості як динамічну систему, що охоплює ціннісні, когнітивні, етичні та безпекові компоненти. Порівняльний метод використано для зіставлення стратегій взаємодії з інформацією у різних поколіннях учасників освітнього процесу, зокрема в контексті переходу від «техностресу» до «техно-еустресу». **Наукова новизна** дослідження полягає в концептуалізації цифрової культури закладу вищої освіти не як сукупності технічних навичок, а як специфічного соціокультурного середовища (екосистеми), де відбувається конвергенція традиційних академічних цінностей і новітніх технологічних практик. У статті вперше в контексті української мистецької та управлінської освіти деталізовано вплив генеративного штучного інтелекту на трансформацію навчальних стратегій здобувачів, зокрема виокремлено типи «когнітивних» і «метакогнітивних» користувачів ШІ. Розкрито специфіку візуальної культури здобувачів як панівного способу сприйняття інформації та проаналізовано феномен «фіджитал» (phygital) простору як нову арену освітньої взаємодії. Обґрунтовано поняття «цифрового гуманізму» як концептуальної відповіді на виклики алгоритмізації творчості. **Висновки.** Доведено, що цифрова культура є критично важливим активом сучасного закладу вищої освіти, який визначає його конкурентоспроможність і стійкість. Встановлено, що гармонізація цифрової взаємодії можлива через впровадження принципів цифрового гуманізму, перехід від трансляції знань до фасилітації, де ключову роль відіграє інформаційна безпека, етичне партнерство зі ШІ та розвинена візуальна

© Горбань Ю. І., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Каракоз О. О., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Семикрас В. В., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

грамотність. Бібліотеку закладу вищої освіти визначено як стратегічний хаб цифрової трансформації та збереження культурної пам'яті через інструменти відкритої науки.

**Ключові слова:** цифрова культура, цифровізація освіти, заклад вищої освіти, візуальна культура, штучний інтелект в освіті, цифрова компетентність, академічна доброчесність, бібліотека закладу вищої освіти, кібергігієна, цифровий етикет, DigComp 2.2, фіджитал, технострес.

*Horban Yuriy, PhD in Cultural Studies, Professor, Head of the Department of Information and Public Relations, Kyiv National University of Culture and Arts; Karakoz Olena, PhD in History, Associate Professor, Department of Information and Public Relations, Kyiv National University of Culture and Arts; Semykras Vasyl, PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of Ukrainian Philosophy and Culture, Taras Shevchenko National University of Kyiv*

### **Digital Culture of a Modern Institution of Higher Education in the Context of Technological and Socio-Cultural Transformations**

**The purpose of the article** is to conduct a fundamental cultural and pedagogical analysis of the phenomenon of digital culture in the ecosystem of modern higher education institutions in the context of changing technological paradigms. The study aims to identify structural transformations in digital culture under the influence of generative artificial intelligence, visual simulacra, and new communication norms. The main focus is on identifying the characteristics of interaction between the digital cultures of lecturers and students, analysing models of digital maturity of institutions, and substantiating the role of digital hygiene and academic integrity as value markers of the educational environment. **The methodology** is based on an interdisciplinary approach that integrates methods of cultural analysis, digital humanities, and pedagogical modeling. Theoretical generalisation methods were used to reveal the essence of the concepts of 'professional digital competence' (in accordance with the DigComp 2.2 framework), 'visual culture', and 'digital etiquette'. A systematic approach made it possible to consider the digital culture of an individual as a dynamic system that encompasses value, cognitive, ethical, and security components. The comparative method was used to compare strategies for interacting with information among different generations of participants in the educational process, particularly in the context of the transition from 'technostress' to 'techno-eustress'. **The scientific novelty** of the study lies in conceptualising the digital culture of a higher education institution not as a set of technical skills, but as a specific sociocultural environment (ecosystem) where traditional academic values and the latest technological practices converge. The article details for the first time in the context of Ukrainian art and management education the impact of generative AI on the transformation of students' learning strategies, in particular, distinguishing between 'cognitive' and 'metacognitive' types of AI users. It reveals the specifics of the visual culture of learners as the dominant way of perceiving information and analyzes the phenomenon of 'phygital' space as a new arena for educational interaction. It substantiates the concept of 'digital humanism' as a conceptual response to the challenges of the algorithmisation of creativity. **Conclusions.** It has been proven that digital culture is a critically important asset of a modern higher education institution, determining its competitiveness and sustainability. It has been established that the harmonisation of digital interaction is possible through the implementation of the principles of digital humanism, the transition from knowledge transfer to facilitation, where information security, ethical partnership with AI, and developed visual literacy play a key role. The library of a higher education institution is defined as a strategic hub for digital transformation and the preservation of cultural memory through open science tools.

**Keywords:** digital culture, digitisation of education, higher education institution, visual culture, artificial intelligence in education, digital competence, academic integrity, higher education institution library, cyber hygiene, digital etiquette, DigComp 2.2, fizzital, technostress.

Актуальність теми дослідження. Четверта промислова революція та стрімкий розвиток технологій спричинили глобальний парадигмальний зсув у всіх сферах суспільного життя. Освіта, як один із найбільш чутливих соціальних інститутів, опинилася в епіцентрі цих трансформацій. Сучасний заклад вищої освіти (ЗВО) поступово перестає бути фізично обмеженим простором трансляції знань, перетворюючись на інтегрований вузол глобальної цифрової мережі, де поєднуються освітні, наукові, комунікативні та культуротворчі практики. В умовах постпандемічного світу, а особливо в умовах воєнного стану в Україні, цифрова культура викладачів і здобувачів набула екзистенційного значення. Вона стала фундаментом не лише для забезпечення безперервності освітнього процесу, але й для збереження національної ідентичності та наукового надбання.

Поняття цифрової культури в сучасному науковому дискурсі виходить за межі інструментальної або технологічної грамотності. Ідеться про складний екосистемний феномен, що охоплює психологічну готовність до змін, етичні імперативи взаємодії з алгоритмами та нові естетичні коди. Особливої гостроти набувають питання взаємодії учасників освітнього процесу в епоху генеративного штучного інтелекту (GenAI), коли традиційні уявлення про авторство, творчість, комунікацію та верифікацію істини потребують докорінного переосмислення. У цьому контексті актуалізується проблема гармонізації цифрових культур різних поколінь учасників освітнього процесу – викладачів і здобувачів. Нерівномірність цифрової соціалізації, відмінності у стратегіях взаємодії з інформацією та різні ціннісні установки

можуть призводити до поглиблення «цифрового розриву» та виникнення конфліктів у межах академічного середовища, що, відповідно, негативно впливає на якість освіти та ефективність комунікації.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика цифрової культури перебуває у фокусі уваги світової та вітчизняної наукової спільноти. Фундаментальні засади цифрової компетентності громадян та освітян викладені в нормативних документах Європейської Комісії, зокрема в рамці DigComp 2.2 [17], оновленій у 2022 році з урахуванням викликів штучного інтелекту.

Філософські аспекти цифрової трансформації особистості та концепцію «цифрового гуманізму» розглядають О. Дольська [9] та Н. Череповська [15], аналізуючи феномен «цифрового громадянина». Питання професійно-цифрової компетентності викладача ґрунтовно досліджують К. Котун [10] та О. Васильєв [1], акцентуючи на педагогічних та управлінських аспектах цифрової трансформації освіти.

Специфіку візуальної культури та вплив мобільних застосунків на сприйняття реальності здобувачами освіти аналізують О. Гладченко, Т. Ратушняк, А. Омелчук, В. Ніжегородцев, Я. Вишемірська та О. Беспарточна [3]. Психологічні аспекти взаємодії студентів зі штучним інтелектом та типи навчальних стратегій висвітлено у новітніх працях Р. Гуревича, Л. Коношевського, О. Коношевського, А. Воеводи, С. Люльчака [7] та О. Круглика [12].

Важливий пласт досліджень присвячено питанням цифрового етикету та кібергігієни в освітньому середовищі, що відображено в роботах В. Губчик [6] і Н. Красножон [11]. Водночас, попри значний масив наукових напрацювань, проблема комплексної взаємодії та гармонізації цифрових культур викладача («суб'єкти вторинної цифрової соціалізації») і здобувача («особи з первинною цифровою соціалізацією») в контексті моделей цифрової зрілості та естетики «фіджитал» залишається недостатньо висвітленою.

Мета статті – полягає у здійсненні фундаментального культурологічного та педагогічного аналізу феномену цифрової культури в екосистемі сучасного закладу вищої освіти в умовах зміни технологічних укладів. Дослідження спрямоване на визначення структурних трансформацій цифрової культури під впливом генеративного штучного інтелекту, візуальних симулякрів і нових комунікативних норм. Основний фокус зосереджено на виявленні особливостей

взаємодії між цифровими культурами викладачів і здобувачів, аналізі моделей цифрової зрілості інституцій та обґрунтуванні ролі цифрової гігієни й академічної доброчесності як ціннісних маркерів освітнього середовища.

Виклад основного матеріалу. Сучасні дослідження, зокрема в межах HigherDecision framework, пропонують розглядати цифрову зрілість ЗВО через призму семи взаємопов'язаних вимірів, кожен з яких критично впливає на формування культури учасників процесу. До них належать: академічне викладання (інтеграція цифрової педагогіки), інфраструктура (доступність хмарних сервісів і VR-лабораторій), управління змінами (наявність стратегії), цифрова культура персоналу, забезпечення якості (використання аналітики даних), цифровізація наукових досліджень і соціальний вплив (трансфер технологій) (табл. 1).

Важливо усвідомлювати, що наявність технічного забезпечення є лише базовою умовою, а не гарантією сталого цифрового розвитку. У наукових дослідженнях підкреслюється, що цифровізація освітнього процесу в сучасних реаліях потребує системного підходу, де технології постають не самоціллю, а ефективним інструментом соціокультурної трансформації [5]. Справжня модернізація відбувається тоді, коли цифрові інструменти органічно інтегруються в педагогічний дизайн для розв'язання конкретних навчальних завдань, уникаючи ризиків бюрократизації освітніх процесів. У такій системі викладач поступово трансформує свою професійну роль – від транслятора знань до архітектора освітнього досвіду, який свідомо комбінує цифрові та аналогові інструменти. Реалізація цієї нової ролі відбувається в контексті ключових складників цифрової зрілості, які потребують детальної характеристики:

*Вимір 1: Академічне викладання та навчання.* Це ядро цифрової трансформації. Зрілість тут вимірюється не кількістю завантажених PDF-файлів, а глибиною інтеграції принципів цифрової педагогіки. Показниками є використання адаптивних систем навчання, елементів гейміфікації, а також здатність викладачів створювати авторський цифровий контент, а не обмежуватися його пасивним споживанням. Дослідження засвідчують, що саме цей вимір у поєднанні з цифровою інфраструктурою є найсильнішим предиктором сприйняття успішності цифрової трансформації стейкхолдерами.



Структурно-функціональна модель цифрової екосистеми  
закладу вищої освіти

| <i>Вимір зрілості</i> | <i>Ключові індикатори (KPIs)</i>                                              | <i>Вплив на викладача</i>                                   | <i>Вплив на здобувача</i>                                       |
|-----------------------|-------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| Викладання            | Інтеграція LMS, AI-тьютори                                                    | Зміна ролі з лектора на фасилітатора                        | Персоналізація траєкторії навчання                              |
| Інфраструктура        | Хмарні сервіси, VR-лабораторії                                                | Доступність ресурсів 24/7                                   | Гнучкість ( <i>Anytime, Anywhere</i> )                          |
| Управління            | Стратегія DT, підтримка лідерів                                               | Чіткість вимог та очікувань                                 | Прозорість процесів                                             |
| Культура              | Цифрова грамотність, інноваційність                                           | Зниження опору змінам                                       | Відчуття сучасності освіти                                      |
| Забезпечення якості   | Використання аналітики даних (Learning Analytics), автоматизований моніторинг | Об'єктивність оцінювання, ухвалення рішень на основі даних  | Своєчасний зворотний зв'язок, прозорість рейтингу               |
| Наука                 | Відкрита наука (Open Science), цифрові репозитарії, міжнародна колаборація    | Глобальна видимість доробку, спрощення співавторства        | Доступ до найактуальніших баз даних, участь у реальних проєктах |
| Соціальний вплив      | Трансфер технологій, цифрові соціальні проєкти, MOOCs                         | Зв'язок з індустрією та ринком праці, комерціалізація знань | Розвиток Soft skills, участь у громадському житті через «цифру» |

**Вимір 2: Цифрова інфраструктура.** Це фундамент, що охоплює доступність високошвидкісного інтернету, хмарних сервісів та апаратного забезпечення. Критично важливим є перехід від стаціонарних комп'ютерних класів до концепції BYOD (Bring Your Own Device), а також створення гнучких освітніх просторів, що підтримують гібридні формати роботи.

**Вимір 3: Управління змінами та ІКТ.** Формування цифрової культури неможливе без стратегічного лідерства. Наявність посади СІО (*Chief Information Officer*), інтегрованої до вищого управлінського рівня ЗВО, корелює з успішністю впровадження інновацій [16]. Зокрема, підпорядкування СІО безпосередньо ректору істотно підвищує ефективність реалізації цифрових стратегій.

**Вимір 4: Цифрова культура.** Цей вимір відображає психологічний клімат ЗВО та охоплює готовність персоналу до змін, рівень цифрових компетенцій, толерантність до помилок і відкритість до експериментів. Важливим є подолання опору змінам, який часто виникає серед викладачів старших поколінь через страх втрати авторитету або некомпетентність.

**Вимір 5: Забезпечення якості.** Цифрова зрілість у цьому вимірі виявляється через використання аналітики даних для моніторингу якості освіти в режимі реального часу. Йдеться про перехід від реактивного реагування на проблеми до проактивного управління на основі даних.

**Вимір 6: Наукові дослідження.** Цифровізація наукової діяльності охоплює застосування інструментів для спільної роботи,

управління великими даними та розвиток практик відкритого доступу до наукових результатів (Open Science).

**Вимір 7: Трансфер технологій і соціальний вплив (*Technology Transfer and Social Impact*).** ЗВО стає цифровим хабом для громади, пропонуючи цифрові сервіси та знання зовнішньому світу.

Аналіз літератури виявляє суттєвий дисонанс між тим, як цифрову трансформацію бачать менеджери освіти, і тим, як її переживають викладачі та здобувачі [8]. Для адміністративного рівня цифрова зрілість часто асоціюється з впровадженням систем управління (ERP, CRM), автоматизацією звітності та збором даних для рейтингів. Це «менеджеральний» погляд, орієнтований на ефективність і контроль. Натомість для викладачів цифровізація часто перетворюється на джерело додаткової бюрократії, пов'язане з необхідністю дублювати інформацію в різних системах, заповнювати нескінченні електронні форми та постійно опановувати нові інтерфейси, які змінюються швидше, ніж усталюються професійні практики. Дослідження вказують, що заклади освіти з високою цифровою зрілістю відрізняються саме тим, що їх лідери фокусуються на *організаційних умовах і компетентності*, а не лише на закупівлі обладнання. Успішна цифрова культура формується в тих інституціях, де технології спрямовані на розв'язання реальних педагогічних проблем, а не створення нових адміністративних бар'єрів.

В Україні зазначений аспект ускладнюється необхідністю інтеграції з державними цифровими екосистемами, такими

як ЄДЕБО (Єдина державна електронна база з питань освіти) та сервіси платформи «Дія». Хоча така інтеграція забезпечує уніфікацію та прозорість, для багатьох ЗВО вона створює виклики, пов'язані з сумісністю локальних систем із національними стандартами, що потребує постійної адаптації з боку персоналу.

Поглиблений аналіз цифрової культури неможливий без розгляду психологічного стану її носіїв. Перехід в онлайн-середовище актуалізував проблему ментального здоров'я [13]. Дослідження ідентифікують «технострес» як ключовий ризик для викладачів, спричинений техно-перевантаженням (потік повідомлень 24/7), техноторгненням (стирання меж між роботою та домом) та техноскладністю (постійна необхідність перенавчання). Проте цифрова культура має і позитивний полюс – «техно-еустрес» (позитивний стрес), який мобілізує та мотивує. Він виникає, коли викладач або здобувач сприймає технологію не як загрозу, а як виклик (challenge). Важливим елементом цифрової культури ЗВО стає формування навичок «цифрового майндфулнесу» (усвідомленого використання гаджетів) та кібергігієни. Викладачі мають навчати здобувачів не лише користуватися технологіями, а й відпочивати від них, уникаючи емоційного вигорання.

Цифрова культура сучасного студентства має виразний візуально-центричний характер, де текст поступається місцем образу. Мобільні застосунки та соціальні мережі сформували практики саморепрезентації через симулякри – візуальні образи, що не мають референта в реальності, проте функціонують як нормативні елементи цифрового досвіду. Особливий вплив на візуальну культуру здійснює генеративний ШІ (Midjourney, DALL-E). З'являється новий феномен – естетика «зайвих пальців» або цифрових галюцинацій, коли помилки генерації стають предметом художньої рефлексії, формуючи специфічний жанр «глitch-арту». Проте це створює ризик кризи автентичності та гомогенізації смаків, коли алгоритми нав'язують узагальнені стандарти краси. Завданням мистецької освіти стає розвиток критичної візуальної грамотності – здатності відрізняти мистецьку цінність від алгоритмічної обробки та бачити за пікселями сенси.

Поява генеративного ШІ (ChatGPT) стала суттєвим викликом для академічної культури, змінюючи усталені уявлення про джерела та надійність знань. Однією з ключових проблем є схильність великих мовних моделей до так званих «галюцинацій» – впевненої генерації неправдивих фактів. Це зумовлює необхідність трансформації ролі здобувача освіти – від

пасивного споживача інформації до експерта-верифікатора.

Останні дослідження виокремлюють три типи студентів у взаємодії з ШІ: «когнітивні користувачі» (шукають швидкі відповіді), «пасивні споживачі» (делегують мислення алгоритму) та «метакогнітивні користувачі» (вступають у діалог з ШІ для генерації гіпотез) [14]. Високий рівень цифрової культури ЗВО передбачає стимулювання саме метакогнітивної стратегії. Викладач має стати фасилітатором цього партнерства, навчаючи студентів етично використовувати ШІ як інтелектуальну підтримку для мислення, а не простий засіб виконання завдань [14].

В умовах сьогодення бінарна опозиція «онлайн – офлайн» поступово втрачає свою релевантність. На перший план виходять гібридні форми взаємодії, які формують нову інформаційну культуру особистості. У науковій літературі наголошується на важливості адаптації до цифрової епохи, де питання академічної доброчесності та культури споживання інформації стають наріжними каменями нової екосистеми [4]. Така конвергенція фізичного та віртуального просторів (phygital) забезпечує безшовність освітнього досвіду, потребуючи від учасників процесу нових етичних і когнітивних навичок. ЗВО стає гібридним простором, де фізичні аудиторії інтегруються з елементами доповненої реальності (AR) та віртуальними лабораторіями (VR). Особливо це актуально для передавання неявного знання (tacit knowledge) – інтуїції, майстерності, «чуття» матеріалу, яке важко транслювати через екран. Тут цифрові технології (відеоповтори, 3D-моделювання) можуть поставати допоміжним засобом, але не заміною викладача. Український проєкт «War Up Close» («Війна впритул»), що фіксує руйнування у 360-градусних панорамах, демонструє, як імерсивні технології стають інструментом збереження історичної пам'яті та документалістики, трансформуючи цифрову культуру з розважальної у громадянську.

Однією з найбільш конфліктних і водночас динамічних зон цифрової культури сучасного закладу вищої освіти є сфера комунікації. Стрімка міграція освітнього процесу в цифрову площину, прискорена пандемією та воєнним станом, докорінно змінила архітектоніку взаємодії між викладачем і здобувачем. Якщо раніше комунікація була чітко регламентована розкладом занять і консультацій, локалізована в аудиторіях, то сьогодні вона набула ознак перманентності та «безшовності».

Перехід комунікації у месенджери (Telegram, Viber, WhatsApp) став каталізатором

розмивання меж робочого та особистого часу. Смартфон перетворився на постійний цифровий канал зв'язку, що забезпечує безперервну взаємодію між учасниками освітнього процесу в режимі 24/7. З одного боку, це підвищує оперативність передавання інформації, що є критично важливим в умовах частих повітряних тривог і блекаутів. З іншого боку, виникає феномен «цифрового вигорання» та очікування миттєвої реакції. Здобувачі освіти, які належать до покоління «особи з первинною цифровою соціалізацією», часто не розрізняють приватний простір викладача та його професійну доступність, надсилаючи запити пізно ввечері або у вихідні дні.

Саме тому цифрова культура потребує нагального формування та імплементації чіткого «нетикету» (мережевого етикету). Це не просто набір правил поведінки в онлайн-просторі, а необхідна умова психогігієни освітнього середовища. Нетикет має регулювати такі ключові аспекти цифрової взаємодії:

1. *Часові межі звернень*: встановлення «цифрової тиші» в неробочий час.

2. *Канали комунікації*: розмежування чатів для адміністративних оголошень і дискусійних платформ.

3. *Формат повідомлень*: пріоритет текстових повідомлень над голосовими (які часто є незручними для прослуховування та пошуку інформації), лаконічність і структурованість думки.

4. *Тон спілкування*: збереження академічної субординації навіть у неформальному середовищі месенджерів.

Розвинена цифрова культура особистості передбачає повагу до приватності іншого та розуміння права на «відключення» (right to disconnect), що є ознакою зрілості академічної спільноти.

Однак цифрова культура ЗВО – це не лише комунікація, а й збереження та управління знаннями. У цьому контексті важливим інтегратором культури постає університетська бібліотека. Вона проходить складний шлях трансформації від традиційного сховища друкованих видань до сучасного центру управління даними (Data Management Centre). За цих умов бібліотека стає гарантом академічної доброчесності та навігатором в інформаційно перенасиченому просторі.

Особливої ваги в цьому процесі набуває впровадження принципів Відкритої науки (Open Science). Це глобальний рух, спрямований на те, щоб зробити наукові дослідження, дані та їх поширення доступними для всіх рівнів зацікавленого суспільства. Для закладу вищої освіти, зокрема у сфері культури

і мистецтв, це означає перехід до нових моделей публікації та архівування результатів творчої та наукової діяльності. Використання міжнародних репозитаріїв (таких як Zenodo) або створення власних інституційних цифрових архівів є маркерним показником цифрової зрілості інституції. Розміщення матеріалів у таких базах забезпечує їм присвоєння цифрових ідентифікаторів об'єкта (DOI), що гарантує збереження авторства, цитованість та інтеграцію у світовий науковий простір.

В умовах повномасштабної війни проти України цифрова культура та технології архівування набувають екзистенційного значення. Ворог цілеспрямовано знищує українську культурну спадщину, руйнує бібліотеки, музеї та архіви [2]. У такій ситуації цифрове архівування стає способом порятунку національної пам'яті від фізичного знищення. Створення цифрових копій рідкісних видань, партитур, записів вистав, мистецьких творів та розміщення їх у хмарних сховищах і захищених репозитаріях – це не просто технічна процедура, а й акт культурного опору.

Цифрова культура у цьому вимірі трансформується в культуру відповідальності перед майбутніми поколіннями. Бібліотека ЗВО, використовуючи інструменти цифровізації, перетворюється на «цифровий ковчег», здатний зберегти ідентичність закладу та нації загалом, навіть у разі фізичних руйнувань інфраструктури.

Отже, цифрова культура викладачів і здобувачів – це комплексний феномен. Він починається з етики написання повідомлення у месенджері та завершується усвідомленням важливості збереження даних у глобальних репозитаріях. Гармонізація цих процесів – від побутової комунікації до стратегії Відкритої науки – дає змогу створити стійке, безпечне та продуктивне освітнє середовище, здатне відповідати на виклики сучасності.

Наукова новизна. У статті вперше концептуалізовано цифрову культуру українського ЗВО як багаторівневу екосистему, що охоплює психологічні (техно-еустрес), етичні (академічна доброчесність в епоху III) та естетичні (візуальні симулякри) компоненти. Обґрунтовано необхідність диференційованого педагогічного підходу до «когнітивних» і «метакогнітивних» користувачів III. Доведено, що «фіджитал»-технології є ефективним інструментом збереження культурної ідентичності в умовах кризового суспільства.

Висновки. Цифрова культура викладачів і здобувачів є динамічним феноменом, що перебуває у стані постійної трансформації. Успішний розвиток сучасного ЗВО залежить від здатності гармонізувати різні культурні

коди учасників освітнього процесу. Ключовими завданнями на найближчу перспективу є: перехід від політики заборони ІІІ до політики етичного партнерства; інтеграція модулів з кібергігієни та цифрового етикету в усі освітні програми; розвиток критичної візуальної грамотності для протидії маніпуляціям; підтримка бібліотек як центрів цифрової компетенції. Тільки комплексний підхід, що поєднує технологічні інновації з гуманістичними цінностями («цифровий гуманізм»), дасть змогу підготувати фахівця, здатного не лише споживати, а й творити культуру в цифрову епоху.

### Література

1. Васильєв О. В. Теоретико-методичні засади розвитку цифрової компетентності майбутніх викладачів в умовах інтеграції штучного інтелекту в освітню сферу. *Академічні візії*. 2025. Вип. 43. С. 1–15. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15622080>.
2. Возний І. Захист культурної спадщини України в контексті російсько-української війни. *Український історичний журнал*. 2025. № 1. С. 96–120. DOI: <https://doi.org/10.15407/uhj2025.01.096>.
3. Гладченко О. В., Ратушняк Т. В., Омельчук А. А., Ніжегородцев В. О., Вишемірська Я. С., Беспарточна О. І. Особливості формування інформаційної культури майбутніх фахівців цифрового дизайну (освітньо-професійна програма «Технології цифрового дизайну»). *Теорія і практика управління соціальними системами: філософія, психологія, педагогіка, соціологія*. 2023. № 4. С. 85–103. DOI: <https://doi.org/10.20998/2078-7782.2023.4.08>.
4. Горбань Ю. І., Олійник О. М. Інформаційна культура особистості в цифрову епоху: до питання академічної доброчесності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 63–71. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302030>.
5. Горбань Ю. І., Олійник О. М., Кобишча Н. І. Цифровізація освітнього процесу в контексті реалій інформаційного суспільства. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2024. Т. 7, № 1. С. 24–37. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-796X.7.1.2024.306996>.
6. Губчик В. Г. Кібербезпека в освітньому середовищі закладів загальної середньої освіти. *Гуманітарний корпус*. 2025. Вип. 55. С. 57–59.
7. Гуревич Р., Коношевський Л., Коношевський О., Воевода А., Люльчак С. Інтеграція штучного інтелекту в сферу освіти: проблеми, виклики, загрози, перспективи. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. 2024. Вип. 72. С. 170–186. DOI: <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2024-72-170-186>.
8. Діцман К. Д. Інституціональна трансформація стандартів державних освітніх послуг в Україні на сучасному етапі розвитку.

*Економіко-правові та управлінські аспекти розвитку суспільства: молодіжний погляд*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Дніпро, 01 листоп. 2019 р.). Дніпро: Університет митної справи та фінансів, 2019. Ч. 2. С. 58–60.

9. Дольська О. О., Ванг Д. Цифрова культура: особливості та її основні характеристики. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2023. № 41. С. 15–21. DOI: <https://doi.org/10.32782/apfs.v041.2023.3>.
10. Котун К. Особливості розвитку професійно-цифрової компетентності вчителя у Норвегії. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*. 2024. Т. 25(1). С. 156–170. DOI: [https://doi.org/10.35387/od.1\(25\).2024.156-170](https://doi.org/10.35387/od.1(25).2024.156-170).
11. Красножон Н. В. Формування інформаційної безпеки в освітньому середовищі як складова професійної компетентності педагога. *Професійна компетентність педагога: методологія, теорія, методика, практика*: матеріали ІІ Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Одеса, 7 листоп. 2025 р.). Одеса: Одеська академія неперервної освіти Одеської обласної ради, 2025. С. 64–66.
12. Круглик О. Психологічні аспекти взаємодії студентів та аспірантів зі штучним інтелектом в умовах освітніх обмежень. *Education and science of today: intersectoral issues and development of sciences*: VIII International Scientific and Practical Conference, Cambridge, May 9, 2025. Cambridge: P.C. Publishing House, 2025. Р. 27–31.
13. Сучасне суспільство: філософсько-правове дослідження актуальних проблем: монографія / за ред. О. Г. Данильяна. 2-ге вид., перероб. та допов. Харків: Право, 2017. 416 с.
14. Терлецька Т. С., Коваленко І. І. Використання чат-ботів на основі великих мовних моделей у науково-педагогічній діяльності викладачів. *Відкрите освітнє е-середовище сучасного університету*. 2024. № 16. С. 194–215. DOI: <https://doi.org/10.28925/2414-0325.2024.1613>.
15. Череповська Н. Патріотичний складник ціннісно-світоглядної стратегії цифровізації суспільства та освіти в умовах війни. *Проблеми політичної психології*. 2025. Т. 17, вип. 31. С. 210–229. DOI: <https://doi.org/10.33120/pop-Vol17-Year2025-208>.
16. Юдін О. К., Матвійчук-Юдіна О. В. Концепція формування професійних компетентностей фахівців з інформаційних технологій та кібербезпеки. *Наукоємні технології*. 2019. № 3. С. 330–342.
17. Vuorikari R., Kluzer S., Punie Y. DigComp 2.2: The Digital Competence Framework for Citizens - With new examples of knowledge, skills and attitudes. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2022. 134 p. URL: <https://publications.jrc.ec.europa.eu/repository/handle/JRC128415> (дата звернення: 15.09.2025).

### References

1. Vasyliiev, O. V. (2025). Theoretical and methodological principles of developing digital competence of future teachers in the context of

integrating artificial intelligence into the educational sphere. *Academic Visions*, 43, 1–15. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15622080> [in Ukrainian].

2. Voznyi, I. (2025). Protection of Cultural Heritage of Ukraine in the Context of the Russian-Ukrainian War. *Ukrainian Historical Journal*, 1 96–120. DOI: <https://doi.org/10.15407/uhj2025.01.096> [in Ukrainian].

3. Hladchenko, O. V., Ratushniak, T. V., Omelchuk, A. A., Nizhehorodtsev, V. O., Vyshemirska, Ya. S., & Bespartochna, O. I. (2023). Peculiarities of the formation of information culture of future specialists of digital design (educational and professional programme 'Digital design technologies'). *Theory and Practice of Social Systems Management*, 4, 85–103 [in Ukrainian].

4. Horban, Yu. I., & Oliinyk, O. M. (2024). Information Culture of the Personality in the Digital Age: On the Issue of Academic Integrity. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 63–71. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302030> [in Ukrainian].

5. Horban, Yu. I., Oliinyk, O. M., & Kobyzhcha, N. I. (2024). Digitalisation of Educational Process in the Context of Information Society Realities. *Digital Platform: Information Technologies in Sociocultural Sphere*, 7(1), 24–37. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-796X.7.1.2024.306996> [in Ukrainian].

6. Hubchuk, V. H. (2025). Cybersecurity in the educational environment of secondary education institutions. *Humanistic Corpus*, 55, 57–59 [in Ukrainian].

7. Hurevych, R., Konoshevskiy, L., Konoshevskiy, O., Voievoda, A., & Liulchak, S. (2024). Integration of artificial intelligence in the field of education: problems, challenges, threats, prospects. *Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems*, 72, 170–186. DOI: <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2024-72-170-186> [in Ukrainian].

8. Ditsman, K. D. (2019). Institutional transformation of standards of state educational services in Ukraine at the present stage of development. Economic, legal and managerial aspects of social development: youth perspective: materials of the International Scientific-Practical Conference (Dnipro, November 1, 2019), 2, 58–60 [in Ukrainian].

9. Dolska, O. O. & Wang, D. (2023). Digital culture: features and its main characteristics. *Current Problems of Philosophy and Sociology*, 41, 15–21. DOI: <https://doi.org/10.32782/apfs.v041.2023.3> [in Ukrainian].

10. Kotun, K. (2024). Peculiarities of teacher's professional digital competence development in Norway. *Adult Education: Theory, Experience, Prospects*, 25(1), 156–170. DOI: [https://doi.org/10.35387/od.1\(25\).2024.156-170](https://doi.org/10.35387/od.1(25).2024.156-170) [in Ukrainian].

11. Krasnozhan, N. V. (2025). Formation of information security in the educational environment as a component of the professional competence of the teacher. *Professional competence of the teacher: methodology, theory, technique, practice: materials of the II International Scientific and Practical Conference*, (Odessa, November 7, 2025), 64–66 [in Ukrainian].

12. Kruhlyk, O. (2025). Psychological aspects of the interaction of students and postgraduates with artificial intelligence in the context of educational limitations. *Education and science of today: intersectoral issues and development of sciences VIII International Scientific and Practical Conference* (Cambridge, May 9, 2025), 27–31 [in Ukrainian].

13. Danyliana, O. H. (Ed.). (2017). *Modern society: philosophical and legal research of current problems*. Pravo [in Ukrainian].

14. Terletska, T. S. & Kovalenko, I. I. (2024). Utilisation of large language models based chatbots in scientific and pedagogical activities of university teachers. *Open Educational E-Environment of Modern University*, 16, 194–215. DOI: <https://doi.org/10.28925/2414-0325.2024.1613> [in Ukrainian].

15. Cherepovska, N. (2025). Patriotic component of the value-worldview strategy of society and education digitalisation in wartime conditions. *Problems of Political Psychology*, 17(31), 210–229. DOI: <https://doi.org/10.33120/popp-Vol17-Year2025-208> [in Ukrainian].

16. Iudin, O. K. & Matviichuk-Yudina, O. V. (2019). The concept of forming professional competencies of specialists in informational technologies and cyber security. *Science-Based Technologies*, 3, 330–342 [in Ukrainian].

17. Vuorikari, R., Kluzer, S., & Punie, Y. (2022). *DigComp 2.2: The Digital Competence Framework for Citizens – With new examples of knowledge, skills and attitudes*. Publications Office of the European Union. <https://publications.jrc.ec.europa.eu/repository/handle/JRC128415> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 31.10.2025*

*Отримано після доопрацювання 03.12.2025*

*Прийнято до друку 12.12.2025*

*Опубліковано 29.12.2025*

УДК 398.47-055.25:[642.1"378.7":398.332.4]:392  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351834

**Цитування:**

Мельник М. М. Дівочі ворожіння у структурі катерининських та андріївських вечорниць: традиції і сучасність. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 54–59.

**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](mailto:mirchukmmm@gmail.com)

Melnyk M. (2025). Maiden Fortune-Telling within St Catherine's and St Andrew's Vechornytsi: Traditions and Modernity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 54–59 [in Ukrainian].

## ДІВОЧІ ВОРОЖІННЯ У СТРУКТУРІ КАТЕРИНИНСЬКИХ ТА АНДРІЇВСЬКИХ ВЕЧОРНИЦЬ: ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ

**Мета дослідження** – проаналізувати дівочі ворожіння в осінньо-зимовій календарній обрядовості українців на прикладі свят святої Катерини та святого Андрія, з'ясувавши їхні провідні функції у структурі вечорниць, символічні коди (вербальні, предметні та процесуальні) та напрями сучасних трансформацій. **Методологія дослідження**. Застосовано культурологічний підхід до обрядовості як системи символічних практик і ритуальної комунікації; елементи семіотичного аналізу для інтерпретації вербальних, предметних і процесуальних кодів ворожіння; використано компаративний метод для зіставлення функціональних і смислових акцентів свят Катерини та Андрія, а також інтерпретативний метод для окреслення трансформацій традиційних практик у сучасному соціокультурному просторі. **Наукова новизна** дослідження полягає в інтерпретації дівочих ворожіння як ритуалізованого механізму дошлюбної комунікації; уточнено відмінність акцентів катерининського та андріївського обрядових комплексів; виявлено, що в сучасних умовах відбувається переорієнтація ворожіння від сакрально-магічної функції до символічно-комунікативної та репрезентативної. **Висновки**. Дівочі ворожіння осінньо-зимового циклу є складником вечорниць, що функціонували як простір молодіжної комунікації та дошлюбної соціалізації. Найактивніше вони реалізуються в передріздвяний період (свята Катерини й Андрія): катерининські практики мають стриманий, дисциплінарно маркований характер, тоді як андріївські – ігрово-видовищний і колективний формат. Онейромантичні та предметно-процесуальні коди засвідчують сталість символічної системи, пов'язаної з уявленнями про Долю та шлюбний перехід. У сучасності послаблюється сакрально-мантична домінанта й зростає комунікативно-репрезентативна роль практик, а календарні зрушення додатково змінюють ритм і контекст їх відтворення. Водночас співіснування різних календарних орієнтирів не нівелює традицію, а актуалізує її як маркер культурної ідентичності.

**Ключові слова:** дівочі ворожіння, вечорниці, традиції, дошлюбна комунікація, матримоніальні практики, свято Катерини, свято Андрія, магічні дії, трансформація обрядовості.

*Melnyk Myroslava, Candidate of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Variety and Show Directing, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Maiden Fortune-Telling within St Catherine's and St Andrew's Vechornytsi: Traditions and Modernity**

**The purpose of the article** is to analyse maiden fortune-telling within Ukrainians' autumn–winter calendar ritual tradition, using St Catherine's Day and St Andrew's Day as case studies, and to identify its key functions in the structure of vechornytsi (traditional evening gatherings), the symbolic codes involved (verbal, object-based, and procedural), as well as the main directions of contemporary transformation. **Research methodology**. The study applies a culturological approach to ritual tradition as a system of symbolic practices and ritual communication; elements of semiotic analysis are used to interpret the verbal, object-based, and procedural codes of divination; a comparative method is employed to juxtapose the functional and semantic emphases of the St Catherine's and St Andrew's ritual complexes; and an interpretive method is used to outline the transformations of traditional practices in today's socio-cultural context. **Scientific novelty**. The research interprets maiden fortune-telling as a ritualised mechanism of premarital communication; clarifies the differences in emphasis between the St Catherine's and St Andrew's ritual complexes; and demonstrates that, under contemporary conditions, these practices are being reoriented from a sacral–magical function toward symbolic, communicative, and representational forms. **Conclusions**. Maiden fortune-telling in the autumn–winter cycle constitutes a component of vechornytsi, which traditionally functioned as a space for youth communication and premarital socialisation. These practices are most actively performed in the pre-Christmas period (St Catherine's Day and St Andrew's Day): Catherine-related divinations tend to be restrained and discipline-marked, whereas Andrew-related ones

have a more playful, performative, and collective format. Oneiromantic (dream-based) as well as object-based and procedural codes attest to the stability of a symbolic system associated with notions of Fate and the marriage transition. In contemporary contexts, the sacral-mantic dominant weakens while the communicative and representational role of the practices increases; calendar shifts additionally reshape the rhythm and context of their reproduction. At the same time, the coexistence of different calendar reference points does not erode tradition but rather actualises it as a marker of cultural identity.

**Keywords:** maiden fortune-telling; vechornytsi; tradition; premarital communication; matrimonial practices; St Catherine's Day; St Andrew's Day; ritual-magical practices; transformation of ritual tradition.

Актуальність теми дослідження. Дівочі ворожіння посідають особливе місце в українській календарно-обрядовій системі як практики, що поєднують індивідуальний вимір очікуваного життєвого переходу (шлюб, зміна соціального статусу тощо) з колективною формою переживання та інтерпретації майбутнього. На відміну від ритуалів, що спрямовані на підтримку аграрного циклу або вшанування предків, ворожильні дії зосереджені на приватній перспективі, проте мають чітко окреслену соціальну функцію: вони віддзеркалюють норми шлюбної культури, механізми вікової та гендерної соціалізації, уявлення про «належний» перехід дівчини до жіночої громади.

Свята Андрія та Катерини у народному календарі формують своєрідний «ворожильний» сегмент зимового циклу, коли молодіжна обрядовість чітко простежується у вечорницях, жартівливих іграх та практиках «заглядання» у майбутнє. У цьому контексті актуальним є культурологічне осмислення того, як традиційні ворожіння функціонували в системі обрядової культури та як вони трансформуються в сучасності, зберігаючи водночас базові символічні маркери. Додатковий аспект актуальності пов'язаний із сучасними соціокультурними змінами: послаблення нормативності традиційного середовища та секуляризація зумовлюють трансформацію дівочих ворожінь – від сакрально-магічної логіки до символічно-комунікативних і репрезентативних форм побутування. У таких умовах зростає потреба з'ясувати, які елементи ритуалу зберігаються як стійкі (мотив Долі, впізнавані ритуальні структури), а які переосмислюються через інсценізацію та відтворення у публічних форматах. Отже, дослідження є актуальним для уточнення функцій і семантики традиційних ворожильних практик.

Аналіз досліджень і публікацій. Українська традиційна культура та обрядовість упродовж тривалого часу перебувають у центрі уваги науковців – етнографів, фольклористів, культурологів, мистецтвознавців, істориків тощо. Зацікавлення народною спадщиною зумовлене її здатністю зберігати й передавати

ціннісні орієнтири, світоглядні уявлення та символічні коди спільноти, що формувалися століттями. Дослідники розглядають обряди й ритуали не лише як пам'ятки минулого, а як живу систему культурної пам'яті, яка відображає соціальні норми, моделі комунікації та механізми самоідентифікації. Саме тому науковий інтерес до традицій не втрачає актуальності: у сучасних умовах вони потребують осмислення й водночас досліджуються як поле трансформацій, адаптації та переінтерпретації в нових соціокультурних контекстах.

Вагомим внеском у дослідження української обрядовості, безперечно, є праці народознавців Олекси Воропая, Степана Килимника, Олександра Курочкіна, Василя Скуратівського, Павла Чубинського та ін., проте поряд із класичними джерелами активно розвивається й сучасний науковий дискурс, у межах якого дослідники не лише систематизують традиційні обрядові комплекси, а й аналізують їхні функціональні зміни, регіональні варіанти та трансформації в умовах секуляризації й публічної репрезентації. Зокрема, М. Романів у дисертації «Традиційна зимова календарно-побутова обрядовість українців Покуття кінця ХІХ – початку ХХІ ст. (загальноукраїнські риси та локальна специфіка)» [5] характеризує календарний проміжок від дня святої Катерини до дня святого Андрія, який збігається з періодом Пилипівського посту, активізацією молодіжного дозвілля: поширені різноманітні забави, матримоніальні ворожіння та інші практики дошлюбної комунікації.

Любовно-шлюбну магію зимових свят народного календаря та їх зв'язок з давніми слов'янськими культами українців, звичаї на свята Катерини і Андрія висвітлено у статті О. Ліманської [3].

Трансформацію вечорниць та дослідженню ступеня збереженості традицій на Тернопільщині розкрито у науковій праці С. Макаренка [4].

Семантичне навантаження прадавнього мантичного звичаю засівання дівчатами конопель та льону на Андрія для передбачення свого майбутнього та матримоніальні



ворожіння з фіксацією формул та обрядодій присвячено публікації О. Серебрякової [6, 7], Н. Краснянської та Н. Громової [2].

Шлюбним мотивам свята Андрія в дівочій мантиці та парубочих розвагах присвячений підрозділ монографії О. Коломийчука [1].

Водночас у межах однієї статті неможливо охопити весь спектр звичаїв, ворожильних практик і магічних дій, що функціонують у системі української календарно-обрядової культури. Різноманіття регіональних варіантів, локальних традицій та їхніх сучасних трансформацій потребує ширшого матеріалу й окремих спеціалізованих досліджень. Тому увагу зосереджено лише на найбільш репрезентативних прикладах, які дають змогу окреслити ключові смисли та напрями подальших наукових розвідок.

Мета дослідження. Проаналізувати дівочі ворожіння в осінньо-зимовій календарній обрядовості українців на прикладі свят святої Катерини та святого Андрія, з'ясувавши їхні провідні функції у структурі вечорниць, символічні (вербальні, предметні та процесуальні) коди та напрями сучасних трансформацій.

Виклад основного матеріалу. Однією з найпопулярніших форм молодіжного дозвілля в осінньо-зимовому календарному циклі були вечорниці – традиційні зібрання молоді, що поєднували працю, спілкування та розваги. Вони відбувалися переважно в період між завершенням польових робіт і початком весняних клопотів, коли зростала потреба у колективній взаємодії та відпочинку. Вечорниці були спрямовані здебільшого на підтримку соціальних зв'язків у громаді й організацію дошлюбної комунікації: саме тут формувалися симпатії, відбувалося знайомство, узгоджувалися моделі поведінки між парубками й дівчатами.

У структурі вечорниць важливе місце посідали й дівочі ворожіння, які функціонували як особлива форма обрядової гри та символічного «заглядання» у майбутнє. Найчастіше ці практики були пов'язані з темою шлюбу й вибору пари, тому набували виразного матримоніального змісту. Ворожіння виконувалися у визначені календарні дні осінньо-зимового циклу, передусім у передріздвяний період, коли, за народними уявленнями, межа між видимим і невидимим світом ставала більш сприятливою для отримання знаків долі. Такі обрядові дії поєднували елементи магічної практики, символічного тлумачення та молодіжної комунікації, водночас підтримуючи традиційні

уявлення про життєвий перехід і соціальну роль дівчини в громаді.

Найвиразніше дівочі ворожіння актуалізувалися в межах передріздвяного календарного циклу, зокрема на свята святої Катерини та святого Андрія. Саме ці дні в народній традиції позначені як «ворожильний» час, коли молодіжні зібрання набували особливої інтенсивності, а матримоніальні практики – найбільшої популярності. Катерининський і андріївський обрядові комплекси сформували своєрідний ритуальний сценарій дошлюбного періоду: від стриманіших, зосереджених на внутрішньому очікуванні знаків долі практик на Катерини та до більш розгорнутих ігрово-видовищних дійств андріївських вечорниць. У цьому контексті дівочі ворожіння постають не випадковим елементом дозвілля, а культурно закріпленим механізмом символічного осмислення майбутнього та соціальної взаємодії молоді.

Свято Катерини в народній традиції має особливі акценти, пов'язані з дівочими ворожіннями. Якщо андріївська обрядовість тяжіє до карнавальності, жарту й соціальної гри, то катерининська – до стриманішого, магічного формату, що підкреслює внутрішню зосередженість і очікування щасливої долі. Ворожіння тут нерідко набувають рис морально-дисциплінарної рамки: важливим стає не тільки результат, а й правильність виконання магічної дії, витримка, символічна «підготовка» до отримання знака.

Ключовим у віщуванні часто постає сон як культурно легітимний простір одкровення. У своїх дослідженнях, присвячених онейромантиці, Я. Ставицька акцентує на специфіці функціонування фольклорних профетичних текстів – сновидінь і ворожінь, які в сукупності сформували народну онейромантичну традицію в межах календарної обрядовості. Окремо авторка розглядає одну з найпоширеніших груп сновидіннєвих ворожінь, приурочених до календарних свят Святвечора, Андрія та Катерини, коли дівчата ворожать на «судженого». Я. Ставицька пропонує певні вербальні й невербальні коди тлумачення традиційних сновидінь на основі стародавніх ворожіннь: «... – предметий код (гребінець, рушник, пісок, ключ, перстень, пояс, дзеркало, папірці з чоловічими іменами); <...> – процесуальний код (переправа через воду, сіяння льону, випікання коржиків, вживання солі, мовчання під час виконання ритуалу); <...> – вербальний код онейромантичних текстів представлений



спеціальними словесними формулами (замовляння, примовки)» [8, 243–245]. Також важливі знакові предмети та образи, що репрезентують «розгортання долі» через мотив росту, цвітіння тощо. Так, щоб насіння льону, яке сіяли на Андрія дівчата, було підготовлено до ворожіння належним чином, «рекомендували носити його за пазухою, починаючи від дня Катерини. Важливим у цьому випадку було те, що насіння торкалося прокреативної частини жіночого тіла і, отже, з одного боку, «просякало» фертильною енергією жінки, а, з іншого, саме насіння як ембріональний продукт, доторкаючись до жіночого тіла, магічно передавало йому свою продуктивну силу» [2, 46]. У дохристиянській традиції цей календарний день осмислювався як свято Дівочої долі, що зумовило появу й поширення дівочих ворожильних практик, спрямованих на передбачення майбутнього подружнього життя. Із прийняттям християнства архаїчний зміст було переінтерпретовано: святкування приурочили до дня святої Катерини, яку в народній уяві закріпили як покровительку дівочої та жіночої долі. «В цей день дівчата звертаються до своєї долі про щасливе подружнє життя. З давніх обрядодійств збереглися окремі способи ворожінь. Напередодні Катерини дівчата відламували від вишневих дерев гілочки і ставили їх у воду, якщо вони розквітнуть до Різдва чи Меланок, то в цьому році дівчина вийде заміж» [3, 49]. А от С. Макаренко зазначає: «Зрізали гілки вишні чи сливи і ставили їх у воду або в горщик із землею на покуті. Якщо вони розцвітали до Різдва або Нового року, це обіцяло скорий шлюб. У такий же спосіб ворожили про здоров'я або смерть у наступному році. Для цього у воду ставили гілочки по кількості членів сім'ї, позначаючи їх кольоровими нитками. Чия гілка розквітне – той довго житиме, чия всохне – захворіє або помре. Рослини, що розквітали в найбільш суворий зимовий час, були зрозумілим народному світогляду символом нового відродження природи. Тому їм приписувалась особлива сила – магічним способом пов'язана з долею людей. При цьому важливим було оберігати віщу вишневу гілочку від ока священика, коли він під час посту входить до хати з молитвами, а під час свят із кропилом, щоб гілочка не засохла або ж він сваритиме за тяжкий гріх» [4, 34]. Однак в обох випадках гілочка постає як знак життєдайних і репродуктивних сил природи, які символічно мають передатися дівчині, акцентуючи її жіночу привабливість. В архаїчних уявленнях

українців поєднання гілочки з водою інтерпретується як символічний союз чоловічого та жіночого.

«Власне на Катерину відбувалися інші ворожіння, але всі вони мали яскраво виражений любовно-шлюбний характер. Серед них треба зазначити ворожіння на місточок, що відбувалося так: дівчина брала декілька вишневих гілочок, розкладала їх у формі місточка над мискою з водою й ставила на ніч під ліжко, щоб дізнатись, хто переведе її помісточку. В фольклорній традиції переправа через воду є символом шлюбу, а влаштування мостів – символ очікування. Тут очевидна спорідненість із мотивами весільного фольклору («рятування» дівчини з води; «перехід» через ріку; «переплисти»; «повень»; «море» та ін.)» [3, 49–50].

Кульмінацією дійства є обрядове «Закликання Долі до каші», що має виразну мантичну спрямованість. Дівчата з мискою каші виходять надвір і тричі гукають: «Доле, доле, йди до нас кашу їсти!». У традиційному світогляді Доля постає персоніфікованою силою, що визначає життєвий шлях, тому її «запрошення» до частування виконує функцію символічного звернення до майбутнього. Каша тут виступає ритуальним даром, через який дівчата прагнуть привернути щасливу долю, насамперед у шлюбній перспективі. Подальше прислуховування до звуків і випадкових «знаків» довкола слугує підставою для тлумачення відповіді Долі.

Тому катерининські вечорниці можна інтерпретувати як обрядову форму психологічного налаштування на перехід до нового життєвого статусу, де доля осмислюється як відповідь на правильно відтворений ритуальний алгоритм.

Андріївські вечорниці є одним із найвиразніших прикладів молодіжної ритуальності в зимовому циклі. Їхня структура синтезує ритуально-магічні, соціально-комунікативні та ігрово-видовищні компоненти. Ворожіння в межах вечорниць функціонують як традиційно закріплена форма звернення до Долі, що поєднує інтимність запиту на майбутній шлюб із колективним підтвердженням результату через групову участь. Символічно важливою є нічна локалізація практик, що в традиційній культурі асоціюється з «підвищеною проникністю» межі між видимим і невидимим світом, а отже з більшою ймовірністю отримання знака.

Найпоширеніші андріївські ворожіння утворюють кілька моделей: по-перше, ворожіння на напрям і «дорогу» (визначення,

звідки прийде суджений), де напрям символізує життєвий перехід; по-друге, ворожіння на ім'я або «постаті» майбутнього (підслуховування, випадкове слово як знак), що акцентує віру у вербальну «доленосність»; по-третє, ворожіння через посередників (речі, що запускають процес тлумачення), де матеріальна дія перетворюється на смисл. «В українській традиційній обрядовості в день Андрія або Калити проводився ряд давніх, ритуалів язичницького походження, що мали переважно любовно-магічне та аграрно-магічне спрямування. В Калиті яскраво простежуються дві сюжетні лінії, перша пов'язана з культом сонця, друга – із шлюбною магією» [4, 35].

На андріївських вечорницях молодь здебільшого розважалась. «Гадання (або мантика) напередодні св. Андрія (13 грудня за н. ст.) були невід'ємними компонентами традиційної культури <...> Нерідко вони поєднували у собі розмаїті ігрові форми. І це є цілком закономірним з огляду на те, що магія / мантика, як і гра, зазвичай домінують у точках переходу, чому сприяє їхня інструментальність» [1, 136]. Ворожіння на свято Андрія були різноманітними: «пекли пампушки, або балабушки, – клали їх під осліні і запускали до хату пса. Чию першу балабушку з'їсть собака, та дівчина першою вийде заміж. Замість пампушок могли бути й вареники, а замість собаки кіт, та якщо той кіт, чи собака, перш ніж з'їсти обраний вареник, заніс його в куток, то дівчина вийде заміж і поїде далеко від дому.

Збираючись разом, дівчата ставили свої чоботи в рядочок і по черзі переставляли змієюю від лави до порога. Чий чобіт першим торкнеться порога, та першою і вийде заміж.

Ворожили на дровах. Одну дівчину спеціально посилали по дрова. Вона мала взяти навмання оберемок полін і, прийшовши додому, порахувати – парна їх кількість чи непарна. Якщо парна – то й собі знайде свою пару у новому році» [9].

У сукупності такі ворожіння виконують не лише мантичну, а й інтегративну функцію – зближують молодь, нормалізують тему шлюбу та моделюють соціальні моделі шлюбної взаємодії.

У сучасних соціокультурних умовах дівочі ворожіння зазнають відчутної трансформації. Послаблення традиційної нормативності, секуляризація та зміна ритмів повсякдення зменшують віру в буквальну «пророчість» ритуалу, натомість посилюють його естетичний і комунікативний потенціал. Ворожіння дедалі частіше відтворюються як елемент культурної

репрезентації: у шкільних, студентських, міських і мистецьких форматах вечорниць, де вони набувають форми інсценізації, гри та тематичної події. Водночас трансформація не означає повного зникнення традиційних смислів. Зберігається мотив долі, очікування, символічної перевірки майбутнього, що забезпечує впізнаваність практик і їхній зв'язок між поколіннями. Отже, дівочі ворожіння функціонують як форма актуалізації культурної пам'яті: вони переходять від сакрально-мантичної логіки до символічно-комунікативної, але продовжують виконувати ідентифікаційну роль.

У сучасних умовах важливо враховувати й календарний чинник: після переходу частини церковного та суспільного життя на новий календар відбулася зміна розташування дат низки свят, унаслідок чого звичний річний цикл обрядових практик частково змістився. Відтак календар, який упродовж тривалого часу функціонував як «новий стиль», у повсякденному вжитку багатьох спільнот фактично актуалізувався у формах, близьких до «старого стилю», що спричинило паралельне співіснування різних календарних орієнтирів. Така ситуація є ще однією ознакою сучасності, адже впливає на ритм святкування, трансформує звичні часові межі обрядового циклу та змінює контекст відтворення традиційних практик у суспільстві.

Наукова новизна дослідження полягає в інтерпретації дівочих ворожінь як ритуалізованого механізму дошлюбної комунікації; уточнено відмінність акцентів катерининського та андріївського обрядових комплексів; виявлено, що в сучасних умовах відбувається переорієнтація ворожінь від сакрально-магічної функції до символічно-комунікативної та репрезентаційної.

Висновки. Вечорниці в осінньо-зимовому календарному циклі функціонували як простір молодіжної комунікації та соціального узгодження дошлюбних моделей поведінки. Важливою складовою цієї традиції були дівочі ворожіння, що мали переважно матримоніальну спрямованість і поєднували магічну дію, символічне тлумачення та колективний формат переживання «знаків долі». Найінтенсивніше ворожильні практики актуалізувалися у передріздвяний період, зокрема на Катерини та Андрія, де катерининська обрядовість постає як більш стримана, дисциплінарно зорієнтована на «очікування долі», тоді як андріївський комплекс виразніше тяжіє до ігрово-видовищних форм вечорниць і ширшої

молодіжної інтеграції. Онейромантика (ворожіння за снами) та предметно-процесуальні коди (насіння льону, вода, гілочка, місток, ритуальні формули) засвідчують сталість символічної системи, що моделює уявлення про шлюб як перехід до жіночої громади і про Долю як персоніфіковану силу. У сучасності дівочі ворожіння закономірно трансформуються: послаблюється віра в їх буквально «пророцтво», натомість посилюється комунікативна й репрезентативна роль, однак зберігається мотив долі й упізнавані ритуальні структури, що підтримують та популяризують традиції та зв'язок між поколіннями. Додатковим маркером сучасного стану обрядовості є календарний чинник: зміна календарних орієнтирів і перерозташування дат свят зумовлюють зміщення річного ритуального циклу та паралельне співіснування «нового» і «старого» стилів у практиках святкування. Це впливає на ритм відтворення традиції, трансформує часові межі передріздвяного періоду та задає нові контексти функціонування ворожильних практик у громаді. Водночас співіснування різних календарних орієнтирів не нівелює традицію, а актуалізує її як маркер культурної ідентичності.

#### Література

1. Коломийчук О. Календарна обрядовість українців Бойківщини: осінньо-зимовий цикл (кінець XIX – 30-ті рр. XX ст.): монографія. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2022. 376 с., іл.
2. Краснянська Н., Громова Н. Традиційна рослинна символіка українських свят осені та початку зими. *Етнічна історія народів Європи*. 2012. Вип. 38. С. 45–48.
3. Ліманська О. В. Семантика любовно-шлюбного мотиву зимових свят народного календаря українців. *Вісник ХДАДМ*. 2007. № 11. С. 47–56.
4. Макаренко С. Динаміка змін традиційних обрядів вечорниць на Тернопільщині. *Етнічна історія народів Європи*. 2011. Вип. 35. С. 33–41.
5. Романів М. Традиційна зимова календарно-побутова обрядовість українців Покуття кінця XIX – початку XXI ст. (загальноукраїнські риси та локальна специфіка): дис. ... д-ра філософії: 032. Львів, 2024. 224 с.
6. Серебрякова О. «“Андрію, Андрію, я колопні сію: дай ми, боже, знати, з ким їх буду брати”» (мантичний звичай «засівання конопель»: семантика, символіка, функції». *Народознавчі зошити*. № 5 (125), 2015. С. 1034–1044.

7. Серебрякова О. Семантика гадань зі взуттям у зимовій обрядовості українців. *Народознавчі зошити*. № 1 (121), 2015. С. 206–213.

8. Ставицька Я. В. Народна онейромантика українців у контексті календарної обрядовості. *Слов'янський світ: щорічник*. Вип. 15 / голов. ред. Г. А. Скрипник; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016, С. 240–251.

9. Чорна М. Андріївські вечорниці: традиції святкування. URL: <https://www.plast.org.ua/blog-ukrayinski-tradytsiyi-andriyivski-vechernytsi/> (дата звернення: 12.10.2025).

#### References

1. Kolomyichuk, O. (2022). Calendar rituals of Ukrainians of Boykivshchyna: autumn-winter cycle (end of the 19th century – 30s of the 20th century) [in Ukrainian].
2. Krasnianska, N. & Hromova, N. (2012). Traditional plant symbolism of Ukrainian autumn and early winter holidays. *Ethnic history of the peoples of Europe*, 38, 45–48 [in Ukrainian].
3. Limanska, O.V. (2007). Semantics of the love-marriage motif of the winter holidays of the Ukrainian folk calendar. *Bulletin of the KhDADM*, 11, 47–56 [in Ukrainian].
4. Makarenko, S. (2011). Dynamics of changes in traditional rites of vechornyts in Ternopil region. *Ethnic history of the peoples of Europe*, 35, 33–41 [in Ukrainian].
5. Romaniv, M. (2024). Traditional winter calendar and everyday rituals of Ukrainians of Pokuttia of the late 19th – early 21st centuries (all-Ukrainian features and local specifics). PhD dissertation. Lviv [in Ukrainian].
6. Serebriakova, O. (2015). ‘Andrey, Andrey, I sow hemp: God grant that we may know with whom I will take them’ (the magical custom of ‘sowing hemp’: semantics, symbolism, functions)’. *Ethnographic notebooks*, 5 (125), 1034–1044 [in Ukrainian].
7. Serebriakova, O. (2015). Semantics of fortune-telling with shoes in the winter rituals of Ukrainians. *Ethnographic notebooks*, 1 (121), 206–213 [in Ukrainian].
8. Stavytska, Ya. V. (2016). Folk oneiric romance of Ukrainians in the context of calendar rituals. *Slavic world*, 15, 240–251 [in Ukrainian].
9. Chorna, M. (n.d.). St. Andrew's Eve: celebration traditions. <https://www.plast.org.ua/blog-ukrayinski-tradytsiyi-andriyivski-vechernytsi/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 19.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 94(477)"2013/2014":316.7:7.03  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351835

**Цитування:**

Родінова Н. Л. Культурні стратегії роду Острозьких в європейському контексті раннього Нового часу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 60–67.

Rodinova N. (2025). Cultural Strategies of the Ostrozky Family in the European Context of the Early Modern Period. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 60–67 [in Ukrainian].

**Родінова Наталія Леонідівна,**  
кандидат історичних наук,  
доцент кафедри артменеджменту  
та інформаційних технологій  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-2259-5573>  
[rodinova2010@gmail.com](mailto:rodinova2010@gmail.com)

## КУЛЬТУРНІ СТРАТЕГІЇ РОДУ ОСТРОЗЬКИХ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ РАНЬОГО НОВОГО ЧАСУ

**Мета статті** полягає в дослідженні змісту та особливостей культурних стратегій роду Острозьких у контексті європейських інтелектуальних та патрональних практик раннього Нового часу. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні історико-ретроспективного, компаративного, структурно-логічного та культурно-історичного підходів, що дозволило простежити локальні особливості меценатства та його відповідність європейським тенденціям. **Наукова новизна** полягає у спробі розглянути меценатство Острозьких крізь призму європейської моделі культурної політики, у якій патронат виступає інструментом формування символічного капіталу, інтелектуального середовища та репрезентації влади; водночас актуалізовано питання про власні стратегії української еліти, які були спрямовані на утвердження культурної суб'єктності українських земель. **Висновки.** У роботі зазначено, що створення Острозької академії та друкарні було не випадковою ініціативою, а частиною продуманої культурної стратегії Василя-Костянтина Острозького, яка орієнтувалася на формування православної інтелектуальної еліти, модернізацію національної освітньої традиції та розширення комунікативних можливостей української культури. Доведено, що освітній проєкт спирався на університетські моделі європейських країн, які були адаптовано до потреб православного середовища, що дозволило поєднати латинську інтелектуальну традицію з візантійською богословською спадщиною. Наголошено, що друкарська діяльність виступала не лише як технічна база видавничої справи, а і як ключовий інструмент ідейного впливу. Обґрунтовано, що меценатство роду Острозьких сприяло становленню українського освітнього й книжкового простору, а також формуванню мережі інтелектуальних контактів.

**Ключові слова:** культурні стратегії Острозьких, Острозька академія, Острозька друкарня, ранній Новий час, історія освіти.

*Rodinova Nataliia, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of Art Management and Information Technologies, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Cultural Strategies of the Ostrozky Family in the European Context of the Early Modern Period**

**The purpose of the article** is to study the content and features of the cultural strategies of the Ostrozky family in the context of European intellectual and patronage practices of the early modern period. **The methodology** is based on a combination of historical-retrospective, comparative, structural-logical, and cultural-historical approaches, which allowed us to trace the local features of patronage and its compliance with European trends. **The scientific novelty** lies in the attempt to consider the patronage of the Ostrozkys through the prism of the European model of cultural policy, in which patronage acts as an instrument for the formation of symbolic capital, the intellectual environment and the representation of power; at the same time, the question of the Ukrainian elite's own strategies aimed at asserting the cultural subjectivity of Ukrainian lands was raised. **Conclusions.** The work states that the creation of the Ostroh Academy and Printing House was not a random initiative, but part of a well-thought-out cultural strategy of Vasyl-Konstantyn Ostrotsky, which was focused on the formation of an Orthodox intellectual elite, the modernisation of the national educational tradition, and the expansion of the communicative capabilities of Ukrainian culture. It is proven that the educational project was based on university models of European countries, which were adapted to the needs of the Orthodox environment, which made it possible to combine the Latin intellectual tradition with the Byzantine theological heritage. It is emphasised that printing activities acted not only as a technical basis for publishing, but also as a key instrument of ideological influence. It is substantiated that the patronage of the Ostrotsky family contributed to the formation of the Ukrainian educational and book space, as well as the formation of a network of intellectual contacts.

**Keywords:** cultural strategies of the Ostrohsksys, Ostroh Academy, Ostroh Printing House, early Modern Times, history of education.

Актуальність теми дослідження. Меценатство роду Острозьких посідає важливе місце в українській історіографії як один із визначальних чинників розвитку освіти, книжності та культурного життя українських земель XVI – початку XVII ст. Водночас проблема полягає в тому, що ця діяльність тривалий час осмислювалася переважно в межах національного або конфесійного наративу, що звужувало можливості її інтерпретації в ширшому європейському контексті. У ранньомодерній Європі меценатство, патронат, клієнтела та фундаційна діяльність становили взаємопов'язану систему соціальних і політичних практик аристократії, спрямованих на репрезентацію влади й формування символічного капіталу. Підтримка освіти, книгодрукування та церковних інституцій виконувала не лише благочинну, а й стратегічну функцію, пов'язану з легітимацією соціального статусу та розбудовою мереж особистої лояльності. У цьому сенсі діяльність князів Острозьких не була винятком, а відповідала загальноєвропейським моделям культурного покровительства, адаптованим до умов Речі Посполитої та Великого князівства Литовського.

Разом із тим в історіографії зберігається неоднозначність у трактуванні мотивацій меценатства Острозьких – між інтерпретаціями його як інструменту захисту православної спільноти та як елементу магнатських патронсько-клієнтських стратегій. Відсутність цілісного бачення співвідношення цих аспектів ускладнює комплексне осмислення меценатської діяльності роду. Це зумовлює потребу аналізу меценатства Острозьких у порівняльній перспективі з урахуванням європейських соціокультурних моделей раннього Нового часу. Такий підхід дозволяє розглядати меценатство не лише як прояв благочинності, а як інтегральний механізм влади, репрезентації та культурного виробництва.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасній історіографії меценатство роду Острозьких розглядається на перетині кількох напрямів, що дозволяє розглядати українські традиції з погляду загальноєвропейських моделей культурного покровительства. На концептуальному рівні важливими є праці, що окреслюють політичні та культурні параметри ранньомодерної Європи та визначають місце культурних практик у виробленні легітимності влади та структуруванні соціального простору. Ця група досліджень визначає меценатство як

механізм репрезентації статусу, формування символічного капіталу та створення інтелектуальних осередків, що забезпечували інтеграцію еліт.

У праці Р. Фроста простір Великого князівства Литовського та Речі Посполитої інтерпретується як політичний організм, заснований на конфесійній та мовній рівновазі. Автор переконливо демонструє, що релігійна політика і мовна стратифікація виступали фундаментом державної ідентичності, а культурні практики, зокрема освітні та видавничі ініціативи, функціонували у якості інструментів інтеграції шляхетських еліт [11].

У дослідженні Р. Баттервіка патронат виступає інструментом політичної легітимації та формою «м'якої влади», а культурні ініціативи постають засобом формування бажаного образу монарха або магната в очах підданих та європейських партнерів. Автор акцентує на ролі палацової культури, візуальної репрезентації та механізмів патронсько-клієнтських відносин, завдяки яким забезпечувався соціальний контроль [10].

Інтелектуально-історичне підґрунтя пропонує К. Чорські, який розглядає культурні інституції як простори формування нових смислів, а інтелектуальні мережі – як середовище, що створює політичні концепти та символічні моделі влади [15].

Другий напрям досліджень становлять роботи, в яких розкриваються механізми патронату та клієнтельних зв'язків у Речі Посполитій, що дозволяє зрозуміти меценатство як органічну складову політичної культури регіону. У роботі А. Мончака патронат і клієнтела окреслюються як модель соціальної організації, в якій влада, соціальні зв'язки і культурні ініціативи функціонували у спільному просторі [14]. У. Августиняк акцентує увагу на магнатських дворах Великого князівства Литовського, описує їх як осередки взаємодії політичних і культурних практик. На матеріалі клієнтських мереж дослідниця показує, що підтримка освіти і книгодрукування виступали способом вибудовування персональних зв'язків та каналом впливу на процеси в регіоні [9].

У фокусі дослідження Н. Яковенко опинилася соціально-правова основа діяльності української аристократії, в якій фундації, благодійні заходи та культурне заступництво представлено як складова шляхетської моделі саморепрезентації та інструмент закріплення влади. Авторка наголошує, що меценатство формувало своєрідний символічний ресурс, який підсилював соціальну легітимність роду [8].

Низка сучасних студій наголошують, що українське меценатство ранньомодерного часу розвивалося в умовах політичної багатоконфесійності та культурної конкуренції, що зумовлювало необхідність орієнтації на захист власної духовної традиції та підтримку інституцій, здатних забезпечити збереження культурної суб'єктності. У цьому контексті українські студії М. Довгань, Л. Азарцевої, О. Донік дозволяють окреслити специфіку вітчизняних меценатських практик, їхню цільову спрямованість і відмінності від західноєвропейських взірців.

Так, стаття М. Довгань, присвячена порівнянню українських і західноєвропейських моделей меценатства епохи Ренесансу, підводить до висновку, що діяльність князів Острозьких виразно поєднувала європейські форми культурного покровительства та прагнення до збереження конфесійної і культурної ідентичності. При цьому вказується, що діяльність Острозьких вписувалася у стратегії аристократичного патронажу [3].

Розширюючи визначення патронату, Л. Азарцева, визначає його як багаторівневу систему координації взаємин між владою, світськими і духовними інституціями. Дослідниця переконливо показує, що меценатство в середньовічній та ранньомодерній Європі виконувало не лише репрезентативну функцію, а й виступало регулятором соціальних та політичних процесів [1]. У свою чергу, дослідження О. Донік [4] дозволяє простежити спадкоємність українських благодійницьких ініціатив, що та є свідченням тривалої традиції.

Третій блок досліджень безпосередньо сфокусований на діяльності князів Острозьких і дозволяє реконструювати конкретні механізми культурного покровительства. Саме ці праці демонструють, що меценатство Острозьких не обмежувалося підтримкою окремих культурних ініціатив, а функціонувало як продумана система освітніх, книжкових і дипломатичних стратегій, співмірних із європейськими практиками аристократичного патронату.

У дослідженнях В. Ульяновського острозький осередок постає як структурований проєкт, у якому видавнича діяльність, освіта та підтримка інтелектуальних кіл розглядаються не відокремлено, а в єдності з політичними і конфесійними пріоритетами роду. Дослідник зазначає, що залучення вчених, організація друкарні та формування академічного середовища були частими стратегії посилення позицій князів в регіоні [7]. Подібний підхід

дозволяє визначати меценатство не як емоційно вмотивовану доброчинність, а як інвестицію у довготривалу культурну інфраструктуру, що грала на підсилення політичної суб'єктності роду у загальноєвропейському контексті.

У дослідженнях Т. Кемпа наголошує на масштабності амбіцій Василя-Костянтина Острозького та їхній відповідності культурним тенденціям доби. Автор акцентує, що діяльність князя була на рівні з європейським освітнім рухом та вказує на розуміння важливості формування православної інтелектуальної еліти [12; 13].

Конфесійно-політичний вимір діяльності Острозьких ґрунтовно проаналізовано у докторській дисертації М. Довбищенка, що дозволяє розглядати меценатство князя В.-К. Острозького у взаємозв'язку з релігійними рухами Волині кінця XVI – першої половини XVII ст. Автор показує, що підтримка шкіл, братств і церков була формою активного втручання у конфесійну динаміку регіону та засобом формування альтернативних до державних центрів духовної влади [2].

Історіографічну традицію осмислення фундаційної діяльності В.-К. Острозького простежує Р. Труба на основі аналізу доробку Омеляна Терлецького. Дослідження вводить до наукового обігу локальні джерела та юридичні документи, які дозволяють конкретизувати соціальні механізми патронату князя, зокрема на прикладі тернопільської фундації, та простежити довготривалий вплив цих ініціатив на міське середовище [6].

Важливим доповненням до персоналізованого аналізу є стаття Л. Шваб і Ю. Токарської, що присвячена спробам перенесення резиденції Вселенського патріархату на руські землі Речі Посполитої [16]. Авторки показують, що меценатство князя Острозького тісно пов'язується з його участю у міжконфесійних і дипломатичних проєктах. Така інтерпретація дозволяє розглядати діяльність князя в парадигмі європейської аристократичної культури, для якої меценатство виступало інструментом впливу на наддержавні церковні і дипломатичні процеси.

Отже, в історіографічному полі поступово утверджується інтерпретація, відповідно до якої діяльність Острозьких постає елементом ширшого європейського культурного простору ранньомодерної доби, а їхній патронат може бути осмислений як інструмент конструювання інтелектуального середовища та символічного ресурсу влади.

Мета статті – дослідити зміст та особливості культурних стратегій роду Острозьких в контексті європейських інтелектуальних та патрональних практик ранньомодерної доби. Для досягнення мети сформульовано такі завдання: визначити особливості європейського та українського патронату ранньомодерної доби; простежити механізми культурного покровительства князів Острозьких у освітній, видавничій та релігійній сферах; оцінити вплив меценатства Острозьких на формування інтелектуального простору України XVI–XVII ст. у порівняльній перспективі.

Виклад основного матеріалу. Меценатська діяльність роду Острозьких постає одним із найбільш репрезентативних прикладів адаптації західноєвропейських традицій культурного покровительства до соціокультурних умов українських земель ранньомодерної доби. Її формування було зумовлене специфічним статусом князівської верстви в українському суспільстві, що істотно відрізнявся від шляхетських моделей меценатства, поширених у Західній Європі. Як видно з дослідження Н. Яковенко, українські князі впродовж XIV–XVII ст. залишалися замкненою елітою, доступ до якої не визначався ані матеріальним достатком, ані урядовою кар'єрою, ані королівськими привілеями. Їхній авторитет ґрунтувався на праві походження, саме так їх владу сприймав народ [8].

Саме ця така природа князівського статусу зумовила специфіку меценатства. На відміну від родів Західної Європи, де культурне покровительство часто виступало інструментом престижної репрезентації або соціального змагання, меценатство українських князів, зокрема Острозьких, формувалося як моральний обов'язок перед родовою традицією, церквою і «руською спільнотою». Н. Яковенко підкреслює, що до числа традиційних чеснот князівського статусу ще з давньоруських часів належали військова звитяга та щедрість до церкви, що разом формували етичну модель правителя-заступника [8, 77–111]. У цьому сенсі меценатство постає органічною складовою князівської влади.

Двохсотлітнє перебування українських земель у складі Великого князівства Литовського створило загалом сприятливі умови для розвитку цієї моделі культурного покровительства. Литовсько-руська політична система, незважаючи на внутрішні суперечності, забезпечувала відносну

конфесійну толерантність і збереження прав православної церкви, що дозволяло князям реалізовувати меценатські ініціативи в освітній, релігійній та культурній площині. У даному контексті діяльність князів Острозьких слід розглядати не як виняток, а як найбільш послідовний і масштабний вияв загальноєвропейського явища аристократичного культурного патронату, адаптованого до українських реалій.

Водночас всередині самого роду Острозьких можна простежити еволюцію пріоритетів меценатської діяльності. У постаті Костянтина Івановича Острозького, одного з найвизначніших політичних і військових діячів Великого князівства Литовського початку XVI ст., домінувало рицарське начало. Його слава як полководця та оборонця держави визначала основний образ князя, проте релігійне меценатство вже тоді відігравало важливу роль. Саме за Костянтина Івановича було започатковано активну підтримку православних інституцій, що заклало основи подальшої провідної ролі роду Острозьких у православному середовищі руських і литовських земель [13, 18].

Фундації нових церков, підтримка монастирів, втручання у справи Київської митрополії та отримання привілеїв на опіку над церковними структурами є свідченням усвідомленої політики культурного і релігійного покровительства. Дозвіл короля Сигізмунда I на будівництво мурованих православних храмів, зокрема у Вільні, всупереч чинним обмеженням, став не лише проявом особистого авторитету князя, а й важливим прецедентом у конфесійній політиці Великого князівства Литовського [13, 213–214]. Отже, меценатство Костянтина Івановича вписувалося у ширший європейський контекст, де аристократія виступала посередником між церковними інституціями та світською владою.

Якісно нового виміру меценатська діяльність роду Острозьких набула за Василя-Костянтина Костянтиновича Острозького. На відміну від батька, для нього пріоритетним став саме культурно-інтелектуальний аспект покровительства, що дозволяє розглядати князя як одного з найбільших меценатів Східної Європи другої половини XVI ст. Зосередивши свою діяльність у родинному центрі Острозі, він свідомо перетворив місто на осередок освіти, книговидавництва та релігійної думки, що був співмірним з провідними європейськими культурними центрами.

Модель меценатства Василя-Костянтина Острозького демонструє структурну подібність

до практик західноєвропейських аристократичних родів, які інвестували у створення університетів, академій, друкарень і богословських центрів. Водночас її специфіка полягала у чіткому спрямуванні на захист та модернізацію православної традиції в умовах посилення католицького і протестантського впливу. Князівське покровительство культури поєднувало функції ідеологічного захисту, освітньої реформи та репрезентації православної спільноти в загальноєвропейському просторі.

Отже, меценатство роду Острозьких слід розглядати як цілісну систему культурного покровительства, що поєднувала давньоруські традиції князівської благочинності з новими формами ранньомодерної європейської культурної політики. Воно стало важливим чинником формування українського культурного простору XVI – початку XVII ст. і водночас засвідчило здатність української аристократії інтегруватися в загальноєвропейські процеси зі збереженням власної ідентичності. Проте реалізація такої амбітної стратегії була б не можливою без створення потужної матеріальної та інституційної бази, яка втілювалася у конкретних освітніх і видавничих проєктах.

Зміщення фокусу з особистості на розбудову сталих інституцій дозволяє побачити в діяльності Острозьких не просто меценатську діяльність, а саме цілісну картину соціокультурної діяльності. Освітнє та книжкове меценатство роду Острозьких, насамперед за Василя-Костянтина Острозького є одним із найяскравіших прикладів інтелектуального покровительства в ранньомодерній Україні та водночас демонструє глибоку інтегрованість українських культурних процесів у загальноєвропейський контекст. На відміну від традиційних форм благочинності, спрямованих на церковне будівництво або ж утримання духовенства, освітні і видавничі ініціативи князя мали стратегічний характер та були зорієнтовані на довготривалу трансформацію православної культури в умовах конфесійної конкуренції.

Створення навчального осередку в Острозі близько 1576 р. було безпосередньою відповіддю на кризу православної освіти в Короні та Великому князівстві Литовському, що особливо загострилася в середині XVI ст. Розвиток мережі єзуїтських колегіумів, протестантських гімназій і академій поставив православну шляхту перед загрозою інтелектуальної маргіналізації. У цій ситуації

Острозька школа постала як альтернатива західним освітнім моделям [12, 97; 12, 101].

Програма навчання в Острозькій академії ґрунтувалася на західноєвропейських зразках, зокрема на системі семи «вільних наук», що було характерним для університетів Італії, Німеччини та Польщі. Водночас вона зберігала орієнтацію на візантійську богословську традицію, що дозволяло поєднувати «латинський Захід» і «грецький Схід» в межах єдиного освітнього проєкту. Саме ця синтетичність дозволяє дослідникам говорити про справжню «революцію в освітній православній традиції» [7, 291–292].

Фактично створений князем заклад виконував функції академії, оскільки став першим в Україні науковим осередком, довкола якого згуртувалися провідні інтелектуальні сили тогочасного православного світу. Показовим є залучення до викладання та керівництва вихованців Падуанської академії – одного з найавторитетніших університетських центрів Європи. Першим ректором Острозької академії став грек Кирило Лукаріс, який обіймав цю посаду у 1594–1600 рр., а згодом став патріархом Александрійським і Константинопольським [5, 36]. Іншим яскравим прикладом є Никифор Кантакузин. Залучення таких постатей свідчило високий рівень академічних амбіцій князя та його прагнення інтегрувати український освітній простір у міжнародні інтелектуальні мережі.

Принциповою рисою освітнього проєкту Острозьких було усвідомлення освіти як інструменту культурної самооборони. В умовах активної діяльності єзуїтських колегіумів, поширення католицьких та протестантських шкіл в українських землях Острозька академія виконувала функцію альтернативного центру формування еліти, зорієнтованої на збереження православної традиції. Водночас вона не заперечувала досягнення західноєвропейської науки, а радше прагнула їх осмислити та адаптувати, що свідчить про відкритий, а не ізоляціоністський характер цього освітнього проєкту.

Острог швидко перетворився на осередок активного культурного обміну. Дослідники відзначають постійні відвідини міста вченими з православного Сходу, Балкан, а також з Польщі, що формувало унікальне середовище міжкультурного спілкування. Саме в цій інтелектуальній атмосфері розквітли таланти українських письменників-полемістів Герасима Смотрицького, Івана Вишенського, Клирика Острозького, Дем'яна Наливайка та інших. Як підкреслює І. Мицько, з другої



половини 1590 рр. Острог фактично став найпотужнішим українським видавничим центром своєї доби [5, 36].

Невід'ємною складовою цього інтелектуального проєкту стало книгодрукування. Василь-Костянтин Острозький свідомо надав друкарській справі пріоритетного значення, що виразно зафіксовано в його розпорядженні влаштувати в Острозі насамперед «дом на дело книг печатных», а вже потім «дом и детям к научению» [7, 291]. Така ієрархія завдань засвідчує стратегічне бачення ролі книги як основного інструменту культурної та конфесійної боротьби.

Заснована у 1578 р. Острозька друкарня стала першою приватною магнатською друкарнею на Волині та перетворила місто на один із провідних центрів книговидавання у Східній Європі. Князь активно залучав до роботи провідних майстрів і інтелектуалів, зокрема Івана Федорова, фінансував масштабні видавничі проєкти, враховуючи досвід протестантських друкарень Західної Європи [7, 287; 13, 213–214]. Це відповідало європейській практиці залучення висококваліфікованих майстрів друкарської справи до культурних центрів, що прагнули інтелектуального впливу.

Головною подією книговидавничої справи стало видання Острозької Біблії 1581 р. – першого повного друкованого тексту Святого Письма староцерковнослов'янською мовою. Амбітність цього проєкту пояснювалася усвідомленням того, що основні християнські конфесії вже мали повні тексти Біблії, тоді як православний світ залишався в цьому сенсі позаду [7, 297]. Для роботи над Біблією князь утримував близько двадцяти фахівців, серед яких були богослови, перекладачі та друкарі [7, 299]. Архієпископ Діонісій Раллі-Палеолог Кізіцький проживав у князя понад десять років та працював над перекладом тексту [16, 22].

Загалом в Острозькій друкарні було видано близько 25 книг, серед яких – не лише біблійні та богослужбові тексти, а й полемічні твори, підручники і дидактичні посібники: «Буквар» (1578), «Новий Завіт» (1580), «Хронологія» (1581), «Ключ Царствія Небесного» Герасима Смотрицького, «Отпис» Клирика Острозького та інші. Цей видавничий масив став фундаментом для розвитку наукової та полемічної літератури слов'янською мовою, що засвідчувало бажання врахувати потреби православного соціуму [7, 302]. Отже, в Острозі було створено видання, які за своїм науковим і

текстологічним рівнем не поступалися західноєвропейським аналогам.

Фінансовою основою стабільності освітньо-книжкового проєкту став створений князем постійний фонд. Так, 14 лютого 1585 р. В.-К. Острозький записав на користь академії та шпиталю замок і містечко Сураж із навколишніми селами, цей акт було затверджено королем Стефаном Баторієм [13, 899–901]. Така форма інституційного забезпечення цілком відповідала західноєвропейській практиці фінансування університетів і колегіумів через земельні надання і постійні доходи.

Друкарська діяльність виконувала також важливу комунікативну функцію. Через книгу ідеї, сформовані в академічному середовищі Острога, поширювалися далеко за межі Волині, впливаючи на розвиток освіти, богослов'я та книжної культури в Україні, Білорусі та Молдавії. Отже, Острог перетворився на транскордонний інтелектуальний центр. Синтез видавничої та освітньої діяльності створив прецедент. Коли приватна ініціатива фактично перебрала на себе функції державного культурного будівництва. Це дозволило православному інтелектуальному середовищу вистояти у конфесійному протистоянні, а й вийти на рівень рівноправного діалогу із західноєвропейською науковою думкою, перетворити руську віру на суб'єкт культурного відродження.

Висновки. Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що у західноєвропейському та центрально-східноєвропейському контекстах культурні стратегії аристократії раннього Нового часу поєднували освітні, релігійні, політичні та репрезентативні виміри, так інтегруючи культуру в ширші процеси соціального та цивілізаційного розвитку. Українські землі, перебуваючи у складі Великого князівства Литовського та Речі Посполитої, органічно включилися в ці процеси, адаптувавши загальноєвропейські моделі культурного покровительства до власних конфесійних, мовних і традиційних пріоритетів.

На прикладі діяльності роду Острозьких показано, що культурні стратегії української еліти XVI – початку XVII ст. були не периферійним, а становили концептуально сформований комплекс дій, здатний продукувати власні культурні проєкти європейського рівня. Освітні та видавничі ініціативи, зосереджені навколо Острозької академії та друкарні, засвідчили перехід від традиційної доброчинності до цілеспрямованої

культурної політики, зорієнтованої на формування інтелектуальної еліти та захист конфесійно-культурної ідентичності. У цьому сенсі культурні стратегії виступають як інструмент конструювання культурної пам'яті.

Діяльність Острозьких доводить, що українська аристократія не лише наслідувала західноєвропейські моделі, а й продукувала власні інтелектуальні та комунікаційні стратегії, здатні впливати на культурний простір за межами українських земель. Саме це дозволяє розглядати культурні стратегії роду Острозьких як один з ключових чинників включення України в культурні процеси раннього Нового часу.

Водночас подальших досліджень потребує порівняльне осмислення українських меценатських практик у співвідношенні з аналогічними процесами в інших регіонах Центрально-Східної Європи, а також дослідження трансформації культурних стратегій у довготривалі інституційні форми культурної пам'яті. Такий підхід дозволить глибше зрозуміти роль українського досвіду у формуванні європейської культурної спадщини та уточнити місце роду Острозьких у загальноєвропейському інтелектуальному ландшафті.

### Література

1. Азарцева Л. С. Вплив меценатства на розвиток середньовічної культури. *Культура України. Культурологія*. 2015. Вип. 49. С. 51–63.
2. Довбищенко М. В. Українська шляхта Волині у релігійних рухах кінця XVI – першої половини XVII ст. : дис. ... д-ра іст. наук: 09.00.12. Київ, 2010. 896 с.
3. Довгань М. Меценатство в українській культурі епохи Ренесансу. *Вісник гуманітарних наук*. 2025. Вип. 13. URL: <https://h-visnyk.com.ua/index.php/home/article/view/311> (дата звернення: 08.09.2025).
4. Донік О. М. Благодійність в Україні (XIX – початок XX ст.). *Український історичний журнал*. 2005. № 4. С. 159–177.
5. Колосова Н. Меценатська діяльність князя В.-К. Острозького та його роль в історії князівського меценатства України кінця XVI – початку XVII ст. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2018. Вип. 1. С. 32–37. URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=827474> (дата звернення: 08.09.2025).
6. Труба Р. Князь В.-К. Острозький і фундація його імені в Тернополі у дослідженнях Омеляна Терлецького. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Історія. 2017. Вип. 1(3). С. 78–82. URL:

[http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPU\\_ist\\_2017\\_1%283%29\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPU_ist_2017_1%283%29_14) (дата звернення: 08.09.2025)

7. Ульяновський В. Острозька книжність у контексті життєдіяльності князя Василя-Костянтина Острозького. Парадигма оцінок. *Canadian-American Slavic studies*. 2017. Vol. 51. P. 289–311. DOI: DOI: <https://doi.org/10.1163/22102396-05102012>.
8. Яковенко Н. Українська шляхта з кінця XIV – до середини XVII століття. Волинь і Центральна Україна. Київ : Критика, 2008. 469 с.
9. Augustyniak U. 'The old servant' in the research on magnate clientelism in lithuania in the 17th c. *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*. 2010. Vol. 58, iss. 1. P. 71–85. URL: <https://yadda.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.c6656f0e-9bdb-3902-81db-15d1e532f465> (дата звернення: 08.09.2025).
10. Butterwick R. The Polish-Lithuanian Monarchy in European Context, c. 1500-1795. 2001. URL: [https://www.academia.edu/90038593/The\\_Polish\\_Lithuanian\\_Monarchy\\_in\\_European\\_Context\\_C\\_1500\\_1795](https://www.academia.edu/90038593/The_Polish_Lithuanian_Monarchy_in_European_Context_C_1500_1795) (дата звернення: 08.09.2025).
11. Frost R. OXFORD HISTORY OF EARLY MODERN EUROPE. Oxford University press, 2015. 564 p. DOI: DOI: <https://doi.org/10.30965/25386565-02001013>.
12. Kempa T. Akademia i drukarnia Ostrogska. Bialy Dunajec – Ostrog, 2006. 33 p. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/19603/file.pdf> (дата звернення: 08.09.2025).
13. Kempa T. Konstanty Wasyl Ostrogski (1526-1608) – przywódca społeczności prawosławnej w Rzeczypospolitej. Torun: Wydawnictwo Uniwersytetu M. Kopernika, 2023. 999 s. URL: <https://wydawnictwo.umk.pl/upload/files/OPEN%20ACCESS/Konstanty%20Wasyl%20Ostrogski%20popr..pdf> (дата звернення: 08.09.2025).
14. Mączak A. The Patron-Client Relationship in Historical Perspective. *Polish Studies – Transdisciplinary Perspectives*. 2017. Vol. 20. URL: <https://www.peterlang.com/document/1067764> (дата звернення: 08.09.2025).
15. Schorske C. E. Thinking with History. Explorations in the passage to modernism. New Jersey, 1999. DOI: [https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1520-6696\(199924\)35:1<55::AID-JHBS8>3.0.CO;2-N](https://doi.org/10.1002/(SICI)1520-6696(199924)35:1<55::AID-JHBS8>3.0.CO;2-N).
16. Shvab L., Tokarska Yu. 1580s Transfer Attempts of the Ecumenical Patriarch's Seat to the Ruthenian Lands of the Polish-Lithuanian Commonwealth (Rzeczpospolita). *Codrul Cosminului*. 2022. Vol. 28, iss. 1. P. 7–28. URL: [https://codrulcosminului.usv.ro/wp-content/uploads/2022/11/Article.1.Vol1\\_28.pdf](https://codrulcosminului.usv.ro/wp-content/uploads/2022/11/Article.1.Vol1_28.pdf) (дата звернення: 08.09.2025).

### References

1. Azartseva, L.S. (2015). The influence of patronage on the development of medieval culture. Culture of Ukraine. Series: Cultural Studies, 49, 51–63 [in Ukrainian].
2. Dovbyshchenko, M.V. (2010). Ukrainian nobility of Volhynia in religious movements of the late 16th – first half of the 17th centuries. Doctoral dissertation. Kyiv [in Ukrainian].

3. Dovhan, M. (2025). Patronage in Ukrainian culture of the Renaissance. *Bulletin of Humanities*, 13 [in Ukrainian].
4. Donik, O.M. (2005). Charity in Ukraine (19th – early 20th centuries). *Ukrainian Historical Journal*, 4, 159–177 [in Ukrainian].
5. Kolosova, N. (2018). The patronage activities of Prince V.-K. Ostrozky and his role in the history of princely patronage in Ukraine in the late 16th – early 17th centuries. *International Bulletin: Cultural Studies, Philology, Musicology*, 1, 32–37 [in Ukrainian].
6. Truba, R. (2017). Prince V.-K. Ostrozky and the foundation named after him in Ternopil in the research of Omelyan Terletsky. *Scientific Notes of the Volodymyr Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University. Series: History*, 1(3), 78–82 [in Ukrainian].
7. Ulianovskyi, V. (2017). Ostroh literature in the context of the life of Prince Vasyl-Kostiantyn Ostrozky. *Paradigm of assessments. Canadian-American Slavic studies*, 51, 289–311. DOI: 10.1163/22102396-05102012 [in Ukrainian].
8. Yakovenko, N. (2008). Ukrainian nobility from the end of the 14th to the middle of the 17th century. *Volyn and Central Ukraine. Krytyka* [in Ukrainian].
9. Augustyniak, U. (2010). ‘The old servant’ in the research on magnate clientelism in lithuania in the 17th c. *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*, 58(1), 71–85 [in Polish].
10. Butterwick, R. (2001). The Polish-Lithuanian Monarchy in European Context, 1500–1795 [in English].
11. Frost, R. (2015). *Oxford history of early modern Europe*. Oxford University press. DOI: 10.30965/25386565-02001013 [in English].
12. Kempa, T. (2006). *Akademia i drukarnia Ostrogska. Bialy Dunajec – Ostrog* [in Polish].
13. Kempa, T. (2023). *Konstanty Wasyl Ostrogski (1526-1608) – przywódca społeczności prawosławnej w Rzeczypospolitej*. Wydawnictwo Uniwersytetu M. Kopernika [in Polish].
14. Mączak, A. (2017). The Patron-Client Relationship in Historical Perspective. *Polish Studies – Transdisciplinary Perspectives*, 20 [in English].
15. Schorske, C.E. (1999). *Thinking with History. Explorations in the passage to modernism*. New Jersey. DOI: [https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1520-6696\(199924\)35:1<55::AID-JHBS8>3.0.CO;2-N](https://doi.org/10.1002/(SICI)1520-6696(199924)35:1<55::AID-JHBS8>3.0.CO;2-N) [in English].
16. Shvab, L., & Tokarska, Yu. (2022). 1580s Transfer Attempts of the Ecumenical Patriarch’s Seat to the Ruthenian Lands of the Polish-Lithuanian Commonwealth (Rzeczpospolita). *Codrul Cosminului*, 28(1), 7–28 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 31.10.2025*  
*Отримано після доопрацювання 01.12.2025*  
*Прийнято до друку 10.12.2025*  
*Опубліковано 29.12.2025*

УДК 008:7:004

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351836

**Цитування:**

Русаков С. С. Культурні практики в цифрову добу: зміни у творенні, споживанні та сприйнятті мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 68–73.

*Русаков Сергій Сергійович,*  
кандидат філософських наук, доцент,  
доцент Українського державного університету  
імені Михайла Драгоманова  
<https://orcid.org/0000-0002-8494-9445>  
[s.s.rusakov@npu.edu.ua](mailto:s.s.rusakov@npu.edu.ua)

Rusakov S. (2025). Cultural Practices in the Digital Age: Changes in the Creation, Consumption and Art Perception. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 68–73 [in Ukrainian].

## КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ В ЦИФРОВУ ДОБУ: ЗМІНИ У ТВОРЕННІ, СПОЖИВАННІ ТА СПРИЙНЯТТІ МИСТЕЦТВА

**Мета статті** – дослідити трансформацію культурних практик у цифрову добу, зокрема зміни в способах творення, споживання та сприйняття мистецтва під впливом цифрових технологій, соціальних медіа та віртуальних середовищ, а також окреслити нові форми взаємодії між митцем, твором й аудиторією. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході, який поєднує культурологічний, мистецтвознавчий та комунікативний аналіз, а також елементи контент-аналізу наукових публікацій, порівняльно-аналітичний і системний методи. Це дає змогу комплексно розглянути вплив цифровізації на художні процеси, способи презентації мистецтва та нові моделі культурних практик у глобальному цифровому середовищі. **Наукова новизна** статті полягає в комплексному осмисленні культурних практик у контексті цифрової доби з акцентуацією на взаємозв'язку між цифровими інструментами створення мистецьких творів, новими форматами їхнього поширення (віртуальні платформи, NFT, соціальні мережі) та змінами у сприйнятті художнього досвіду. **Висновки.** Цифровізація робить культурні практики більш доступними, інтерактивними та глобалізованими, водночас змінюючи способи творення, споживання, передачі та сприйняття культурних цінностей, зокрема мистецтва. По-перше, спрощується створення мистецького контенту, адже цифрові інструменти дозволяють будь-кому створювати та поширювати контент; виникають нові форми мистецтва; артпрактики стають доступними онлайн. По-друге, з'являються нові формати споживання мистецтва, позаяк доступ до мистецького контенту стає миттєвим і глобальним через онлайн-музеї, стримінгові сервіси, подкасти; персоналізовані рекомендації, інтерактивні формати, онлайн-спільноти фанатів ущільнюють звичні формати пошуку; традиційні практики інтегруються з цифровими платформами, зокрема проходять у віртуальному просторі. По-третє, трансформується сприйняття мистецтва, оскільки «контемплативний» перегляд у музеї чи галереї змінюється на цифрове «скролінгове» споживання мистецтва; виникає своєрідна мікроестетика TikTok, AR/VR-виставки; аудиторія арттринку стає глобальною і непостійною; цінність твору дедалі частіше визначається не унікальністю об'єкта, а віральністю; з'являються культурні інфлюенсери як новий тип посередника між митцем і ринком.

**Ключові слова:** культурні практики, цифрова доба, сучасне мистецтво, соціальні медіа, естетичний досвід, арттринок.

*Rusakov Serhii, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Dragomanov Ukrainian State University*

### **Cultural Practices in the Digital Age: Changes in the Creation, Consumption and Art Perception**

**The purpose of the article** is to investigate the transformation of cultural practices in the digital age, in particular changes in the ways of creating, consuming, and perceiving art under the influence of digital technologies, social media and virtual environments, as well as to outline new forms of interaction between the artist, the work, and the audience. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines cultural, art history, and communication analysis, as well as elements of content analysis of scientific publications, comparative analytical, and systemic methods. This allows for a comprehensive consideration of the impact of digitalisation on artistic processes, ways of presenting art and new models of cultural practices in the global digital environment. The scientific novelty lies in the comprehensive understanding of cultural practices in the context of the digital age with an emphasis on the relationship between digital tools for creating works of art, new formats for their distribution (virtual platforms, NFT, social networks) and changes in the perception of artistic experience. **Conclusions.** Digitalisation makes cultural practices more accessible, interactive, and globalised, while changing the ways in which cultural values, including art, are created, consumed, transmitted, and perceived. First, the creation of artistic content is simplified, as digital tools allow anyone to

create and distribute content; new forms of art are emerging; art practices are becoming accessible online. Second, new formats of art consumption are emerging, as access to artistic content becomes instant and global through online museums, streaming services, and podcasts; personalised recommendations, interactive formats, and online fan communities are condensing familiar search formats; traditional practices are integrated with digital platforms, in particular, taking place in virtual space. Third, the perception of art is transforming, as “contemplative” viewing in a museum or gallery is changing to digital “scrolling” consumption of art; a kind of microaesthetics of TikTok, AR / VR exhibitions, is emerging; the art market audience is becoming global and volatile; the value of a work is increasingly determined not by the uniqueness of the object, but by its virality; cultural influencers are emerging as a new type of intermediary between the artist and the market.

**Keywords:** cultural practices, digital age, contemporary art, social media, aesthetic experience, art market.

Актуальність теми дослідження. Дослідження цифрових змін у творенні, споживанні та сприйнятті мистецтва є надзвичайно актуальним для розуміння нових форм культурної комунікації, динаміки естетичних цінностей і трансформації художнього досвіду. Цифровізація не лише модернізує інструменти мистецької діяльності, а й формує нову парадигму культурних практик, у межах якої переосмислюються ролі митця, глядача й самого мистецтва як соціокультурного феномену.

Для нашої країни дослідження цифрових змін у творенні, споживанні та сприйнятті мистецтва має особливу актуальність, оскільки Україна переживає інтенсивні процеси культурної модернізації, цифровізації та переосмислення національної ідентичності в умовах війни. Цифрове мистецтво стає інструментом культурної дипломатії, збереження національної пам'яті та підтримки суспільної єдності. Поширення онлайн-платформ, віртуальних музеїв і колаборацій, цифрових архівів, мистецьких ініціатив і под. дає змогу українським митцям виходити на міжнародний рівень, а глядачам долучатися до світового культурного простору навіть у важких кризових умовах.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження цифрових технологій у сфері сучасного мистецтва здійснюється на міждисциплінарному рівні й охоплює широке коло аспектів: трансформацію поняття мистецького твору, вплив цифровізації на автентичність та унікальність, розвиток віртуальних та гібридних музеїв, маркетинг у соціальних мережах, взаємодію аудиторії з цифровим мистецтвом. Так, дослідження Т. Джанніні та Дж. П. Боуен присвячене впливу пандемії COVID-19 на цифрову трансформацію музеїв. Автори аналізують перехід від фізичних до гібридних і повністю цифрових форматів музейної діяльності, розглядають інноваційні підходи до віртуальних виставок, інтерактивності та взаємодії з аудиторією. Підкреслюється значення цифрової культури як нового виміру музейної комунікації [7].

У статті Х. О. Амаї Веласко проаналізовано трансформацію поняття мистецького твору в умовах цифрової доби. Авторка осмислює, як технології цифрового відтворення змінюють автентичність, унікальність та сприйняття мистецтва, спираючись на ідеї В. Беньяміна. Підкреслено, що цифровізація сприяє демократизації доступу до мистецтва, але водночас ставить під питання його «ауру» та оригінальність [3]. У статті Й. Джоші, В. Лім, К. Джагані та ін. розглянуто феномен маркетингу впливу в соціальних мережах, його методологічні основи, сучасні тенденції та перспективи розвитку. Автори підкреслюють зростаючий вплив інфлюенсерів на формування культурних смаків, поведінку споживачів і популяризацію мистецтва у цифровому середовищі [9]. Стаття С. Ранфані, М. Міланезі та С. Герчіні досліджує бренд-асоціації художніх музеїв у цифровому просторі. Запропоновано онлайн-методологію подвійного аналізу – і з боку відвідувачів, і з боку інституцій. Автори доводять, що формування музейного бренду в епоху цифрової комунікації залежить від поєднання візуальної айдентики, онлайн-досвіду та довіри користувачів [13]. Дослідження Й. Ян присвячене впливу соціальних медіа на комерціалізацію візуального мистецтва. Авторка вивчає, як онлайн-платформи та цифрові стратегії просування змінюють ринок мистецтва, впливають на ціноутворення, популярність художників і сприйняття цінності творів у цифрову добу [16]. З. Чжао запропоновано методику підвищення залучення відвідувачів віртуальних музеїв шляхом інтерактивних запитань і підказок. Автор демонструє, як інтерфейс, що стимулює пізнавальну активність користувачів, покращує розуміння експозицій і створює ефект діалогу між аудиторією та цифровим простором музею [17].

Дослідження українських вчених фокусуються на ролі цифрових технологій і NFT у сучасному мистецтві. У статті Т. Совгірі розглянуто вплив цифрових технологій на сучасне візуальне мистецтво. Авторка аналізує

нові художні форми, створені за допомогою комп'ютерної графіки, віртуальної та доповненої реальності, а також NFT. Підкреслюється роль цифрових інструментів у розширенні можливостей творчого самовираження митців [14]. У публікації Н. Булавіної розглянуто особливості взаємодії мистецтва та цифрових технологій у контексті появи феномену NFT (невзаємозамінних токенів). Авторка аналізує, як цифрові інструменти трансформують способи створення, поширення та комерціалізації художніх творів, а також змінюють уявлення про авторство, автентичність і цінність мистецтва. Зазначається, що NFT відкривають нові можливості для митців і колекціонерів, водночас порушуючи етичні та правові питання цифрової власності [1].

Отже, публікації за темою статті охоплюють як теоретичні, так і практичні аспекти: від філософського осмислення цифрового відтворення мистецтва до аналізу комерціалізації мистецтва через соціальні медіа. Загалом у світовій науці рівень дослідження теми є достатньо високим, проте українським публікаціям не вистачає аналізу інтеграції цифрових технологій з етичними та психологічними мистецькими аспектами.

Мета статті – дослідити трансформацію культурних практик у цифрову добу, зокрема зміни у способах творення, споживання та сприйняття мистецтва під впливом цифрових технологій, соціальних медіа та віртуальних середовищ, а також окреслити нові форми взаємодії між митцем, твором і аудиторією.

*Виклад основного матеріалу.* Культурна практика – це типова діяльність та/або поведінка людей у певному соціокультурному контексті, пов'язана зі створенням, споживанням або передачею культурних цінностей. Загалом це те, як вони живуть, творять і взаємодіють між собою у певній культурі, в якій водночас побутують специфічні традиції, звичаї, ритуали і под., а також мистецтво, медіа та в останньому десятилітті – цифровий контент.

Основні характеристики культурних практик: регулярність та повторюваність; символічне значення, адже такі дії не просто утилітарні, а й мають культурний зміст; соціальний контекст – практики формуються і підтримуються певними спільнотами або суспільством; передача знань та цінностей, адже саме через практики вчаться нормам, естетичним та моральним цінностям, зокрема характерним для конкретної культурної спільноти.

Цифровізація істотно змінює культурні практики, впливаючи на спосіб їх створення, споживання та передачі. Основні напрями цього впливу можна охарактеризувати за низкою трансформаційних параметрів.

По-перше, передача культурних цінностей: цифрові канали полегшують обмін знаннями та традиціями через відео, онлайн-курси, соціальні мережі; молодь швидше сприймає та адаптує культурні символи у цифровому форматі (меми, відеочеленджі й ін.); культура стає більш динамічною, з можливістю миттєвої адаптації до глобальних тенденцій. По-друге, соціальні аспекти: виникають нові цифрові спільноти за інтересами, зокрема фан-клуби, креативні форуми, культурні хаби онлайн; практики, які раніше були локальними (фестивалі, ярмарки тощо), набувають глобального масштабу завдяки онлайн-трансляціям; цифрові платформи впливають на культурну ідентичність та самоусвідомлення, позаяк можна водночас брати участь у локальних та глобальних культурних процесах.

На тлі загальних соціокультурних трансформацій відбуваються зміни в артсередовищі, які також характеризуються низкою ключових тенденцій.

Нині митець не обов'язково повинен володіти великою студією, дорогими матеріалами, галереєю чи зв'язками в мистецьких колах, адже навіть смартфон і графічна програма чи відеоредактор дають змогу творити у будь-якому місці без додаткового матеріально-технічного навантаження. Завдяки інтернету, цифровим платформам, соціальним мережам мистецтво створюється і поширюється глобально, незалежно від місця. Тобто, використовуючи програмне забезпечення, а також платформи на базі ШІ можна розвивати свої мистецькі таланти, маючи лише комп'ютер та підключення до інтернету [6].

Цифрові платформи та онлайн-галереї не лише дозволяють митцям з різним досвідом демонструвати свої роботи світовій аудиторії, збагачуючи культурний діалог та урізноманітнюючи мистецькі голоси [4], а й обійти традиційні мистецькі інституції (галереї, агентів і под.), які почасти виступають як своєрідні перепони [12]. Це дозволяє авторам, які раніше могли б не мати доступу до галерей, матеріалів, інфраструктури, діяти автономно. Загалом технології дають змогу значно знизити бар'єри «входу»: навички роботи з цифровими програмами, графікою, відеомонтажем стають ключовими [10]. Так NFT-арт і цифровий арт демократизували артринк, дозволивши

художникам безпосередньо монетизувати свої цифрові творіння, не покладаючись на посередників [7].

При цьому цифрові інструменти створили не просто нові жанри, а й форми мистецтва. Це водночас трансформує артринок зсередини: захопливий, партисипативний характер VR-артінсталяцій не лише задає умови для наступного покоління творців та колекціонерів [10], а й за рахунок необмеженого доступу до мистецтва з будь-якого місця через мобільні пристрої та віртуальну реальність значно розширює аудиторію. Так не лише відвідувачі фізичних виставок, а й масова онлайн-аудиторія значно демократизують споживання мистецтва [8].

Цифрові музеї формують онлайн-спільноти, емоційне залучення, персоналізовані наративи [11]. Нині споживач мистецтва має значно більше можливостей персоналізувати свій досвід, приєднавшись до онлайн-спільнот, взаємодіючи у нових форматах, ніж просто пасивно переглядати виставку. Крім того, цифрові інструменти не лише доповнюють фізичний музейний досвід, а й відкривають музеї для нової аудиторії [7].

Недарма дослідники наголошують, що музейні колекції реальних предметів потрібно представляти в цифровому форматі онлайн, особливо враховуючи, що цифрові та соціальні медіа стають дедалі впливовішими у повсякденному житті людей [7]. Так традиційні практики (відвідування театру, виставки, бібліотеки тощо) отримують цифрове розширення через онлайн-екскурсії, VR/AR-досвіди, гібридні формати тощо.

Дослідники звертають увагу, що соціальні медіа змінити ціннісні стандарти та моделі споживання і сприймання мистецтва [16]. Через соцмережі й сервіси формат перегляду стає швидким, частіше поверхневим (скролінгом), коли глядач переглядає без глибокого занурення. Це створює нову естетику, популярними стають короткі візуальні враження, миттєві реакції замість тривалого споглядання. Отже, традиційне сприйняття, коли глядач вдивляється в твір, трансформується, не в останню чергу завдяки перегляду на екранах, мобільних пристроях, у форматі швидких серій зображень або відео.

Також дослідники наголошують, що візуальні характеристики, які сприяють віральності (наприклад, чіткий фокус, простота композиції), мають значення для того, як зображення «поширюється» [5]. Тобто в цифровій культурі мистецтво цінується не стільки за глибину чи «тривале» споглядання,

скільки за швидке враження, репост-ефект, запам'ятовування і под.

Поступово формується глобальна і флюїдна аудиторія з іншими критеріями цінності твору. Раніше персональне, локальне мистецьке поле стає глобальним: твори можуть миттєво стати видимими в усьому світі, а аудиторія – непостійною, вона часто скролить без тривалого залучення.

Цифрове відтворення значно вплинуло на традиційні характеристики мистецтва (оригінальність, унікальність, авторство). Як зазначає Н. Булавина, «мусимо від початку зміститися з парадигми об'єкта-твору як унікального фізичного артефакту до парадигми цифрової репрезентації, де автентичність уже не обов'язково пов'язана з матерією» [1]. Поява цифрових медіа кинула виклик і змінила межі того, що являє собою мистецтво [3], змінюючи естетичні закони сприйняття мистецтва у цифровому середовищі [15].

Критерій цінності твору мистецтва дедалі частіше залежить не стільки від його унікальності (один-єдиний екземпляр, довга історія тощо), скільки від віральності: як швидко, як широко і наскільки активно твір поширюється, коментується, репоститься. Яскравий приклад Comedian (банан із скотчем) – твір, який став вірусним та символічним не за рахунок своєї естетичної цінності.

Така тенденція означає, що мистецький ринок і його аудиторія стають менш стійкими, більш мінливими: хтось може «увірватися» в тренд, отримати увагу через соцмережу, але залишитися лише на мить. Також з'являються нові посередники-інфлюенсери, які можуть визначати, що має бути поміченим, що «віруситься», а отже, впливати на ринок мистецтва. Інфлюенсери в мистецтві можуть стати рушіями ринку. Відтак, сприйняття мистецтва «розмивається» – твір має бути не тільки добрим сам по собі, а й видимим, часто згадуваним.

Відтак, коли мистецтво доступне через інтерактивні платформи (AR/VR, мобільні додатки, соціальні мережі), глядач взаємодіє інакше – він не просто дивиться, а прокручує, лайкає, коментує, репостить. Такий досвід має швидкість, гнучкість і часто меншу тривалість, ніж класичні виставки. Так цифрові платформи змінили сам принцип мистецького споживання: естетичний досвід перетворився на комунікаційний акт, а художня цінність – на кількість взаємодій.

Внаслідок цього формується нова мікроестетика цифрової епохи: короткі фрагменти, швидкі візуальні враження, увага,

яка може переключатися нескінченну кількість разів на день, впливають на те, як мистецтво створюється і презентується художниками і платформами, основне завдання яких – захопити увагу через формат, адаптований до цифрового споживання.

Отже, у творенні мистецтва спостерігається поєднання людської креативності з алгоритмічними технологіями – 3D, генеративним дизайном, віртуальною та доповненою реальністю; у споживанні – зсув від традиційного перегляду до інтерактивних і мережових практик, коли аудиторія стає співучасником або навіть співавтором твору; у сприйнятті – переорієнтація з глибинної естетичної рефлексії на миттєву емоційну реакцію, формування культури скролінгу та фрагментарного візуального досвіду.

Наукова новизна статті полягає в комплексному осмисленні культурних практик у контексті цифрової доби з акцентуацією на взаємозв'язку між цифровими інструментами створення мистецьких творів, новими форматами їхнього поширення (віртуальні платформи, NFT, соціальні мережі) та змінами у сприйнятті художнього досвіду.

Висновки. Цифровізація робить культурні практики доступнішими, інтерактивнішими та глобалізованими, водночас змінюючи способи творення, споживання, передачі та сприйняття культурних цінностей, в тому числі мистецтва. По-перше, спрощується створення мистецького контенту, адже цифрові інструменти (відеоредактори, графічні програми, соцмережі тощо) дозволяють будь-кому створювати та поширювати контент; виникають нові форми мистецтва: цифрові інсталяції, VR-вистави, NFT-арт; артпрактики, які раніше потребували спеціальної інфраструктури (студії, майстерні), стають доступними онлайн. По-друге, з'являються нові формати споживання мистецтва, позаяк доступ до мистецького контенту стає миттєвим і глобальним через онлайн-музеї, стримінгові сервіси, подкасти; персоналізовані рекомендації, інтерактивні формати, онлайн-спільноти фанатів ущільнюють звичні формати пошуку; традиційні практики (відвідування театру, бібліотеки тощо) інтегруються з цифровими платформами, зокрема проходять у віртуальному просторі. По-третє, трансформується сприйняття мистецтва, оскільки традиційна практика, як то «контемплативний» перегляд у музеї чи галереї змінюється на цифрове «скролінгове» споживання мистецтва; виникає своєрідна мікроестетика TikTok, AR/VR-виставки;

аудиторія артринку стає глобальною й непостійною; цінність твору дедалі частіше визначається не унікальністю об'єкта, а віральністю; з'являються культурні інфлюенсери як новий тип посередника між митцем і ринком.

*Перспективи подальших досліджень.* Оскільки цифровізація мистецьких практик виступає чинником культурної стійкості та інструментом інноваційного розвитку культурно-мистецької сфери в кризових умовах, важливим є дослідження ролі цифрових мистецьких процесів у формуванні сучасної культурної політики України.

### Література

1. Булавина Н. Симбіоз цифр і сучасного мистецтва. новий світ NFT. *Сучасне мистецтво*. 2022. № 18. С. 87–96. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269712>.
2. Alfandari A. How digital can help museums to reach new audiences. <https://mwa2014.museumsandtheweb.com/paper/how-digital-can-help-museums-to-reach-new-audiences/index.html> (дата звернення: 27.09.2025).
3. Amaya Velasco H. O. La obra de arte en la época de su reproducción digital. *Sincronía*. 2022. № 81. P. 780–792.
4. Bardon A. The Intersection of Art and Technology in Visual Culture. URL: <https://online.lindenwood.edu/blog/the-intersection-of-art-and-technology-in-visual-culture/> (дата звернення: 17.09.2025).
5. Deza A., Parikh D. Understanding Image Virality. 2015. arXiv:1503.02318 [cs.SI].
6. Eff M. AI and the Democratization of Art Creation: Revolutionizing the Creative Landscape. URL: <https://medium.com/higher-neurons/ai-and-the-democratization-of-art-creation-revolutionizing-the-creative-landscape-12c76a897561> (дата звернення: 05.10.2025).
7. Giannini T., Bowen J P. Museums and Digital Culture: From Reality to Digitality in the Age of COVID-19. *Heritage*. 2022. № 5(1). P. 192–214.
8. How the Digital Age is Democratizing Art: Opportunities and Challenges. URL: <https://medium.com/@suiteofart/how-the-digital-age-is-democratizing-art-opportunities-and-challenges-5d0151ee100d> (дата звернення: 08.10.2025).
9. Joshi Y., Lim W.M., Jagani K. et al. Social media influencer marketing: foundations, trends, and ways forward. *Electron Commer Res*. 2025. P. 1199–1253.
10. Ledo D. Unleashing Creativity: The New Era of Democratized Content Creation. URL: <https://www.research.autodesk.com/blog/unleashing-creativity-the-new-era-of-democratized-content-creation/> (дата звернення: 15.10.2025).
11. Lei M., Yuan L., Kaiwen L., Ruimin L. Research on a User-Centered Evaluation Model for



Audience Experience and Display Narrative of Digital Museums. *Electronics; Basel*. 2025. Vol. 11 (9). P. 1445.

12. Ortiz A. The Renaissance of Digital Art: How Technology is Reshaping the Creative Landscape. 2024. URL: <https://theartcareerproject.com/how-technology-reshaping-creative-landscape/> (дата звернення: 15.10.2025).

13. Ranfagni S., Milanesi M., Guercini S. An online research approach for a dual perspective analysis of brand associations in art museums. *Int Rev Public Nonprofit Mark*. 2023. № 20. P. 149–167.

14. Sovhyra T. Digital technologies in modern visual art. *Вісник КНУКиМ*. 2020. Вип. 42.

15. Xiao Peng. Study on the aesthetic laws of VR digital media art on the reception of film art. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*. 2024. Vol. 9 (1).

16. Yang Y. The Impact of Social Media on the Commercialization and Market Value of Visual Art. *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*. 2024. № 40(1). P. 144–150.

17. Zhao Z. Engaging Audiences in Virtual Museums by Interactively Prompting Guiding Questions. arXiv:1902.03527 [cs.HC].

### References

1. Bulavina, N. (2022). Symbiosis of numbers and modern art. New world NFT. Modern art, 18, 87–96. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269712> [in Ukrainian].

2. Alfandari, A. (2014). How digital can help museums to reach new audiences. Retrieved from: <https://mwa2014.museumsandtheweb.com/paper/how-digital-can-help-museums-to-reach-new-audiences/index.html> [in English].

3. Amaya Velasco, H. (2022). La obra de arte en la época de su reproducción digital. *Sincronía*, 81, 780–792 [in Spanish].

4. Bardon, A. (n.d.). The Intersection of Art and Technology in Visual Culture. Retrieved from: <https://online.lindenwood.edu/blog/the-intersection-of-art-and-technology-in-visual-culture/> [in English].

5. Deza, A., & Parikh, D. (2015). Understanding Image Virality. arXiv:1503.02318 [cs.SI] [in English].

6. Eff, M. AI and the Democratization of Art Creation: Revolutionizing the Creative Landscape. Retrieved from: <https://medium.com/higher-neurons/ai-and-the-democratization-of-art-creation-revolutionizing-the-creative-landscape-12c76a897561> [in English].

7. Giannini, T., & Bowen, J. P. (2022) Museums and Digital Culture: From Reality to Digitality in the

Age of COVID-19. *Heritage*, 5(1), 192–214 [in English].

8. How the Digital Age is Democratizing Art: Opportunities and Challenges. (n.d.). Retrieved from: <https://medium.com/@suiteofart/how-the-digital-age-is-democratizing-art-opportunities-and-challenges-5d0151ee100d> [in English].

9. Joshi, Y., Lim, W.M., Jagani, K. et al. (2025). Social media influencer marketing: foundations, trends, and ways forward. *Electron Commer Res*, 1199–1253 [in English].

10. Ledo, D. (n.d.). Unleashing Creativity: The New Era of Democratized Content Creation. Retrieved from: <https://www.research.autodesk.com/blog/unleashing-creativity-the-new-era-of-democratized-content-creation/> [in English].

11. Lei, M., Yuan, L., Kaiwen, L., & Ruimin, L. (2025). Research on a User-Centered Evaluation Model for Audience Experience and Display Narrative of Digital Museums. *Electronics; Basel*, 11 (9) [in English].

12. Ortiz, A. (2024). The Renaissance of Digital Art: How Technology is Reshaping the Creative Landscape. Retrieved from: <https://theartcareerproject.com/how-technology-reshaping-creative-landscape/> [in English].

13. Ranfagni, S., Milanesi, M., & Guercini, S. (2023). An online research approach for a dual perspective analysis of brand associations in art museums. *Int Rev Public Nonprofit Mark*, 20, 149–167 [in English].

14. Sovhyra, T. (2020). Digital technologies in modern visual art. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 42 [in English].

15. Xiao, Peng (2024) Study on the aesthetic laws of VR digital media art on the reception of film art. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9 (1) [in English].

16. Yang, Y. (2024) The Impact of Social Media on the Commercialization and Market Value of Visual Art. *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, 40(1), 144–150 [in English].

17. Zhao, Z. (n.d.). Engaging Audiences in Virtual Museums by Interactively Prompting Guiding Questions. arXiv:1902.03527 [cs.HC] [in English].

Стаття надійшла до редакції 31.10.2025

Отримано після доопрацювання 03.12.2025

Прийнято до друку 12.12.2025

Опубліковано 29.12.2025

**Цитування:**

Щур Н. О. Мистецтво як інструмент міжнародної культурної комунікації та гуманітарної дипломатії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 74–80.

Shchur N. (2025). Art as an Instrument of International Cultural Communication and Humanitarian Diplomacy. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 74–80 [in Ukrainian].

**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](mailto:n.shchur@dakkkim.edu.ua)

## МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ МІЖНАРОДНОЇ КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ТА ГУМАНІТАРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

**Мета статті** – дослідити мистецтво як інструмент міжнародної культурної комунікації та гуманітарної дипломатії, визначивши його роль у трансляції культурних цінностей, розвитку міжкультурного діалогу та формуванні позитивного міжнародного образу держави. **Методологія дослідження** ґрунтується на культурологічному, системному та комунікативному підходах. Застосовано методи аналізу й синтезу, порівняльний метод для зіставлення українських і європейських мистецьких практик, а також структурно-функціональний метод для виявлення комунікативного й дипломатичного потенціалу мистецтва в контексті концепції «м'якої сили». **Наукова новизна** полягає в комплексному культурологічному осмисленні мистецтва як багатовимірного інструменту міжнародної культурної комунікації та гуманітарної дипломатії з виявленням спільних і відмінних моделей його реалізації як інструменту «м'якої сили» в сучасних українських і європейських мистецьких практиках. **Висновки.** Доведено, що мистецтво є ефективним інструментом міжнародної культурної комунікації та гуманітарної дипломатії, здатним забезпечувати трансляцію культурних смислів і цінностей, формувати міжкультурний діалог та позитивний міжнародний імідж держав. Виявлено, що поєднання комунікативного потенціалу мистецтва з інституційною підтримкою є ключовим чинником результативності стратегій «м'якої сили» в сучасному глобальному культурному просторі.

**Ключові слова:** мистецтво, міжнародна культурна комунікація, культурна дипломатія, гуманітарна дипломатія, «м'яка сила», міжкультурний діалог, культурна політика.

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

### **Art as an Instrument of International Cultural Communication and Humanitarian Diplomacy**

**The purpose of the study** is to examine art as an instrument of international cultural communication and humanitarian diplomacy, identifying its role in the transmission of cultural values, the development of intercultural dialogue, and the formation of a positive international image of the state. **Research methodology** is based on cultural studies, systemic, and communicative approaches. The methods of analysis and synthesis are applied, along with the comparative method to juxtapose Ukrainian and European artistic practices, and the structural-functional method to identify the communicative and diplomatic potential of art within the framework of the 'soft power' concept. **Scientific novelty** lies in the comprehensive cultural studies interpretation of art as a multidimensional instrument of international cultural communication and humanitarian diplomacy, with the identification of common and distinctive models of its implementation as a 'soft power' tool in contemporary Ukrainian and European artistic practices. **Conclusions.** It is proven that art is an effective instrument of international cultural communication and humanitarian diplomacy, capable of transmitting cultural meanings and values, fostering intercultural dialogue and shaping a positive international image of the state. It is revealed that the combination of the communicative potential of art with institutional support is a key factor in the effectiveness of 'soft power' strategies in the contemporary global cultural space.

**Keywords:** art; international cultural communication; cultural diplomacy; humanitarian diplomacy; soft power; intercultural dialogue; cultural policy.

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах глобалізації та посилення взаємозалежності держав мистецтво виступає

не лише як форма естетичної самореалізації, а й як важливий компонент міжнародної культурної комунікації та гуманітарної

дипломатії. Культурна дипломатія, до якої належить і мистецька діяльність, є невід'ємною частиною зовнішньої політики сучасних держав, спрямованою на формування позитивного іміджу, посилення культурного впливу та побудову конструктивного діалогу між народами. Саме мистецтво здатне долати мовні, політичні та культурні бар'єри, сприяючи глибшому взаєморозумінню та співробітництву між суб'єктами міжнародних відносин. Тому його роль як інструменту культурної комунікації та гуманітарної дипломатії привертає дедалі більшу увагу науковців.

Актуальність дослідження також зумовлена зростанням ролі «м'якої сили» (soft power) у міжнародних відносинах, де мистецтво виступає ефективним засобом символічної репрезентації цінностей, історичної пам'яті та культурної ідентичності держави. Мистецькі проєкти, міжнародні фестивалі, виставки та перформативні практики дедалі частіше використовуються як платформи міжкультурного діалогу, сприяючи формуванню довіри, солідарності та гуманістичних смислів у глобальному культурному просторі. У цьому контексті осмислення мистецтва не лише як естетичного явища, а як комунікативного та дипломатичного ресурсу є важливим для культурології, оскільки дозволяє розкрити механізми впливу культури на міжнародні процеси та визначити його потенціал у формуванні стійких гуманітарних зв'язків між країнами.

Отже, мистецтво виступає потужним інструментом культурної комунікації та гуманітарної дипломатії, здатним зміцнювати довіру і порозуміння між народами. Ця обставина стимулює науковий інтерес до вивчення його ролі у дипломатичних процесах та міжнародних комунікаціях. Враховуючи зазначене, наступним етапом дослідження є аналіз сучасних наукових праць і публікацій, які висвітлюють механізми використання мистецтва в культурній дипломатії та оцінюють його ефективність як засобу «м'якої сили» у глобальному контексті.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасних наукових дослідженнях культурна дипломатія розглядається як важливий інструмент просування національної культури на міжнародній арені, формування позитивного міжнародного іміджу держави та протидії інформаційним і гібридним загрозам у глобальному комунікаційному просторі. На цю проблематику звертають увагу, зокрема, В.

Данилюк і В. Драч, аналізуючи українські мистецькі практики як чинник міжнародної культурної взаємодії [2; 3].

У межах зазначеного дискурсу мистецтво дедалі частіше осмислюється не лише як форма культурного обміну, а як інструмент «м'якої сили», здатний сприяти налагодженню довірчих відносин і розвитку міждержавної співпраці. Такий підхід представлений у працях А. Кадькала та Г. Андрес, які досліджують історичні й сучасні аспекти культурної дипломатії, а також у дослідженнях В. Петрова, присвячених ролі культури у протидії гібридним загрозам [5; 8].

Розуміння мистецтва як комунікативного феномену отримало розвиток у культурологічних дослідженнях, де воно трактується як засіб трансляції культурних цінностей, ідей і досвіду різних народів. Такі підходи обґрунтовані, зокрема, у працях Н. Дубовик та О. Шило [4], а також Л. Микуланинець [7]. Це визначає значний потенціал мистецтва для налагодження міжкультурного діалогу та розвитку гуманістичних форм міжнародної комунікації, що підтверджується дослідженнями у сфері арттуризму та міжкультурної взаємодії [11].

Серед методологічних підходів до вивчення ролі мистецтва в культурній дипломатії у наукових розвідках виокремлюються порівняльний аналіз культурних практик, системний підхід до оцінки культурного впливу та концепція «м'якої сили», які дають змогу визначити ефективність мистецьких ініціатив у формуванні позитивного міжнародного іміджу держави та розвитку міжнародного співробітництва. Ці підходи послідовно реалізуються у працях М. Поплавського, присвячених культурно-мистецьким проєктам і цифровій дипломатії [9; 10].

Отже, аналіз сучасних наукових публікацій засвідчує, що мистецтво розглядається не лише як культурна, а й як дипломатична цінність, здатна впливати на міжнародні процеси через комунікативні механізми та культурні практики, що створює теоретичне підґрунтя для подальшого осмислення його ролі у міжнародній культурній комунікації та гуманітарній дипломатії.

Мета дослідження - дослідити мистецтво як інструмент міжнародної культурної комунікації та гуманітарної дипломатії, визначивши його роль у трансляції культурних цінностей, розвитку міжкультурного діалогу та формуванні позитивного міжнародного образу держави.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво відіграє ключову роль у міжнародній культурній комунікації, оскільки воно здатне транслювати цінності, символи та ідентичності народів поза межами мовних і політичних бар'єрів. У культурологічному дискурсі мистецтво розглядається не лише як естетична практика, але й як універсальний засіб передачі смислів, який формує міжкультурне розуміння та діалог між різними спільнотами. Зокрема, дослідники підкреслюють, що мистецтво як засіб культурної комунікації забезпечує збереження і трансляцію гуманістичних ідей, дозволяє інтегрувати культурні здобутки різних епох і націй у спільний глобальний культурний простір та сприяє осмисленню духовних цінностей людства в цілому [7, 318].

Поняття *міжнародної культурної комунікації* тісно пов'язане з дискурсом культурної дипломатії, у межах якого мистецтво функціонує як інструмент «м'якої сили», здатний формувати позитивний міжнародний імідж держави та сприяти налагодженню довірчих відносин між народами [17, 154–155]. У цьому контексті мистецькі практики розглядаються як ключові складові культурного обміну, зокрема:

- міжнародні художні та музейні виставки – забезпечують візуальну репрезентацію національної культури;
- музичні й театральні фестивалі та гастрольні програми – сприяють безпосередній міжкультурній взаємодії;
- кінопокази й кінофестивалі – засоби трансляції соціокультурних наративів;
- мистецькі резиденції – створюють умови для професійного й культурного обміну між митцями;
- перформативні та міждисциплінарні проекти – орієнтовані на актуалізацію гуманістичних ідей у публічному просторі [17, 318; 12, 17–19; 22].

Саме ці форми мистецької діяльності активно інтегруються в міжнародні комунікаційні стратегії держав і культурних інституцій, оскільки вони сприяють розвитку міжкультурного діалогу, взаємному пізнанню культурних кодів та формуванню сталих культурних зв'язків у глобальному контексті [14; 16]. Однак ефективність таких мистецьких практик не обмежується їх інституційною або презентаційною функцією, а ґрунтується на глибшому комунікативному потенціалі мистецтва як соціокультурного феномену.

Зокрема, у сучасних культурологічних дослідженнях мистецтво осмислюється як комунікативний феномен, що виходить за межі

простого обміну культурними артефактами. Його комунікативний потенціал проявляється у здатності ініціювати міжкультурну взаємодію, актуалізувати глибинні культурні коди та історичні наративи різних спільнот, а також створювати спільний смисловий простір взаєморозуміння [15]. Саме ця властивість мистецтва є визначальною для формування міжкультурної довіри, солідарності та стійких гуманітарних зв'язків у глобальному культурному середовищі.

Отже, комунікативна природа мистецтва зумовлює його особливе місце у структурі міжнародної культурної комунікації та актуалізує подальший розгляд його функціонування в контексті гуманітарної дипломатії і стратегій «м'якої сили». У цьому вимірі мистецтво постає не лише як форма творчої діяльності, а як активний агент культурного впливу, здатний зміцнювати взаєморозуміння, знижувати рівень міжкультурної напруги та сприяти формуванню спільних культурних просторів між народами. Аналіз теоретичної літератури засвідчує, що комунікативний потенціал мистецтва може бути ефективно задіяний у практиках гуманітарної дипломатії з метою утвердження цінностей миру, культурної різноманітності та міжнародної співпраці.

Гуманітарна дипломатія є важливою складовою сучасної зовнішньої політики, орієнтованою на реалізацію гуманістичних цілей, захист прав людини, а також підтримку культурних, освітніх і соціальних ініціатив у міжнародному просторі. У контексті міжнародної культурної комунікації вона передбачає активне залучення комунікативних і культурних ресурсів з метою посилення взаєморозуміння між державами та народами, особливо в умовах глобальних викликів і криз [1, 85]. З одного боку, гуманітарна дипломатія охоплює реагування на гуманітарні катастрофи та кризові ситуації, з іншого – включає широкий спектр культурних і освітніх програм, що виконують функцію сталих інструментів міжнародного діалогу та співробітництва у мирний час.

У сучасних дослідженнях *гуманітарної дипломатії* концепція «м'яка сила» розглядається як одна з ключових теоретичних моделей аналізу культурного впливу держави у міжнародних відносинах. Вона описує здатність досягати зовнішньополітичних цілей шляхом привабливості культури, цінностей і символічних форм, а не через механізми примусу чи економічного тиску [18]. У межах цієї концепції мистецтво осмислюється як

ефективний інструмент гуманітарної дипломатії, що забезпечує репрезентацію держави в глобальному культурному просторі та сприяє формуванню тривалих міждержавних і міжкультурних зв'язків. Практична реалізація мистецького потенціалу «м'якої сили» відбувається через конкретні кейси культурної дипломатії, зокрема організацію міжнародних художніх і музейних виставок, проведення національних культурних сезонів за кордоном, участь у престижних музичних і театральних фестивалях, підтримку кінематографічних проєктів і міжнародних кінофестивалів, а також

програму мистецьких резиденцій та обмінів. Сукупність зазначених практик інтегрується у зовнішньополітичні та гуманітарні стратегії держав, виконуючи функцію сталого каналу міжкультурної комунікації та формування позитивного міжнародного образу [6].

Для наочного узагальнення практик гуманітарної та культурної дипломатії доцільно систематизувати українські та європейські кейси за формами мистецької взаємодії, часовими межами реалізації та їхнім дипломатичним ефектом. Ключові приклади відповідних ініціатив подано в таблиці 1.

Таблиця 1

Ключові кейси гуманітарної та культурної дипломатії України та ЄС

| Кейс / ініціатива                                 | Країна / інституція                                       | Роки реалізації      | Форма мистецької взаємодії                        | Дипломатичний ефект                                                                                               |
|---------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|----------------------|---------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Національний павільйон України на Venice Biennale | Україна / Міністерство культури та інформаційної політики | 2015, 2019, 2022     | Міжнародні виставкові проєкти                     | Репрезентація культурної ідентичності, актуалізація політичного контексту                                         |
| Програми Українського інституту                   | Україна / Український інститут                            | 2018–2023            | Виставки, перекладацькі гранти, публічні дискусії | Формування позитивного іміджу України, розширення культурної присутності в ЄС                                     |
| Ukrainian Freedom Orchestra                       | Україна / міжнародна кооперація                           | 2022–2023            | Гастрольна музична діяльність                     | Посилення гуманітарної підтримки України та просування гуманітарних цінностей у міжнародному культурному дискурсі |
| Програма Creative Europe                          | Європейський Союз                                         | 2014–2020; 2021–2027 | Мистецькі обміни, резиденції, культурні мережі    | Поглиблення міжкультурної співпраці, інституціоналізація культурного діалогу                                      |
| Goethe-Institut / Institut français               | Німеччина / Франція                                       | 2000-ті – дотепер    | Культурні обміни, освітні та мистецькі програми   | Довгострокова культурна присутність, формування довіри                                                            |

Джерело: розробка авторки за [19–22]

Отже, аналіз представлених кейсів дозволяє виявити спільні та відмінні моделі реалізації мистецтва як інструменту «м'якої сили». Спільним для українських і європейських практик є використання мистецтва як каналу міжкультурної комунікації та символічної репрезентації цінностей. Водночас відмінності полягають у характері інституційної підтримки, часовій тривалості та стратегічній спрямованості мистецьких ініціатив: українська модель характеризується підвищеною символічною та гуманітарною мобілізаційністю, тоді як європейська – інституційною сталістю та системністю культурної політики.

Розгляд систематизованих кейсів засвідчує, що мистецтво виступає ефективним інструментом міжнародної культурної

комунікації та гуманітарної дипломатії, забезпечуючи трансляцію культурних смислів, цінностей і наративів у міждержавному просторі. Українські мистецькі ініціативи, реалізовані переважно у 2015–2023 роках, характеризуються високим рівнем комунікативної інтенсивності та символічної насиченості, що сприяє приверненню міжнародної уваги до гуманітарних і суспільно-політичних викликів. Європейські практики, натомість, ґрунтуються на сталих інституційних механізмах і довгострокових програмах, які забезпечують безперервність міжкультурної взаємодії та формування стабільних комунікативних мереж. Спільною рисою обох моделей є використання мистецьких платформ як каналів міжкультурного діалогу, що сприяє

формуванню довіри, взаєморозуміння та позитивного міжнародного іміджу держав. Отже, результати аналізу підтверджують, що поєднання комунікативного потенціалу мистецтва з інституційною підтримкою є ключовим чинником ефективності гуманітарної дипломатії в сучасному глобальному культурному просторі.

Узагальнюючи результати дослідження, слід зазначити, що аналіз сучасних мистецьких практик у контексті гуманітарної дипломатії дозволяє розширити традиційне розуміння культурної дипломатії як виключно репрезентаційного інструменту. Отримані результати засвідчують, що мистецтво функціонує як багаторівневий комунікативний ресурс, здатний поєднувати символічну репрезентацію, міжкультурний діалог та просування гуманітарних цінностей у міжнародному культурному просторі. Це дає підстави розглядати мистецькі ініціативи не лише як допоміжний елемент зовнішньої політики, а як самостійний чинник формування міжнародних гуманітарних зв'язків і культурної взаємодії.

Наукова новизна полягає у комплексному культурологічному осмисленні мистецтва як багатовимірного інструменту міжнародної культурної комунікації та гуманітарної дипломатії. Вперше систематизовано сучасні українські та європейські мистецькі кейси з позицій їхнього комунікативного, символічного та дипломатичного потенціалу, що дозволяє виявити спільні та відмінні моделі реалізації мистецтва як інструменту «м'якої сили». Запропоновано інтерпретацію мистецтва не лише як репрезентаційного ресурсу культурної дипломатії, а як активного чинника формування міжкультурної довіри, гуманітарної солідарності та стійких міжнародних культурних зв'язків. Отримані результати розширюють наукові уявлення про роль мистецьких практик у дослідженнях культурної комунікації, гуманітарної дипломатії та міжнародної культурної політики, а також можуть бути використані у практиках міжкультурної взаємодії та формування стратегій «м'якої сили».

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що мистецтво є важливим інструментом міжнародної культурної комунікації та гуманітарної дипломатії, здатним ефективно транслювати культурні смисли, цінності та національні наративи у глобальному міждержавному просторі. Його комунікативний потенціал ґрунтується на здатності долати мовні та політичні бар'єри, формувати

міжкультурний діалог і сприяти утвердженню гуманістичних цінностей.

Аналіз українських і європейських мистецьких кейсів засвідчив наявність спільних і відмінних моделей реалізації мистецтва як інструменту «м'якої сили». Спільним є використання мистецьких практик як каналів символічної репрезентації та міжкультурної взаємодії, тоді як відмінності проявляються у рівні інституційної підтримки, стратегічній спрямованості та часовій тривалості ініціатив. Українська модель характеризується високою символічною та гуманітарною мобілізаційністю, зумовленою актуальними суспільно-політичними викликами, тоді як європейська модель ґрунтується на сталих інституційних механізмах і довгострокових програмах культурної політики.

Доведено, що поєднання комунікативного потенціалу мистецтва з інституційною підтримкою культурних і гуманітарних програм є ключовим чинником ефективності гуманітарної дипломатії в сучасному глобальному культурному просторі. Отримані результати підтверджують доцільність подальшого наукового осмислення мистецтва як активного чинника міжнародних культурних комунікацій і перспективного ресурсу формування міжкультурної довіри, гуманітарної солідарності та сталих міжнародних зв'язків.

### Література

1. Алізаде С., Набієва Е. Мультидисциплінарні питання суспільних наук. *Науково-теоретичний альманах Грані*. 2022. Т. 25(1). С. 84-87. DOI: <https://doi.org/10.15421/172212>.
2. Данилюк В. Українське ігрове кіно як інструмент культурної дипломатії та каталізатор громадських дискусій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 59–70. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2025.338917.
3. Драч В. Українське хореографічне мистецтво як інструмент культурної дипломатії: традиції та сучасні практики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 45–58. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2025.338921.
4. Дубовик Н., Шило О. Культурна дипломатія як інструмент міжнародної комунікації України. *Молодий вчений*. 2023. № 4 (116). С. 72-76. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-4-116-14>.
5. Кадькало А., Андрес Г. Українське мистецтво як основа формування культурної дипломатії між Україною та Францією у 1920–1930-х роках. *Українська академія мистецтв*. 2023. № 34. С. 13–26. DOI: 10.32782/2411-3034-2023-34-13.
6. Марченко А. С. Культурна дипломатія: поняття та механізми реалізації. *Економіка та*

суспільство. 2024. № 70. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-70-150>.

7. Микулянінець Л. М. Мистецтво як засіб культурної комунікації людства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 317–321. DOI: 10.32461/2226-3209.3.2018.147514.

8. Петров В. Культурна дипломатія як інструмент протидії гібридним загрозам. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 105–117. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2019.166904.

9. Поплавський М. Культурно-мистецька освіта в Україні як «м'яка» дипломатія у світовому цивілізаційному процесі початку XXI ст. *Український інформаційний простір*. № 2 (4). С. 12–23. DOI: [https://doi.org/10.31866/2616-7948.2\(4\).2019.185796](https://doi.org/10.31866/2616-7948.2(4).2019.185796).

10. Поплавський М. Культурні проєкти як інструменти цифрової дипломатії. *Український інформаційний простір*. № 2 (6). С. 12–22. DOI: [https://doi.org/10.31866/2616-7948.2\(6\).2020.219752](https://doi.org/10.31866/2616-7948.2(6).2020.219752).

11. Сивенко А. В. Арт-туризм як елемент культурної дипломатії та міжкультурної комунікації. *Acta Academiae Beregsasiensis: Geographica Et Recreatio*. 2025. № 3. С. 178–191. DOI: <https://doi.org/10.32782/2786-5843/2025-3-16>.

12. Татарнікова А. А. Культурна дипломатія у східноєвропейському просторі: культурологічний аспект, сучасні тенденції. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 15–19. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.28977>.

13. European Commission. Creative Europe Programme Guide: 2014–2020; 2021–2027 Brussels: European Union. 2021. URL: <https://culture.ec.europa.eu> (дата звернення: жовтень 2025).

14. Hall S. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London : Sage, 1997. 74 p.

15. Isar Y. R. Cultural diplomacy: Beyond the national interest? *International Journal of Cultural Policy*. 2017. № 23(4). P. 387–401. DOI: <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1229313>

16. Melissen J. The New Public Diplomacy. London. Palgrave Macmillan, 2005. 221p.

17. Nye J. S. Soft power. *Foreign Policy*. 1990. № 80. Pp. 153–171.

18. Nye J. S. Soft Power. The Means to Success in World Politics. New York. Public Affairs, 2004. URL: [https://www.belfercenter.org/sites/default/files/p\\_antheon\\_files/files/publication/joe\\_nye\\_wielding\\_soft\\_power.pdf](https://www.belfercenter.org/sites/default/files/p_antheon_files/files/publication/joe_nye_wielding_soft_power.pdf) (дата звернення: жовтень 2025).

19. Official Guide of the Venice Biennale. *National Participations, 2015–2022*. Венеція : La Biennale di Venezia, 2022. URL: <https://www.labiennale.org> (дата звернення: жовтень 2025).

20. Ukrainian Freedom Orchestra. *Press Releases and Tour Documentation, 2022–2023*. 2023. URL: <https://www.ukrainianfreedomorchestra.org> (дата звернення: жовтень 2025).

21. Ukrainian Institute. *Annual Reports 2018–2023*. Ukrainian Institute. 2023. URL: <https://ui.org.ua> (дата звернення: жовтень 2025).

22. Zamorano M. Reframing Cultural Diplomacy: The Instrumentalization of Culture under the Soft Power Theory. *Culture Unbound*. 2016. Vol. 8. № 2. Pp. 165–187. DOI: <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.1608165>

## References

1. Alizade, S. & Nabiieva, E. (2022). Multidisciplinary issues of social sciences. *Grani*, 25(1), 84–87. DOI: <https://doi.org/10.15421/172212> [in Ukrainian].

2. Danyliuk, V. (2025). Ukrainian feature film as an instrument of cultural diplomacy and a catalyst for public discussions. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 59–70. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338917> [in Ukrainian].

3. Drach, V. (2025). Ukrainian choreographic art as an instrument of cultural diplomacy: traditions and contemporary practices. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 45–58. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338921> [in Ukrainian].

4. Dubovyk, N. & Shylo, O. (2023). Cultural diplomacy as an instrument of international communication of Ukraine. *Young Scientist*, 4(116), 72–76. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-4-116-14> [in Ukrainian].

5. Kadkalo, A. & Andres, H. (2023). Ukrainian art as a basis for the formation of cultural diplomacy between Ukraine and France in the 1920s–1930s. *Ukrainian Academy of Arts*, 34, 13–26. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-13> [in Ukrainian].

6. Marchenko, A. S. (2024). Cultural diplomacy: concepts and mechanisms of implementation. *Economy and Society*, 70. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-70-150> [in Ukrainian].

7. Mykulanynets, L. M. (2018). Art as a means of cultural communication of humanity. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 317–321. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147514> [in Ukrainian].

8. Petrov, V. (2019). Cultural diplomacy as an instrument of counteracting hybrid threats. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 105–117. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166904> [in Ukrainian].

9. Poplavskyi, M. (2019). Cultural and artistic education in Ukraine as soft diplomacy in the global civilizational process of the early 21st century. *Ukrainian Information Space*, 2(4), 12–23. DOI: [https://doi.org/10.31866/2616-7948.2\(4\).2019.185796](https://doi.org/10.31866/2616-7948.2(4).2019.185796) [in Ukrainian].

10. Poplavskyi, M. (2020). Cultural projects as instruments of digital diplomacy. *Ukrainian Information Space*, 2(6), 12–22. DOI: [https://doi.org/10.31866/2616-7948.2\(6\).2020.219752](https://doi.org/10.31866/2616-7948.2(6).2020.219752) [in Ukrainian].

11. Syvenko, A. V. (2025). Art tourism as an element of cultural diplomacy and intercultural communication. *Acta Academiae Beregsasiensis: Geographica et Recreatio*, 3, 178–191. DOI: <https://doi.org/10.32782/2786-5843/2025-3-16> [in Ukrainian].
12. Tatarnikova, A. A. (2023). Cultural diplomacy in the Eastern European space: cultural studies aspect and current trends. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 15–19. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.28977> [in Ukrainian].
13. European Commission. (2021). *Creative Europe Programme Guide: 2014–2020; 2021–2027*. Brussels: European Union. Retrieved from: <https://culture.ec.europa.eu> [in English].
14. Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage [in English].
15. Isar, Y. R. (2017). Cultural diplomacy: Beyond the national interest? *International Journal of Cultural Policy*, 23(4), 387–401. DOI: <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1229313> [in English].
16. Melissen, J. (2005). *The new public diplomacy*. Palgrave Macmillan [in English].
17. Nye, J. S. (1990). Soft power. *Foreign Policy*, 80, 153–171 [in English].
18. Nye, J. S. (2004). Soft power: The means to success in world politics. *Public Affairs* [in English].
19. La Biennale di Venezia. (2022). *Official guide of the Venice Biennale: National participations, 2015–2022*. Venice. Retrieved from: <https://www.labiennale.org> [in English].
20. Ukrainian Freedom Orchestra. (2023). *Press releases and tour documentation, 2022–2023*. Retrieved from: <https://www.ukrainianfreedomorchestra.org> [in English].
21. Ukrainian Institute. (2023). *Annual reports 2018–2023*. Kyiv. Retrieved from: <https://ui.org.ua> [in English].
22. Zamorano, M. (2020). Reframing cultural diplomacy: The instrumentalization of culture under the soft power theory. *Culture Unbound*, 12(3). DOI: <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.1608165> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 30.10.2025  
Отримано після доопрацювання 01.12.2025  
Прийнято до друку 12.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025*



УДК 7.079: 792.8

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351838

**Цитування:**

Корисько Н. М., Рева Т. С. Класична хореографія як інструмент культурної дипломатії (на прикладі міжнародної діяльності оперних театрів України у 2024–2025 роках). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 81–86.

Korysko N., Reva T. (2025). Classical Choreography as a Tool of Cultural Diplomacy (On the Example of International Activities of Ukrainian Opera Theatres in 2024–2025). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 81–86 [in Ukrainian].

**Корисько Наталія Михайлівна**,  
заслужений працівник культури України,  
доцент, доцент кафедри хореографії  
Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-8478-6607>  
[horeograph@dakkkim.edu.ua](mailto:horeograph@dakkkim.edu.ua)

**Рева Тетяна Сергіївна**,  
кандидат політичних наук, доцент,  
учений секретар Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-9569-584X>  
[trevaa@dakkkim.edu.ua](mailto:trevaa@dakkkim.edu.ua)

## КЛАСИЧНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ (НА ПРИКЛАДІ МІЖНАРОДНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОПЕРНИХ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ У 2024–2025 РОКАХ)

**Мета статті** – проаналізувати класичну хореографію як інструмент культурної дипломатії (на прикладі міжнародної діяльності оперних театрів України у 2024–2025 роках). **Методологія.** У дослідженні використано такі загальнонаукові методи, як синтез та аналіз – для виокремлення двох аспектів класичної хореографії як елемента культурної дипломатії, порівняльний метод – для порівняння хореографічних міжнародних практик оперних театрів України у 2024–2025 роках. **Наукова новизна** статті полягає в аналізі класичної хореографії як інструмента культурної дипломатії на прикладі міжнародної діяльності Національної опери України, Одеської національної опери, Дніпровського академічного театру опери та балету та Львівської національної опери у 2024–2025 роках. **Висновки.** На основі аналізу хореографічних постановок національних оперних театрів у 2024–2025 роках та їх репрезентації на міжнародному рівні й віртуальному середовищі стверджено, що хореографічне мистецтво постає провідним мистецьким інструментом сучасної культурної дипломатії. Його універсальність та пластичність дають змогу представляти культурну спадщину та маніфестувати національні цінності України як складову європейського хореографічного контексту. Гастрольна діяльність у країнах Європи та Японії сприяє розвитку підтримки українського хореографічного мистецтва у світі. Варто визначити два основні аспекти балетів у представництві України: міжнародний та національний. Перший – втілений шляхом спільних проєктів з європейськими колегами, що дозволяє Україні інкорпоруватися в інтернаціональні хореографічні тенденції, про що свідчать гастрольні балети «Жізель» А. Адана та «Дон Кіхот» Л. Мінкуса. Другий – розкривається через репрезентацію та промоцію українського культурного продукту на міжнародних цифрових платформах OperaVision та артколаборації Opera Europa Next Generation, прикладом якого може слугувати балет «Тіні забутих предків» Львівської національної опери.

**Ключові слова:** культурна дипломатія, хореографічне мистецтво, культурні цінності, оперний театр, національна культура.

*Korysko Natalia, Associate Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor at the Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management, Reva Tetiana, PhD in Political studies, Associate Professor, Secretary of Academic Council, National Academy of Culture and Arts Management*

**Classical Choreography as a Tool of Cultural Diplomacy (On the Example of International Activities of Ukrainian Opera Theatres in 2024–2025)**

**The purpose of the research** is to analyse classical choreography as a tool of cultural diplomacy on examples of the international activities of Ukrainian opera theatres in 2024–2025. **Methodology.** The research applies general scientific methods such as synthesis and analysis to highlight two aspects of classical choreography as an element of cultural diplomacy, and the comparative method to compare the international choreographic practices of Ukrainian opera theatres in 2024–2025. **The scientific novelty** lies in the analysis of classical choreography as an instrument of cultural diplomacy using the example of the international activities of the National Opera of Ukraine, the Odesa National Opera, the Dnipro Academic Opera and Ballet Theatre, and the Lviv National Opera in 2024–2025. **Conclusions.** Thus, based on the analysis of choreographic productions of national opera theatres in 2024–2025 and their representation at the

international level and in the virtual environment, we can admit that choreographic art is a leading artistic instrument of contemporary cultural diplomacy. Its universalism and plasticity allow it to represent cultural heritage and manifest the national values of Ukraine as part of the European choreographic context. Touring in European countries and Japan contributes to the development of support for Ukrainian choreographic art in the world. It is worth identifying two main aspects of ballet in Ukraine's representation: the international and national contexts. The first is embodied in joint projects with European colleagues, which allows Ukraine to incorporate itself into international choreographic trends, as evidenced by the touring ballets 'Giselle' by A. Adam and 'Don Quixote' by L. Minkus. The second is revealed through the representation and promotion of Ukrainian cultural products on the international digital platforms 'OperaVision' and 'Opera Europa Next Generation', an example of which is the ballet 'Shadows of Forgotten Ancestors' by the Lviv National Opera.

**Keywords:** cultural diplomacy, choreographic art, cultural values, opera theatre, national culture.

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах одним з головних аспектів зовнішньої політики України є позиціонування її як держави з аутентичною культурою, що має сталі традиції європейського мистецтва та унікальну національну складову. У цьому контексті хореографічне мистецтво виступає одним з головних інструментів репрезентації культури, завдяки універсальності цього виду мистецтва, його візуалістики, пластичності та естетичній складовій, яка робить його легким у сприйнятті. На державному рівні хореографічне мистецтво представлено діяльністю державних творчих колективів та театрами, які продукують нові візії світової класики й власні балети, наповнені національними символами, образами та цінностями. Діяльність останніх актуалізувалася особливо в умовах воєнного стану, коли необхідно фокусувати увагу аудиторії до нашої держави та її культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання культурної дипломатії є предметом гуманітарного дискурсу, що втілюється в різних підходах у сучасній науці, а саме: політологічний – культурна дипломатія з погляду міжнародної політики та національної безпеки (Н. Кащенко [4], Н. Мартинюк [9], О. Розумна [13], Н. Сербіна [15], О. Кучмій [15]), комунікативний – представлений дослідженням М. Кушнарської [8], культурологічний (І. Костира [7], М. Шевченко [7], Н. Янченко [7], І. Коржук [6], А. Сендецький). Хореографічне мистецтво як носій національної ідентичності набуло розвитку в працях А. Підлипської [11], І. Климчук [5], В. Нечитайла [10]. Роль українського хореографічного мистецтва в репрезентації культури на міжнародній арені представлено в дослідженнях В. Драча, що акцентує на бальній хореографії [2]; В. Рубана, що розкриває танцювальні проєкти України у Великобританії та Сполучених Штатах Америки як інструменти культурної дипломатії [13]. Також варто відзначити колективну наукову працю львівських дослідників на чолі з

О. Плахотнюком «Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс)» [16]. Зараз гастрольна та міжнародна діяльність в умовах правового режиму воєнного стану театрів активно триває, де одне з провідних місць посідають їх балетні постановки, що, з одного боку, дозволяють представляти українську культуру, її культурну спадщину та цінності, а з іншого – позиціонувати національне мистецтво як частину європейського хореографічного простору. Ці фактори зумовлюють потребу ґрунтовнішого дослідження класичної хореографії.

Мета статті – проаналізувати класичну хореографію як інструмент культурної дипломатії на прикладі міжнародної діяльності оперних театрів України у 2024–2025 роках.

Виклад основного матеріалу. Відповідно до визначення міжнародної організації «Інститут культурної дипломатії», культурна дипломатія – це цілеспрямований і стратегічний обмін ідеями, цінностями, традиціями та іншими проявами культури з метою налагодження розвитку соціально-культурної співпраці, взаємоповаги та просування національних або міжнародних інтересів. До основних акторів культурної дипломатії належать державні установи, органи державної влади, приватні та громадські організації, кожен з яких сприяє досягненню більш широкої мети – побудові довіри та діалогу між різними культурами [21]. У цьому контексті одну з провідних ролей у цьому процесі відіграє такий тип закладів культури, як театри, які репрезентують різні форми мистецької діяльності – від драматичних творів до пластики, музики та хореографії.

У нашому дослідженні ми акцентуємо на хореографічних виставах українських театрів – балетах, які в сучасних умовах можуть виступати інструментом транслявання цінностей і репрезентації культурної спадщини країни та її сенсів у міжнародному просторі й на віртуальних європейських платформах.

Національна опера України протягом грудня 2023–2024 року провела гастрольні виступи в Парижі за підтримки Production International Albert Sarfati. Артпростором виступив Театр Єлисейських Полів, з яким Національна опера України співпрацює з 2018 року. Для французького глядача театр привіз тематичну різдвяний балет «Снігова королева» з провідними солістами – Х. Шишпор, О. Карандєєва, О. Кіф'яр-фон-Краймер, М. Сухоруков, Я. Ткачук, І. Авдієвський та ін. Євген Кайгородов оновив хореографію Аніко Рехвіашвілі. На початку 2025 року завершився гастрольний тур у Японії, який охопив понад 10 міст (Токіо, Окаяма, Кіото, Хіросіма та ін.) [19, 165]. Цей тур був присвячений презентації хореографічного мистецтва України та його здобутків: японська аудиторія побачила фрагменти світової класики «Корсар», «Пахіта», «Коппелія» та балет «Жізель» А. Адана.

У червні 2025 року в межах міжнародної співпраці з Великобританією Національна опера України представила спільну з британськими митцями постановку балету «Норовлива донька» Л.-Ж. Ф. Герольда в хореографії Фредеріка Аштона. Постановником виступив хореограф Жан Крістоф Лесаж, сценографом – Оскар Ланкастер, а диригентом – Віктор Олійник. Цей мистецький проєкт дозволив презентувати український театр як частину європейського хореографічного простору, який, незважаючи на воєнні дії, продовжує працювати попри складні умови.

В умовах правового режиму воєнного стану Одеський національний академічний театр опери та балету продовжує свою активну гастрольну діяльність країнами Європи, серед яких: Франція, Німеччина, Швейцарія, Італія. Основний акцент театр робить на музичній складовій, однак у 2023 році він представив свою хореографічну візію світової класики – балет «Дон Кіхот» Л. Мінкуса в Греції, Нідерландах та Бельгії.

При цьому з метою репрезентації національної культури 24 травня 2025 року Одеський національний академічний театр опери та балету представив нову хореографічну візію твору Лесі Українки «Лісова пісня». Балет Lisova композитора Тимофія Старенкова є сучасною інтерпретацією класичного сюжету. Головним хореографом та автором лібрето виступила засновниця театру модерн-балету OSDC Олеся Шляхтич, яка створила неокласичний балет з проєктуванням його на

теперішнє. Поєднання авторкою класичних елементів із сучасними дозволило екстраполювати історію кохання Мавки в універсальну площину, що не обмежена часовим простором. Для підсилення ефекту розмитості хронотопу подій сценографи П. Богомазов і П. Лебединець та дизайнер відеоінсталяцій А. Савдєєв створили мінімалістичний візуальний супровід, який дозволяв передавати чуттєвість і характер вчинків головних героїв, зокрема, зелена палітра кольорів втілювала у собі природність, містицизм та потойбічність міфічних істот (Русалка, Водяник, потерчата), червоний – пристрасть та спокусу (Перелесник), сірий (темносірий) – земний світ, асфальт та урбанізм. Ці образи та їх трансформація протягом вистави також відображалися в костюмах М. Руденко, зокрема, білий – Мавка (О. Добрянська, А. Корно), зелено-бежеві тони – русалок, чорний (шкіряний) – Перелесника, сірі піджаки, чорний піджак – Килина та втілення світу людей [18].

Цікавим елементом є образ Лукаша, які втілили Р. Лобкін та С. Скриннік, візуалістика його презентації залежить від контексту земного або міфічного виміру, також автори постановки передали музику головного героя у формі навушників, які він одягає Мавці, і в ній прокидаються почуття. За допомогою класичних героїв творчий колектив рефлексує на сцені категорію «любові», що втілюється в декількох грецьких формах – «ероса» та «агапе» як дихотомію «тілесного» – «духовного». Також постановки метафорично передають протистояння природної та штучної культури, що зображено в зміні сцен, коли після Килини та людей залишається різне сміття, а міфічні істоти очищають його, ніби природа виборює своє право на існування [16].

У 2024 році на міжнародній арені Львівська національна опера презентувала свої постановки класичних балетів «Жізель» А. Адана та «Дон Кіхот» Л. Мінкуса туром в країнах Скандинавії та Балтики, а саме виступи відбулися в Естонії та Фінляндії. При цьому театр активно репрезентує національний хореографічний контент на цифрових платформах, зокрема OperaVision у межах співпраці з європейською організацією Opera Europe.

Наприкінці 2023 року Львівська національна опера представила для глядача балет за мотивами Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» Івана Небесного. Авторський склад вистави об'єднав українських та литовських митців: хореограф-

постановник – Артем Шошин, режисер та лібретист – Василь Вовкун, сценограф – художник Арвідас Буйнаускас, диригент – Юрій Бервецький [20]. Постановка є зразком неокласичного підходу в хореографії, він розкритий у метамодерністській формі, що втілюється в різних її складових – пластичність, синкретизм, концепт «бінарності» та варіативність світла. По-перше, хореографія А. Шошина в тандемі Т. Куруоглу характеризується еклектикою класичної хореографії з модерною пластичністю, що втілюється в авторських мізансценах, де виконавці завмирають у різних фігурах як прийом емоційного наповнення художніх образів або слугують елементами сценографії. По-друге, це синкретизм різних видів мистецтв, а саме режисер комбінує візуалізм із музикою [1, 209], доповнюючи їх елементами хорових партій, що застосовують для підсилення чуттєвого контексту деяких мізансцен. Аналізуючи різні постановки В. Вовкуна, відзначимо, що такий тип естетичного синкретизму є однією з особливостей його авторського стилю. При цьому хор у досліджуваному балеті втілюється у двох формах – світлій та темній, зокрема, у другій дії вистави він з'являється на сцені в костюмах Наталії Міщенко, які передають образи ляльок-мотанок. По-третє, образ «бінарності» світобудови, що простежується крізь всю виставу. Ця амбівалентність відображена в сценографії, де одним із центральних елементів виступає дерево, що росте вниз та вгору, і декорації – куби зі стелі, що, на думку сценографа, являють собою «Карпати ніби з паралельної реальності» [3]. Дерево в метафоричній формі поєднує два платонівські світи: світ ідей та світ речей, світ трансцендентного та пізнаваного, світ, як визначають постановники, «земного» та «небесного» кохання [20]. Останнє маніфестується в художніх образах головних героїв Івана (Арсен Марусенко), Марічки (Анастасія Бондар), Палагни (Мар'яна Гресь) та Чугайстра (Олександр Омельченко), а також їх колірній палітрі: білий – чистота, червоний – пристрасть, чорний – потойбіччя, сірий – буденність. По-четверте, варіативність світла створює ілюзію плинності часу та слугує інструментом переходу між сценами й трансформацією бачення навколишнього світу героями. А. Буйнаускас за його допомогою візуалізує драматичність подій, які відбуваються на сцені в переплетінні із символічними образами: партія – Вогню,

загибель Марічки – Вода, ворожіння Палагни, сутичка двох родин Гутенюків із Палійчуками.

Ця хореографічна візія як український культурний продукт, який об'єднав у собі національні культурні наративи, традиції із сучасністю, було репрезентовано на національному та міжнародному рівнях. На державному рівні вистава у 2024 році стала лауреатом Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА», до складу журі якого входили театральні діячі Норвегії, Естонії, Польщі та Фінляндії, а за лібрето В. Вовкун отримав Шевченківську премію у 2025 році.

Важливим аспектом стала презентація вистави для міжнародної аудиторії на цифрових платформах, зокрема на OPERAVISION у 2024 році. Ця платформа, транслювала її в Міжнародний день танцю – 29 квітня 2024 року – та розмістила у вільному доступі до 29 жовтня 2024 році [20]. Поряд із відеопостановкою глядачі могли ознайомитися з історією її створення, символікою та цінностями української культури й сучасним національним хореографічним мистецтвом, стверджуючи аксіологічну орієнтацію України на європейський артпростір. Отже, вона є зразком втілення культурної дипломатії на практиці та представництва нашої країни і її мистецької суб'єктності за кордоном.

На початку 2025 року Львівська національна опера поряд з Одеським та Дніпровським академічними театрами опери та балету, Національною оперетою України взяли участь у міжнародному європейському проєкті Opera Europa Next Generation, який спрямований на розвиток скілів щодо професійної відеотрансляції майстеркласів з класичної хореографії та створення відеоконтенту вистав для цифрових платформ. У межах цього проєкту нині на платформі OperaVision глядачі можуть ознайомитися з українським мюзиклом «Тигролови» у режисурі С. Павлюка, а 19 грудня 2025 року на пів року буде відкритий для переглядів балет «Лісова пісня» М. Скорульського Дніпровського академічного театру опери та балету в хореографічні постановці А. Литвинова [17].

Наукова новизна статті полягає в аналізі класичної хореографії як інструменту культурної дипломатії на прикладі міжнародної діяльності Національної опери України, Одеського національної опери, Дніпровського академічного театру опери та балету та Львівської національної опери у 2024–2025 роках.

Висновки. Отже, на основі аналізу хореографічних постановок національних оперних театрів у 2024–2025 роках та їх репрезентації на міжнародному рівні й віртуальному середовищі можемо стверджувати, що хореографічне мистецтво виступає провідним мистецьким інструментом сучасної культурної дипломатії. Його універсальність та пластичність дає змогу представляти культурну спадщину та маніфестувати національні цінності України як складову європейського хореографічного контексту. Гастрольна діяльність у країнах Європи та Японії сприяє розвитку підтримки українського хореографічного мистецтва у світі. Варто визначити два основні аспекти балетів у представництві України: міжнародний та національний контексти. Перший – втілений шляхом спільних проєктів з європейськими колегами, що дозволяє інкорпоруватися Україні в інтернаціональні хореографічні тенденції, про що свідчать гастрольні балети «Жізель» А. Адана та «Дон Кіхот» Л. Мінкуса. Другий – розкривається через репрезентацію та промоцію українського культурного продукту на міжнародних цифрових платформах OperaVision та артколаборації Opera Europa Next Generation, прикладом якого може слугувати балет «Тіні забутих предків» Львівської національної опери.

### Література

1. Вовкун В. В. Сучасні режисерські рефлексії щодо постановок «Сокіл» та «Алکید» Дмитра Бортнянського в Львівській національній опері. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 207–212. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257732>.
2. Драч В. В. Українське хореографічне мистецтво як інструмент культурної дипломатії: традиції та сучасні практики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 152–157. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338921>.
3. Слєпких К. Новий погляд на українську класику: балет «Тіні забутих предків» у Львівській опері. *VOGUE.ua*. 2024. URL: <https://opera.lviv.ua/novyy-pohliad-na-ukrainsku-klassyku-balet-tini-zabutykh-predkiv-u-lvivskiy-operi-vogue-ua/> (дата звернення: 23.09.2025).
4. Кащенко Н. Сходінки культурної дипломатії для підготовки керівника-лідера задля національної безпеки України. *Науковий вісник Вінницької академії безперервної освіти. Екологія. Публічне управління та адміністрування*. 2023. № 3. С. 83–91. DOI: <https://doi.org/10.32782/2786-5681-2023-3.11>.
5. Климчук І. С. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності : дис....кандидата мистецтв.: 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021. 198 с.
6. Коржук І. О. Зміни аксіологічного змісту культурної дипломатії України в період 2014–2021 років. *Культурологічний альманах*. 2024. № (4). С. 343–348. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.41>.
7. Костиця І. О., Шевченко М. І., Янченко Н. М. Культурна дипломатія як ідентифікатор держави в контексті глобалізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 20–25. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250236>.
8. Кушнарєва М. Українська культурна дипломатія під час війни: досвід, проблеми, перспективи. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. 2023. Вип. 67. С. 35–53.
9. Мартинюк Н. Культурна дипломатія Світового Конгресу Українців як чинник популяризації України в світі (2014–2022). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Історичні науки*. Острого, 2023. Вип. 34. С. 152–160. DOI: [10.25264/2409-6806-2023-34-152-160](https://doi.org/10.25264/2409-6806-2023-34-152-160).
10. Нечитайло В. Народне хореографічне мистецтво України у соціокультурних умовах сьогодення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. №2. С. 88–93.
11. Підлипська А. М., Цвєткова Л. Ю. Опрацювання культурних травм у танцювальних практиках: історичний контекст. *Танцювальні студії*. 2023. № 6(2). С. 106–115. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.6.2.2023.295167>.
12. Розумна О. М. Культурна дипломатія України: стан, проблеми, перспективи: аналітична доповідь. Київ, 2016. 53 с.
13. Рубан В. Проєкти діячів сучасного танцю як інструмент культурної дипломатії України в умовах воєнного стану. *Питання культурології*. 2023. №42. С. 270–285. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293800>.
14. Сендецький А. В. Роль незалежного театру у культурній дипломатії. *Гуманітарний корпус : збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії*. 2022. Вип. 46. С. 17–19.
15. Сербіна Н. Ф., Кучмій О. П. Культурна дипломатія як інструмент зовнішньої політики сучасної європейської держави. *Актуальні проблеми міжнародних відносин*. 2011. Вип. 100 (ч. І). С. 122–131.
16. Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс) : колективна монографія / за заг. ред. О. А. Плахотнюка. Львів : СПОЛОМ, ЛНУ імені Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2020. 308 с.

17. Forest Song). Dnipro Academic Opera and Ballet Theatre. 2025. URL: <https://operavision.eu/performance/forest-song> (дата звернення: 21.09.2025).
18. Lisova: балет. Одеська національна опера. 2025. URL: <https://operahouse.od.ua/events/lisova/> (дата звернення: 09.09.2025).
19. Reva T. The Forms of The National Operas Representation in The Virtual Environment under Martial Law (on The Example of The Activities of The Opera Theatres of Kyiv, Lviv and Odesa in 2022). *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2023. №1. С. 162–167.
20. Shadows of Forgotten Ancestors. Lviv National Opera. 2024. URL: <https://operavision.eu/performance/shadows-forgotten-ancestors> (дата звернення: 21.09.2025).
21. What is cultural diplomacy? URL: [https://www.culturaldiplomacy.org/index.php?en\\_culturaldiplomacy](https://www.culturaldiplomacy.org/index.php?en_culturaldiplomacy) (дата звернення: 30.09.2025).

### References

1. Vovkun, V. (2022). Modern director's reflections of Dmytro Bortnianskyi's 'Sokil' and 'Alkid' in the Lviv National Opera. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 207–212 [in Ukrainian].
2. Drach, V. V. (2025). Ukrainian Choreographic Art as an Instrument of Cultural Diplomacy: Traditions and Modern Practices. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 152–157 [in Ukrainian].
3. Yeletskykh, K. (2024). A New View of Ukrainian Classics: the Ballet 'Shadows of Forgotten Ancestors' at the Lviv Opera. *VOGUE.ua*. Retrieved from: <https://opera.lviv.ua/novy-pohliad-na-ukrainsku-klassyku-balet-tini-zabutykh-predkiv-u-lvivskiy-operi-vogue-ua/> [in Ukrainian].
4. Kashchenko, N. (2023). Steps of Cultural Diplomacy for Training a Leader-Manager for the National Security of Ukraine. *Scientific Bulletin of the Vinnytsia Academy of Continuing Education. Series: Ecology. Public Management and Administration*, 3, 83–91. DOI: <https://doi.org/10.32782/2786-5681-2023-3.11> [in Ukrainian].
5. Klymchuk, I. S. (2021). Ukrainian Choreographic Art of the 1950s–1980s as a Factor in Forming National Identity: Dissertation ... Candidate of Arts Studies. Kyiv [in Ukrainian].
6. Korzhuk, I. O. (2024). Changes in the Axiological Content of Ukraine's Cultural Diplomacy during 2014–2021. *Cultural Almanac*, 4, 343–348. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.41> [in Ukrainian].
7. Kostyria, I. O., Shevchenko, M. I., & Yanchenko, N. M. (2021). Cultural Diplomacy as an Identifier of the State in the Context of Globalisation. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 20–25 [in Ukrainian].
8. Kushnarova, M. (2023). Ukrainian Cultural Diplomacy during the War: Experience, Challenges, Prospects. *Scientific works of the V. I. Vernadsky National Library of Ukraine*, 67, 35–53 [in Ukrainian].
9. Martyniuk, N. (2023). Cultural Diplomacy of the Ukrainian World Congress as a Factor in Promoting Ukraine in the World (2014–2022). *Scientific Notes of the National University "Ostroh Academy". Series "Historical Sciences"*, 34, 152–160 [in Ukrainian].
10. Nechytailo, V. (2017). Folk Choreographic Art of Ukraine in the Sociocultural Conditions of Today. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 88–93 [in Ukrainian].
11. Pidlypska, A. M., & Tsvietkova, L. Yu. (2023). Working Through Cultural Traumas in Dance Practices: Historical Context. *Dance Studies*, 6(2), 106–115. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.6.2.2023.295167> [in Ukrainian].
12. Rozumna, O. M. (2016). Cultural Diplomacy of Ukraine: State, Problems, Prospects: Analytical Report. Kyiv [in Ukrainian].
13. Ruban, V. (2023). Projects of Contemporary Dance Figures as an Instrument of Ukraine's Cultural Diplomacy under Martial Law. *Issues in Cultural Studies*, 42, 270–285. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293800> [in Ukrainian].
14. Sendetskyi, A. V. (2022). The Role of Independent Theatre in Cultural Diplomacy. *Humanitarian Corpus*, 46, 17–19 [in Ukrainian].
15. Serbina, N. F., & Kuchmii, O. P. (2011). Cultural Diplomacy as an Instrument of Foreign Policy of a Modern European State. *Current Issues of International Relations*, 100(1), 122–131 [in Ukrainian].
16. Plakhotniuk, O. A. (Ed.). (2020). Ukrainian Choreographic Art in the Context of World Artistic Culture (Modern Multi-genre Discourse): Collective Monograph. SPOLOM, Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
17. Forest Song (2025). Dnipro Academic Opera and Ballet Theatre. Retrieved from: <https://operavision.eu/performance/forest-song> [in English].
18. Lisova: Ballet (2025). Odesa National Opera. <https://operahouse.od.ua/events/lisova/> [in Ukrainian].
19. Reva, T. (2023). The Forms of the National Operas Representation in the Virtual Environment under Martial Law (on the Example of the Activities of the Opera Theatres of Kyiv, Lviv and Odesa in 2022). *Culture and Modernity*, 1, 162–167 [in English].
20. Shadows of Forgotten Ancestors (2024). Lviv National Opera. Retrieved from: <https://operavision.eu/performance/shadows-forgotten-ancestors> [in English].
21. What is Cultural Diplomacy? (2025). Retrieved from: [https://www.culturaldiplomacy.org/index.php?en\\_culturaldiplomacy](https://www.culturaldiplomacy.org/index.php?en_culturaldiplomacy) [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2025  
Отримано після доопрацювання 12.12.2025  
Прийнято до друку 16.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025



УДК 351.85]130.02(477):008

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351839

**Цитування:**

Хлібосолов І. О. Трансформація ідентичності національного культурного простору під впливом війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 87–93.

*Хлібосолов Ігор Олексійович,*  
*доцент кафедри гуманітарних наук*  
*Київської муніципальної академії*  
*естрадного та циркового мистецтва*  
*<https://orcid.org/0009-0003-0493-0109>*  
*[i.khlibosolov@kmaest.edu.ua](mailto:i.khlibosolov@kmaest.edu.ua)*

Khlibosolov I. (2025). Transformation of Identity of National Cultural Space under the Influence of War. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 87–93 [in Ukrainian].

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ІДЕНТИЧНОСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ПІД ВПЛИВОМ ВІЙНИ

**Метою роботи** є розкрити процес формування ідентичності як центральної, базової проблеми культурного простору, зумовлений комплексною взаємодією історичних, соціокультурних, мовних, релігійних чинників, а також динамікою громадянської та етнічної самосвідомості й регіональними відмінностями. Велика кількість провідних вчених та прямі згадки про «інтелектуальні дискусії» та їхню мету «створити дискурс інтелектуальних і культурних еліт» та вказують на те, що академічна робота є не лише описовою, а й активною, спрямованою на «конструювання» або «відбудову» української ідентичності. Це впливає на суспільну свідомість і потенційно на державну політику, підкреслюючи перформативний аспект наукових досліджень у процесі націєбудівництва. **Методологія роботи.** У культурологічному дискурсі виділяються модерний та постмодерний підходи до формування ідентичності. Модерні підходи наголошують на способах конструювання та збереження цілісності і стабільності ідентичності. Постмодерні підходи наголошують на механізмах уникнення фіксації та збереження свободи вибору, розглядають ідентичність як об'єкт постійних перетворень та змін, що формується з різних джерел. **Наукова новизна.** Повномасштабне вторгнення стало каталізатором для безпрецедентної трансформації української ідентичності. Ця російська агресія прискорила перехід суспільства від етноцентричного до громадянсько-політичного самоусвідомлення. **Висновки.** Спостерігається значне зміцнення громадянської ідентичності, зростання ролі української мови як маркера опору та єдності, а також формування нової національної пам'яті, що ґрунтується на спільному досвіді боротьби.

**Ключові слова:** трансформація, національний культурний простір, ідентичність, етнічна ідентичність, громадянська ідентичність, теорія культурного простору, мовний чинник ідентичності, історична пам'ять.

*Khlibosolov Igor, Associate Professor of the Department of Humanities, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts*

### **Transformation of Identity of National Cultural Space under the Influence of War**

**The purpose of the work** is to reveal the process of identity formation as a central, basic problem of the cultural space, determined by the complex interaction of historical, socio-cultural, linguistic, religious factors, as well as the dynamics of civic and ethnic self-consciousness and regional differences. A large number of leading scientists and direct mentions of 'intellectual discussions' and their goal of 'creating a discourse of intellectual and cultural elites' indicate that academic work is not only descriptive, but also active, aimed at 'constructing' or 'rebuilding' Ukrainian identity. This affects public consciousness and potentially state policy, emphasising the performative aspect of scientific research in the process of nation-building. **Methodology of the work.** In the cultural discourse, modern and postmodern approaches to the formation of identity are distinguished. Modern approaches emphasise the methods of constructing and preserving the integrity and stability of identity. Postmodern approaches emphasise the mechanisms of avoiding fixation and preserving freedom of choice, considering identity as an object of constant transformations and changes, which is formed from various sources. **Scientific novelty.** The full-scale invasion became a catalyst for an unprecedented transformation of Ukrainian identity. This Russian aggression accelerated the transition of society from ethnocentric to civic-political self-awareness. **Conclusions.** There is a significant strengthening of civic identity, an increase in the role of the Ukrainian language as a marker of resistance and unity, as well as the formation of a new national memory based on the common experience of struggle.

**Keywords:** transformation, national cultural space, identity, ethnic identity, civic identity, theory of cultural space, linguistic factor of identity, historical memory.

Актуальність теми дослідження. Аналіз теоретико-філософських підходів до вивчення проблеми української ідентичності засвідчує помітний зсув в академічному дискурсі від суто етноцентричного до громадянсько-політичного розуміння української ідентичності. Цей напрямок досліджень активно сприяє формуванню національної самосвідомості.

Основні напрями досліджень та дискусії академічних рефлексій свідчать про те, що проблема ідентичності має міждисциплінарний характер і до її студіювання долучаються вчені з різних сфер гуманітарного знання – філософії, психології, соціології, культурології, політології, історії і антропології. Фокус дискусій зосереджений на переоцінці минулого та трансформації успадкованої ідентичності на модерністську, що здатна консолідувати суспільство [1; 2].

На даному етапі історичного розвитку України формування національного культурного простору у політичному значенні визнається актуальною та базовою у досягненні стійкості суспільства в умовах ведення Росією війни проти України. Теоретичні основи дослідження проблеми культурного простору є фундаментальними для аналізу концепту національної ідентичності.

Аналіз досліджень і публікацій теми української ідентичності простежувалася у дослідженнях низки зарубіжних дослідників, таких як Е. Вільсон, М. Гібернау, О. Гнатюк, Р. Фінін, Ф. Фукуяма, Д. Шнаппер, С. Гол та ін. Британський політолог Е. Вільсон стверджував, що «українську ідентичність ще треба «перебудувати», відокремивши її від інших національних історій, з якими пов'язувалось життя українців упродовж сторіч – російської, радянської, польської, угорської тощо» [10, 78].

Тема загрози українській ідентичності та національній безпеці в гуманітарній сфері актуалізована і в низці вітчизняних досліджень. Серед авторів варто назвати О. Андрєєву, О. Власюка, Н. Гайворонюк, Я. Грицака, О. Гриценка, О. Дзьобаня, Ю. Зерній, М. Кармазіну, В. Карпова, О. Комарова, О. Клековкіна, В. Кулика, Л. Нагорну, М. Рябчука, О. Степанова, М. Степико, М. Шкандрія та ін. Історіографічне дослідження проблеми виконала Т. Бевз [11].

Метою дослідження є оприлюднення результатів наукового студіювання трансформаційних процесів у сфері української гуманітаристики та культурному просторі.

Виклад основного матеріалу. Прикладом формування ідентичності національного культурного простору виступає національна айдентика, така як герб, прапор, гімн та народні обереги, що втілюють багатовікову боротьбу українців за свободу, незалежність та

самовизначення, будучи уособленням національної єдності та патріотизму. На тлі розвитку національної айдентики виникає напрям наукових студій з вивчення процесів формування національної мілітарної ідентичності засобами айдентики. На думку основоположника цього напрямку в науці Віктора Карпова, переосмислення власного історичного досвіду, пошук джерел національної мілітарної ідентичності як основи стійкості та міцності суспільства постає моральною основою українського коду, знаковою системою, що утверджує верховенство духу справедливості та мужності [7].

Застосований у дослідженні метод аналізу дискурсу ідентичності, що базований на міждисциплінарному підході дає змогу охарактеризувати різні аспекти української дискусії у контексті формування національного культурного простору. Ольга Гнатюк виділяє такі дослідницькі підходи до вивчення поступу української культури на зламі тисячоліть: постколоніальні студії, деконструктивізм, мультикультуралізм і методологічно невизначений апологетизм. Микола Рябчук писав про колоніальне становище України й української культури як колоніального або постколоніального продукту. Проте, вважає Ольга Гнатюк, «інтерпретація проблем української культури в категоріях постколоніалізму не зовсім відповідає описаній ситуації, бо українці таки брали участь у творенні високої культури імперії, а для колоніальних народів це було неможливе» [29, 32].

До деконструктивізму у творенні культурної політики молодій державі, пов'язаній з актуальними трансформаціями культурної ідентичності вдається у своїх працях Олександр Гриценко [17]. На думку Гриценка політика мультикультуралізму найбільше відповідає ситуації, позаяк передбачає, що державна політика не має виокремлювати жодну з етнічних груп. Тут важлива дефініція Стюарта Гола, за якою національна культура є дискурсом – способом конструювання значень, котрий впливає на націю, а також організовує її дії та ідеї, що до неї стосуються. С. Гол зауважив, що «національні культури конструюють ідентичність, творячи сенс поняття нації, з якою її члени можуть себе ототожнювати» [30].

Терміном «ідентичність» позначається культурна норма. Етимологію терміну досліджувала Л. Нагорна, яка виділяє значення ідентичності у соціальному та політичному сенсі. У соціальному сенсі ідентичність має вигляд найбільш значущих політичних, культурних, релігійних та інших орієнтацій, якими детермінована мережа зв'язків людини з



групами, інститутами, ідеями тощо. У політичному дискурсі ідентичність зазвичай постає як наслідок процесу усвідомленого самоототожнення індивіда чи групи із прийнятими у тому чи іншому середовищі зразками поведінки, що формуються на основі певних ціннісних систем і визначають характер і спрямованість процесів соціалізації та інтеракцій. Отже, поняттям «ідентичність» охоплюється складна сукупність смислів, очікувань, уявлень, політичних уподобань, прихильності до тієї чи іншої ціннісної системи [28, 33].

Дослідниця О. Степанова стверджує, що «у процесі формування нових структур ціннісної свідомості відбувається національна консолідація, позначена в категоріальній номінації як рух до національної ідентичності». Цілісному, уявному та реальному рівням національної самоідентифікації вона вважає, що «сьогодні повною мірою відповідає реальний, на якому здійснюється рух смислосимфонізації національних сил, суспільних прошарків та окремих особистостей, які виконують роль чинника динамічного ціннісного перетворення суспільної свідомості з певною функцією і соціальною метою. Означений рух смилосимфонізації забезпечує досягнення значущої соціальної мети, яка в сучасних умовах постає як досягнення національної ідентичності» [27, 360].

Серед десяти уроків війни у значенні ідентичності та формуванні національного культурного простору Валерій Залужний виділяє якнайперше те, що у лютому 2022 року відсіч агресору дала «не абстрактна держава, а саме ми, український народ». У цьому він вбачає концепт національного самовизначення, ідентичності, що є ядром культурного простору і саме народ є його носієм [4].

На тлі війни, зауважимо, що дослідники не вивчали проблеми взаємодії національного культурного простору, його засад і цінностей із просторами культури інших держав і народів. Взаємодія культур розглядалася інерційно у контексті національної політики часів СРСР, або як феномен цілісності українського суспільства, що формує та збагачує національний простір або через міжкультурні комунікації. Також розглядався вплив процесу глобалізації на локальні культурні простори і культури. Але війна культур, інвазія культур і захист національного культурного простору не тільки актуалізує важливість цієї проблеми, а й ставить перед культурологами та мистецтвознавцями питання природи агресивності культурного простору.

Перші спроби наукового аналізу боротьби культур здійснено науковими колективами

Інституту проблем сучасного мистецтва, Інституту культурології Національної академії мистецтв України під керівництвом Президента академії Віктора Сидоренка [5]. Зокрема, Олександр Клековкін ставить питання про функціонування штучних світів, сформованих уявленнями про культуру і про те, що «За багатьма безневинними, і здавалося б, абсолютно нейтральними, незаангажованими лексемами – акультурація, інкультурація, взаємовплив, дифузія, асиміляція, культурні взаємини, культурний обмін, культурний трансфер, гібридизація культури, рецепція та іншими подібними, котрі окреслюють стосунки різних культур – приховано те, що у часі війни, в агресивному дискурсі, стає очевидним: боротьбу всіх без винятку культур (національних культур, субкультур соціальних верств, поколінь тощо) за панування [6, 1013].

Доктор історичних наук, професор Тетяна Бевз досліджує проблему української ідентичності крізь призму загроз національній безпеці та соціокультурних трансформацій та доходить висновку, що в умовах викликів сьогодення політика національної безпеки в гуманітарній сфері має спрямовуватися на формування спільної громадянської ідентичності та подолання кризи української ідентичності, нейтралізації її загроз [7, 154].

Рорі Фіннін стверджує, що українцям властива «слабка» або «тендітна» національна ідентичність [8] або, як вважає британський коментатор Орландо Фігес, вроджену крихкість ідентичності українців [9]. На думку Рорі Фінніна, «національна ідентичність України може виявитися одним із найбільш впливових і в той же час недооцінених соціокультурних феноменів такого роду в сучасній європейській історії» [8]. Головними ознаками національної ідентичності Монтсерат Гібернау визначила її тяглість та унікальність. На її думку національну ідентичність зазвичай творять, підтримують і «перезавантажують» інтелектуали, проте насаджує її насамперед держава [12]. Френсіс Фукуяма стверджує, що «потреба людини у визнанні її ідентичності – основна ідея, яка об'єднує багато процесів у світовій політиці» [13, 6]. Саме «потреба» є рушійною силою формування національного культурного простору на основі української ідентичності.

Під узагальненим визначенням потреби Ф. Фукуяма ми розуміємо об'єктивні обставини становлення української незалежності, розвитку українського суспільства, його споконвічне прагнення до утвердження національної окремішності, ідентичності та формуванні простору у якому реалізуються Шевченкові слова: «В своїй хаті своя й правда, І сила, і воля» з його заповітного віршованого

послання «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє» [14].

Ю. Зерній, визначаючи взаємозв'язок історичної пам'яті та національної ідентичності, акцентує, що цілісність та єдність національного культурного простору є вирішальними для забезпечення внутрішньої єдності нації, а отже її ідентичності, запобігаючи її фрагментації та дезінтеграції [18]. М. Степико розглядає формування національної ідентичності як процес самовизначення особистості у взаємодії з реальними та символічними конструктами етнічного та національного простору [19]. У такому значенні важливо зазначити, що культурна ідентичність не є статичним явищем – це динамічний процес, який еволюціонує з часом під впливом різноманітних факторів [3].

Проблема української ідентичності перебуває в центрі уваги української культурологічної думки до якої слід доєднати і дослідників мистецького простору – багатьох провідних науковців, як українських, так і зарубіжних, чиї дослідження охоплюють широкий спектр аспектів її формування та трансформації. Микола Рябчук є автором концепції «двох Україн», означених як «українська етнокультурна» («примордіальна») та «українська інституційна» («паспортно-територіальна») [20]. Він вважає, що така ідентичнісна дихотомія істотно ускладнила процеси посткомуністичної трансформації у 1991–2013 роках і відчутно ослабила українське суспільство й державу перед лицем російської агресії у 2014-му.

У своїх дослідженнях М. Рябчук доходить висновку про те, що під впливом війни розпочався процес консолідації української політичної нації і проєкт «радянської України» скомпрометував себе і нині не актуальний. Створені передумови формування об'єднавчої громадянської ідентичності всіх жителів України і проєкт «української України» трансформується в проєкт європейської України, що базується на українській ідентичності як центральноєвропейський проєкт [21].

Українській ідентичності присвятив свої наукові уподобання Ярослав Грицак, який підкреслює фундаментальну відмінність між етносом (природною спільнотою, народом) та нацією (штучним конструктом), наголошує на ключовій ролі еліти у формуванні національної ідентичності та визначає національну самоідентифікацію як свідомий вибір [22]. Ярослав Грицак та Олександр Комаров стверджують, що ідея ідентичності має плинну складову, яка і спонукає її до невпинного поступу. Проте, віра, культура, мова, держава

залишаються засадничими елементами української ідентичності. Випробування війни викликали трансформацію в суспільстві у бік вибору модерного розвитку пов'язаного із західною цивілізаційною моделлю. В їх праці йдеться про громадянську націю з модерновим суспільно-політичним укладом у складі європейських народів, що дозволяє брати участь у формуванні сучасної ідентичності Європи [23, 35].

Політолог Володимир Кулик досліджує як етнічна ідентичність у сучасному світі визначається не лише походженням, а й свідомим вибором. Він вказує, що цей чинник став вирішальним в Україні після 2014 року, призвівши до реідентифікації значної частини населення, яка раніше ідентифікувала себе як росіяни, на українців [24]. Трансформація ідентичності культурного простору за час війни набула безпрецедентних масштабів. Опитування КМІС проведене у липні 2022 року засвідчило, що 85% населення України передусім вважали себе громадянами своєї країни. Зростання частки громадян, які ідентифікують себе як українці, до понад 90–95% від переписних 77% стало можливим головним чином за рахунок реідентифікації тих, хто раніше називав себе росіянами [11].

Дослідження, проведені Центром Разумкова у 2017 році в межах проєкту «Формування спільної загальнонаціональної ідентичності громадян України в нових умовах: особливості, перспективи і виклики» показало наявність серед громадян усвідомленого запиту на формулювання загальноприйнятних цілей розвитку країни, «національної ідеї», спільне бачення більшістю жителів різних регіонів України чинників об'єднання українського суспільства. Національною ідеєю в результаті впливу війни стала ідея незалежності української держави та вибір європейського цивілізаційного вектору її розвитку [15].

Проведене у липні 2025 року у співпраці з доктором соціологічних наук, професором кафедри соціології Львівського національного університету ім. Івана Франка Наталією Черниш опитування серед 1000 респондентів показало, що 94% відчувають себе громадянами України, за час війни самоідентифікація українців ще більше змістилася у бік країни загалом: 77% людей асоціюють себе з Україною загалом, ніж зі своїм регіоном і 52% вважають себе європейцями, а лише 8% – «радянською людиною» [24].

Мова як щит та зброя набула нового, потужного значення мовної ідентичності. Українська мова з 2022 року набула не лише комунікативної, а й символічної ваги. Вона стала маркером спротиву колоніальній

спадщині та агресії, показником відмежування від «руського мира» та підтвердженням державності. Мова стала символом незалежності та єдності, потужним інструментом, що формує національну ідентичність. Після 2022 року українці не просто переходять на українську, вони активно формують нову, впевнену ідентичність, обираючи її як акт громадянської позиції [2; 5; 10; 18].

Упродовж 2–14 вересня 2025 року КМІС провів всеукраїнське опитування громадської думки, до якого додав запитання, які стосуються мовної політики в Україні. Респондентам пропонували три умовні варіанти мовної політики: «Стратегічна українізація», «Радикальна українізація», «Прихована русифікація». Варіант мовної політики, який користується найбільшою підтримкою, стратегічна українізація, повністю чи скоріше підтримують 87% українців, і з них 53% підтримують повністю. Лише 10% респондентів відповіли, що такий варіант є скоріше, чи зовсім неприйнятним для них. Стратегічна українізація – це єдиний варіант, який користується абсолютною підтримкою мешканців усіх регіонів (81–90% залежно від регіону) і всіх мовних групи (83–88% залежно від мови спілкування вдома). Анатолій Грушецький у коментарі до результатів опитування стверджує, що в умовах повномасштабного вторгнення українці демонструють свою єдність для опору російському ворогу, а результати опитування показують, що є цілком консенсусний виражений підхід до мовної політики, який схвалюється абсолютною більшістю наших громадян у цілому. Ця формула мовної політики сприяє розвитку української мови і найголовніше – при цьому є об'єднавчою для суспільства [22]. Отже, за результатами соціологічних досліджень робимо висновок, що мовне питання у процесі трансформації національного культурного простору постає основою ідентичності.

Український інститут майбутнього реалізував проєкт «Конструювання української національної ідентичності», спрямований на створення широкого дискурсу серед інтелектуальних та культурних еліт щодо цього питання. Національна ідентичність у цьому проєкті розглядалася як «сукупність ментальних і соціальних репрезентацій та контекстуальних моделей, що позначає багатовимірні зв'язки між членами спільнот, виражені у відчутті приналежності до одної нації та використанні спільних когнітивних, поведінкових та ціннісних патернів» [25, 5]. Ідентичність у цьому розглядається як «конструкт, який не може бути до кінця

нав'язаний зовнішнім регулюванням, звідки б воно не походило». Важливим для цього дослідження зауваженням є те, що автори згаданого проєкту не розглядають національну ідентичність основою формування національного культурного простору, а описують систематичну процесну діяльність способом мережевого конструювання. По суті мова йде про формування просторового середовища базових принципів, цінностей та ідей національної ідентичності та їх популяризації для соціального схвалення [26].

Виклики та перспективи ідентичності в умовах вимушеної еміграції та окупації також є значними. Вимушена еміграція створює труднощі для збереження культурної ідентичності, включаючи втрату контакту з рідною землею та необхідність адаптації до нових культурних середовищ. Проте українські емігранти активно використовують соціальні мережі та спільноти для збереження культурної ідентичності, підтримуючи зв'язок з рідною культурою, обмінюючись досвідом та спільно діючи на користь української спадщини [12]. Це підкреслює, що цифровий простір є критично важливою ареною для збереження ідентичності та опору, особливо для переміщених осіб. В умовах масового переміщення населення через війну, цифрові платформи стають життєво важливими розширеннями культурного простору, що дозволяють безперервне формування та підтримку ідентичності. Водночас, Росія проводить цілеспрямовану політику знищення української ідентичності на окупованих територіях, що включає «перевиховання» дітей, мілітаризацію, індоктринацію та створення атмосфери страху [16].

Наукова новизна. Дослідження проблеми трансформації ідентичності національного культурного простору під впливом війни відкриває новий напрям української культурології, а саме: дискурс агресивності культур та оборони і захисту ідентичності культурного простору. Війна культур, інвазія культур і захист національного культурного простору не тільки актуалізує важливість цієї проблеми, а й ставить перед культурологами та мистецтвознавцями питання природи агресивності культур.

Висновки. Ідентичність культурного простору не є статичним явищем – це динамічний процес, який еволюціонує, постійно формується під впливом внутрішніх та зовнішніх чинників, виступаючи як відображення, так і активним творцем національної самосвідомості. Під впливом війни основою трансформації ідентичності національного культурного простору постає питання утвердження української мови.



Утверджується ідейна основа ідентичності якою стала ідея незалежності української держави та вибір європейського цивілізаційного вектору її розвитку. Ідентичність постає важливою складовою національної безпеки. Відбувається формування громадянської української ідентичності. Створені передумови формування об'єднавчої громадянської ідентичності, змінилося саме її значення – це вже не так спадкова, як громадянська категорія. Більше того, на тлі формування громадянської ідентичності дослідники зазначають про громадянську націю з модерновим суспільно-політичним укладом у складі європейських народів, що дозволяє брати участь у формуванні сучасної ідентичності Європи.

Теоретична розробка окреслених проблем створює перспективу подальших досліджень у цьому предметному полі, необхідність яких зумовлена недостатністю структурних досліджень синтезу дискурсивного конструювання української національної ідентичності та політики ідентичності як методологічної основи сталого розвитку національного культурного простору. В перспективі важливим є проведення аналізу розвитку існуючого протиріччя між етнічною та громадянською ідентичністю, яке залежить від вектору розвитку суспільних відносин і статусу державності.

### Література

1. Українська ідентичність: спадщина, виклики та сучасність. URL: <https://chmnu.edu.ua/ukrayinska-identichnist-spadshhina-vikliki-ta-suchasnist/> (дата звернення: 01.11.2025).
2. Гончарова В. І., Леонова В. І. Формування національної ідентичності здобувачів освіти. *Інноваційна педагогіка*. 2024. Вип. 75. С. 123–126.
3. Культурні маркери ідентичності українців в умовах вимушеної еміграції. URL: <https://surl.lu/krtiwu> (дата звернення: 01.11.2025).
4. Валерій Залужний про корені ідентичності, силу єдності і найголовніші історичні уроки для українців. URL: <https://surl.li/qghsck> (дата звернення: 01.11.2025).
5. Мистецтво в обороні : колективна монографія. Київ : Фенікс, 2024. 1024 с.
6. Клековкін О. Життя у цитаті (десять тез із постскриптом про «іскусство вне політики» і про те, як мистецтво/мистецтвознавство формує образ меншовартості). Мистецтво в обороні : колективна монографія. Київ : Фенікс, 2024. С. 1008.
7. Бевз Т. А. Українська ідентичність і національна безпека у викликах сьогодення. *Українознавство*. 2020. № 4 (77). С. 143–158. DOI: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.4\(77\).2020.217504](https://doi.org/10.30840/2413-7065.4(77).2020.217504).
8. Финнин Р. Украинцы: ожидаемо-неожиданная нация. 03.01.2014. URL: <https://surl.li/hsefwz> (дата звернення: 01.11.2025).

9. Figes Orlando. Is There One Ukraine? 16.12.2013. URL: <http://www.foreignaffairs.com/articles/140560/orlando-figes/is-there-one-ukraine> (дата звернення: 01.11.2025).
10. Вілсон Е. Українці: несподівана нація. Київ : К.І.С., 2004. С. 78.
11. Бевз Т. А. Концепт ідентичності українства в умовах соціокультурних трансформацій: загрози національній безпеці в гуманітарній сфері (історіографія проблеми). *Українознавство*. 2020. № 3 (76). С. 178–200. DOI: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.3\(76\).2020.213207](https://doi.org/10.30840/2413-7065.3(76).2020.213207).
12. Гібернау М. Ідентичність націй. Київ : Темпора, 2012. 303 с.
13. Фукуяма Ф. Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості. Київ : Наш формат, 2020. С. 6.
14. Тарас Шевченко. Зібрання творів : у 6 т. Київ, 2003. Т. 1: Поезія 1837–1847. С. 348–354, 737–740.
15. Указ Президента України «Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 06.05.2015 «Про Стратегію національної безпеки України». *Законодавство України*. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/287/2015> (дата звернення: 01.11.2025).
16. Стратегія національної безпеки України. URL: <https://www.president.gov.ua/documents/3922020-35037> (дата звернення: 01.11.2025).
17. Грищенко О. А. Моделі культурного простору та проблема ідентичності його елементів. *Культурологічна думка*. 2019. № 15. С. 66–82. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-15-2019-1.66-82>.
18. Зерній Ю. Взаємозв'язок історичної пам'яті та національної ідентичності. *Політичний менеджмент*. 2008. № 5. С. 104 – 115.
19. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування : монографія. Київ : НІСД, 2011. 336 с.
20. Рябчук М. Долання амбівалентності. Дихотомія української національної ідентичності – історичні причини та політичні наслідки. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2019. 252 с.
21. Після війни ніхто більше не питатиме про ідентичність: Микола Рябчук про те, що немає концепції "двох Україн". URL: <https://surl.li/pmcdf0> (дата звернення: 01.11.2025).
22. Ярослав Грицак. Лекція "Українська ідентичність". URL: [https://www.youtube.com/watch?v=KWDVM5rf\\_xE](https://www.youtube.com/watch?v=KWDVM5rf_xE) (дата звернення: 01.11.2025).
23. Грицак Я., Комаров О. Шлях становлення української ідентичності. Запоріжжя : Платформа спільних дій, 2021. 35 с.
24. Кулик В. Хто належить до української нації? URL: <https://www.istpravda.com.ua/columns/2023/09/29/163184/> (дата звернення: 01.11.2025).
25. Бевза Б., Гінкул А. Конструювання національної ідентичності: базові поняття та український контекст. Київ: Український інститут майбутнього, 2024. 12 с.
26. Діалоги про українську ідентичність / упоряд. Б. Бевза. Київ : Фонд «Демократичні ініціативи» імені Ілька Кучеріва, 2024. 40 с.
27. Степанова О. А. Національний культурний простір України: концептуальні засади розвитку і становлення : дис. ... доктора культурол.:

26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2017. 451 с.

28. Нагорна Л. П. Регіональна ідентичність: український контекст. Київ : ІПіЕНД імені І. Ф. Кураса НАН України, 2008. 405 с.

29. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність. Київ : Часопис «Критика», 2005. 529 с.

30. Modernity – An Introduction to Modern Societies, S. Hall (ed.), Blackwell, Cambridge, Mass. 1995. P. 616.

### References

1. Ukrainian identity: heritage, challenges, and modernity. (n.d.). Retrieved from: <https://chmnu.edu.ua/ukrayinska-identichnist-spadshhina-vikliki-ta-suchasnist/> [in Ukrainian].
2. Honcharova, V. I., & Leonova, V. I. (2024). Formation of national identity among students. *Innovative Pedagogy*, 75, 123–126 [in Ukrainian].
3. Cultural markers of Ukrainian identity in the context of forced emigration. (n.d.). Retrieved from: <https://surl.lu/krtiwu> [in Ukrainian].
4. Valerii Zaluzhnyi on the roots of identity, the power of unity, and the most important historical lessons for Ukrainians (2025). Retrieved from: <https://surl.li/qghsck> [in Ukrainian].
5. Klekovkin, O., Kuznetsova, I., & Cherkashyna-Hubarenko, M. (Ed.). (2024). Art in Defence. Feniks [in Ukrainian].
6. Klekovkin, O. (2024). Life in a Quote (Ten Theses with a Postscript on 'Art Outside Politics' and How Art/Art History Shapes the Image of Inferiority). In Art in Defense. Feniks [in Ukrainian].
7. Bevz, T. A. (2020). Ukrainian Identity and National Security in Today's Challenges. *Ukrainian Studies*, 4 (77), 143–158 [in Ukrainian].
8. Fynnyn, R. (2014). Ukrainians: An Expectedly Unexpected Nation. Retrieved from: <https://surl.li/hsefwz> [in Russian].
9. Figes Orlando. Is There One Ukraine? Retrieved from: <http://www.foreignaffairs.com/articles/140560/orlando-figes/is-there-one-ukraine> [in English].
10. Vilson, E. (2004). Ukrainians: An Unexpected Nation. K.I.S. [in Ukrainian].
11. Bevz, T. A. (2020). The Concept of Ukrainian Identity in the Context of Sociocultural Transformations: Threats to National Security in the Humanitarian Sphere (Historiography of the Problem). *Ukrainian Studies*, 3 (76), 178–200 [in Ukrainian].
12. Gibernau, M. (2012). The Identity of Nations. *Tempora* [in Ukrainian].
13. Fukuiama, F. (2020). Identity: The Need for Dignity and the Politics of Resentment. Nash format [in Ukrainian].
14. Taras Shevchenko. (2003). Collected Works. In 6 vol. Vol. 1: Poetry 1837–1847, 348–354; 737–740 [in Ukrainian].
15. Decree of the President of Ukraine 'On the Decision of the National Security and Defence Council of Ukraine. (May 6, 2015). "On the National Security Strategy of Ukraine". Legislation of Ukraine. Retrieved from: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/287/2015> [in Ukrainian].
16. National Security Strategy of Ukraine. (n.d.). Retrieved from: <https://www.president.gov.ua/documents/3922020-35037> [in Ukrainian].
17. Hrytsenko, O. A. (2019). Models of cultural space and the problem of the identity of its elements. *Cultural Thought*, 15, 66–82 [in Ukrainian].
18. Zernii, Yu. (2008). The interconnection between historical memory and national identity. *Political Management*, 5, 104–115 [in Ukrainian].
19. Stepyko, M. T. (2011). Ukrainian identity: phenomenon and foundations of formation. NISD [in Ukrainian].
20. Riabchuk, M. (2019). Overcoming ambivalence. The Dichotomy of Ukrainian National Identity. IPiEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy [in Ukrainian].
21. Karpiak, V. (2023). After the war, no one will ask about identity anymore: Mykola Riabchuk on the fact that there is no concept of 'two Ukraines'. Retrieved from: <https://surl.li/pmcdf0> [in Ukrainian].
22. Hrytsak, Y. (2025). Lecture 'Ukrainian Identity'. Retrieved from: [https://www.youtube.com/watch?v=KWDVM5rf\\_xE](https://www.youtube.com/watch?v=KWDVM5rf_xE) [in Ukrainian].
23. Hrytsak, Ya., & Komarov, O. (2021). The Path to Ukrainian Identity. Platforma spilnykh dii [in Ukrainian].
24. Kulyk, V. (2023). Who Belongs to the Ukrainian Nation? Retrieved from: <https://www.i-spravda.com.ua/columns/2023/09/29/163184/> [in Ukrainian].
25. Bevza, B., & Hinkul, A. (2024). Constructing National Identity: Basic Concepts and the Ukrainian Context. *Ukrainskyi instytut maibutnoho* [in Ukrainian].
26. Bevza, B. (Ed.). (2024). Dialogues on Ukrainian Identity. Fond 'Demokratychni initsiatyvy' imeni Ilka Kucheriva [in Ukrainian].
27. Stepanova, O. A. (2017). National Cultural Space of Ukraine: Conceptual Foundations of Development and Formation. Doctoral Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
28. Nahorna, L. P. (2008). Regional identity: the Ukrainian context. IPiEND imeni I.F.Kurasa NAN Ukrainy [in Ukrainian].
29. Hnatiuk, O. (2005). Farewell to the empire. Ukrainian discussions about identity. Vydavnytstvo 'Chasopys "Krytyka"' [in Ukrainian].
30. Hall, S. (Ed.). (1995). Modernity – Introduction to Modern Societies. Blackwell, Cambridge, Mass [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025  
Отримано після доопрацювання 04.12.2025  
Прийнято до друку 15.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 316.7:342.726-056.26

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351845

**Цитування:**

Матушко О. А. Діяльність інклюзивних театрів в Україні: особливості реалізації ідеї різноманітності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 94–99.

*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). Activity of Inclusive Theatres in Ukraine: Feature of Implementing the Idea of Diversity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 94–99 [in Ukrainian].

## ДІЯЛЬНІСТЬ ІНКЛЮЗИВНИХ ТЕАТРІВ В УКРАЇНІ: ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ІДЕЇ РІЗНОМАНІТНОСТІ

**Мета статті** – виявити особливості діяльності інклюзивних театрів в Україні крізь призму проблематики реалізації ідеї різноманітності. **Методологія дослідження.** Застосовано термінологічний метод, метод типологічного аналізу, метод функціонального аналізу, метод синтезу, а також метод систематизації та узагальнення з метою розгляду та наукового обґрунтування концепції інклюзивного театру, виявлення особливостей його діяльності в Україні, уточнення соціальної місії та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто поняття інклюзії як важливої соціальної концепції XXI ст.; уточнено визначення, характерні особливості, специфіку, різновиди та соціальну місію інклюзивного театру; досліджено інклюзивний театр як самостійний напрям сучасного театрального мистецтва в Україні; на прикладі діяльності інклюзивних театрів та впровадження інклюзивних практик у діяльність інших театральних закладів окреслено особливості реалізації в Україні ідеї різноманітності та безбар'єрності. **Висновки.** В інклюзивному театрі активно застосовують принципи культурної інклюзії, рівності, різноманітності, справедливості та безбар'єрності щодо людей з різними вадами та здібностями; основними характеристиками інклюзивного театру є: активна та реальна участь, усунення бар'єрів, тематична різноманітність, спільні процеси, відкритість, доступність і створення умов для забезпечення повноцінної участі кожного охочого в театральній діяльності; інклюзивний театр виконує важливу соціальну місію, що, зокрема, полягає в сприянні подолання стереотипів щодо людей з особливими потребами та необхідності створення безбар'єрного простору. Інклюзивний театр – важливий інструмент для стимулювання соціальних змін і зміцнення згуртованості суспільства шляхом сприяння критичному осмисленню та культурному активізму. Надихаючи, кидаючи виклик та сприяючи трансформації, інклюзивний театр сприяє побудові більш справедливого та гуманного світу, у якому основоположними є ідеї рівності та безбар'єрності. Попри активний розвиток інклюзивних практик в Україні загалом та інклюзивного театру зокрема, варто наголосити на необхідності подолання концептуальних бар'єрів, які перешкоджають повноцінній участі людей з особливими потребами, створення інклюзивного середовища в усіх аспектах суспільства.

**Ключові слова:** інклюзія, інклюзивний театр, соціальна місія, люди з особливими потребами, гуманізація, різноманітність, безбар'єрність.

*Matuzko Oleksandr, Senior Lecturer, Department of Directing and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts*  
**Activity of Inclusive Theatres in Ukraine: Feature of Implementing the Idea of Diversity**

**The purpose of the article** is to identify the features of the activities of inclusive theatres in Ukraine through the prism of the problems of implementing the idea of diversity. **Research methodology.** The terminological method, the method of typological analysis, the method of functional analysis, the method of synthesis, as well as the method of systematisation and generalisation were applied in order to consider and scientifically substantiate the concept of inclusive. **Scientific novelty.** The concept of inclusion as an important social concept of the 21st century is considered. The meaning, characteristic features, specifics, varieties and social mission of inclusive theatre are clarified. Inclusive theatre is investigated as an independent direction of modern theatrical art in Ukraine. On the example of the activities of inclusive theatres and introduction of inclusive practices into the activities of other theatre institutions, the features of the implementation of the idea of diversity and barrier-freeness in Ukraine are outlined. **Conclusions.** The study found that in inclusive theatre, the principles of cultural inclusion, equality, diversity, justice and barrier-freeness are actively applied in relation to people with various disabilities and abilities. The main characteristics of inclusive theatre are active and real participation, removal of barriers, thematic diversity, joint processes, openness, accessibility and creation of conditions for ensuring the full participation of everyone who wishes in theatrical activities. The theatre performs an important social

mission, which in particular consists in helping to overcome stereotypes about people with special needs and the importance of creating a barrier-free space. Inclusive theatre is an important tool for stimulating social change and strengthening social cohesion by promoting critical reflection and cultural activism. By inspiring, challenging and facilitating transformation, inclusive theatre contributes to building a more just and humane world, in which the idea of quality and accessibility are fundamental. Despite the active development of inclusive practices in Ukraine in general and inclusive theatre in particular, it is worth emphasising the need to overcome conceptual barriers that pervert the full participation of people with disabilities, creating an inclusive environment in all aspect of society.

**Keywords:** inclusion, inclusive theatre, social mission, people with special needs, humanisation, diversity, accessibility.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі інклюзивні культурні практики позиціюються як важливий прояв нового типу культури, змістом якої є створення передумов для необмеженої особистісної самореалізації. Інклюзивний театр – це форма мистецтва, яка руйнує бар'єри. На відміну від інших традиційних театральних форматів, його мета виходить за рамки розваги: він прагне запропонувати реальний простір для участі, видимості та представництва людям з інвалідністю, різної культури, віку, статі та соціального походження. В українському суспільстві, що обрало напрям євроінтеграції та рухається в напрямі впровадження норм європейської культури, підґрунтям якої є ідеї різноманітності, безбар'єрності та доступності, на державному рівні, інклюзивний театр стає трансформаційним інструментом, що демократизує доступ до культури та сприяє більш відкритому та шанобливому погляду на різноманітність. Цей тип театру не лише говорить про інклюзію, він практикує її від творчих процесів до постановки. Актуальність дослідження зумовлена нагальністю створення теоретичної бази інклюзивних практик та аналізі діяльності інклюзивних театрів з культурологічних позицій.

Аналіз досліджень і публікацій. Активізація інклюзивних культурних практик, зумовлена наміченим державною владою України курсом на створення безбар'єрного простору в рамках долучення до культурної політики Європейського союзу у свою чергу посприяла зростанню наукового інтересу до означеної проблематики та спробами їх теоретичного узагальнення. Серед інших назвемо публікації Ю. Ключко [3], Р. Мохнюка [8], Г. Лещук [4], М. Швець [11] М. Ясеновської та О. Зіненко [12] та ін.

Окрему увагу дослідниками приділено і різноманітним питанням, пов'язаним із діяльністю інклюзивного театру. Так, наприклад, роль лялькового театру в комунікативному розвитку дітей з інтелектуальними порушеннями виявляє І. Рилушко [10], проблематику залучення дітей-аутистів у творчий процес засобами

інклюзивного театру аналізують Л. Голубцова, С. Плуталов та К. Джамалага [1]. Низка публікацій К. Лук'яненко присвячено дослідженню типів та особливостей інклюзивного театру в Україні та інклюзивної театральної вистави [5–7] та ін. Проте практика інклюзивного театру в Україні та широкий спектр дотичних питань вимагає подальшого наукового осмислення з культурологічних позицій.

Мета статті – виявити особливості діяльності інклюзивних театрів в Україні крізь призму проблематики реалізації ідеї різноманітності.

Виклад основного матеріалу. Театр як давня та різноманітна форма мистецтва відіграв центральну роль у культурній та соціальній історії людства, виділяючись своєю здатністю передавати людські ідеї та досвід, що робить його потужним інструментом для рефлексії та соціальних змін. Протягом століть він розвивався у відповідь на соціальні потреби та контексти, завжди зберігаючи свою актуальність та життєздатність. Театр, який дослідники концептуалізують як «онтологічну подію» [14, 55], характеризується створенням сенсу через поезис та спільне очікування. Він визначається як система комунікації, де актори є носіями знаків, тоді як театральна антропологія пов'язує його з повсякденними культурними практиками, підкреслюючи його здатність відображати та трансформувати реальність через динамічну взаємодію між акторами та глядачами. У сучасному контексті репрезентація тіла в театрі кидає виклик гегемоністським нормам та дискурсам, які історично маргіналізували дисидентські тіла та голоси [16, 122]. Цей театральний опір не лише сприяє тілесному та соціальному різноманіттю, але й активно сприяє побудові більш інклюзивного та справедливого суспільства.

Міжнародна конвенція про права інвалідів (2005) підкреслює важливість забезпечення активної участі всіх людей у культурному житті, що підтримується інклюзивною державною політикою та принципом універсального дизайну. Незважаючи на нормативний прогрес, значні проблеми

зберігаються в доступі та участі людей з інвалідністю в мистецькій та культурній діяльності. Залишається значний розрив порівняно з населенням без інвалідності. З точки зору прав людини, важливо сприяти переходу до більш інклюзивного розуміння в мистецькій сфері, визнаючи людей з інвалідністю як творців та протагоністів [17, 98].

Театр – це більше, ніж просто місце вистави; це простір для роздумів, споглядання та трансформації [13, с. 24]. На сучасному етапі відбуваються процеси, спрямовані на демократизацію театру: це не лише питання справедливості та рівності, але й фундаментальне значення для побудови більш інклюзивного та демократичного суспільства, забезпечення доступу кожного до виконавських мистецтв та сприяння активній участі різноманітних соціальних груп.

У своїй еволюції театр перестає бути просто одним із видів мистецтва, будівлею чи текстом, який виконують актори, як у старих визначеннях минулих століть [15, 81]. Він проблематизується. Це виходить за рамки просто статичної форми мистецтва, перетворюючись на динамічну галузь, яка ставить під сумнів та кидає виклик суспільству, прагне трансформувати своїх учасників через театральний досвід. Цей опис підкреслює потенціал театру як агента змін та особистісного зростання.

У широкому розумінні інклюзивний театр – це театр, в якому у творчий процес залучені люди з особливими потребами, зокрема особи з інвалідністю, вадами зору, слуху та ін. Інклюзивний театр – це театральна модальність, яка адаптує як свій зміст, так і форму, щоб бути доступною та репрезентативною для різних реалій. Це передбачає залучення людей з інвалідністю як активних членів акторського складу або технічної команди, адаптацію п'єс до різних рівнів розуміння та чутливості, а також усунення фізичних та комунікативних бар'єрів, які часто обмежують доступ до мейнстрімного театру. К. Лук'яненко стверджує, що інклюзивним театром зазвичай вважається «театр, де мистецький продукт нарівні з нормотиповими створюють люди з інвалідністю, які водночас виступають у ролі акторів, режисерів, художників, драматургів майбутньої вистави» [5, 184] і наголошує на тому, що зазвичай в інклюзивному театрі «немає жодних обмежень до психофізичних особливостей творців» [5, 184].

Але інклюзія не обмежується фізичними чи технічними аспектами. Інклюзивний

театральний підхід також передбачає ретельний огляд тем, що розглядаються, наративних структур та ролей, які може грати кожна людина. Це театр, де всі голоси мають значення, а всі перспективи збагачують досвід.

Цей тип театру вирізняється низкою елементів, які визначають його та відрізняють від інших практик виконавського мистецтва:

- активна та реальна участь: в інклюзивному театрі люди з інвалідністю або у вразливих ситуаціях не «запрошуються» як виняток, а радше є законними учасниками творчого процесу; їхня участь не обмежується сценою, а поширюється на режисуру, драматургію, постановку та дизайн;

- усунення бар'єрів: інклюзивні театральні постановки адаптують свою інфраструктуру та комунікацію таким чином, щоб кожен міг отримати доступ до театального досвіду. Це включає перекладачів жестової мови, субтитри в реальному часі, простори, адаптовані для людей з обмеженою мобільністю, а також візуальні та тактильні ресурси;

- тематична різноманітність: п'єси не лише порушують проблеми, пов'язані з інвалідністю чи виключенням, але й включають низку історій та конфліктів, у яких різноманітність є природною, а не нав'язаною чи стереотипною. Інклюзивний театр дозволяє нам показувати повсякденне з різних точок зору;

- спільні процеси: багато інклюзивних театральних колективів працюють відповідно до партисипативних методологій, де кожен учасник вносить свій досвід та знання. Це породжує багате, автентичне та соціально цінне колективне творіння;

- важливість доступу до культури для кожного: одним з головних внесків інклюзивного театру є його здатність відкривати двері мистецтва для тих, хто традиційно був виключений. У цьому сенсі ми говоримо не лише про акторів чи техніків, а й про глядачів.

У сучасному академічному просторі розрізняють інклюзивний театр та інклюзивний театральний продукт, трактуючи друге поняття як «різновид вистави, який створюється з урахуванням сприйняття людей з інвалідністю, де розроблюються певні адаптації для максимального включення всіх людей у ролі реципієнтів» [5, 188], при цьому кожен інклюзивний театральний продукт розроблений з урахуванням специфіки конкретні форми нозології людей з інвалідністю.

Інклюзивний театр має багато форм та стилів. Не існує єдиної моделі, а радше кілька



способів інтеграції різноманітності у виконавське мистецтво. Можна запропонувати таку типологію:

- театр за участю акторів з інвалідністю: постановки, в акторському складі яких беруть участь люди з інтелектуальними, сенсорними або фізичними вадами (Театральна студія Благодійного товариства допомоги особам з інвалідністю внаслідок інтелектуальних порушень «Джерела», інклюзивний театр «Перспектива» Київського Палацу дітей та юнацтва, Інклюзивний театр «Perfeco-in-Kilaba» (м. Вишгород), Коломийський інклюзивний театр «Ілюзія», Інклюзивний театр «Почуй світ», Інклюзивний театр «Рівні можливості», Інклюзивний театр толерантності (Одещина) та ін.;

- доступний театр: вистави, відкриті для широкої публіки з вбудованими функціями доступності, наприклад, функція аудіодискрипції доступна у Національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької, Першому українському театрі для дітей та юнацтва та ін. [5, 187]; з 2024 р. у Київському національному академічному театрі оперети вперше в Україні репрезентовано послугу адаптації вистав для глядачів з порушенням зору та слуху за допомогою мобільних застосунків Subcatch та Earcatch [9];

- громадський театр: проекти, в яких беруть участь сусіди, групи чи асоціації, які не є професійними акторами, але мають історію, яку хочуть розповісти (наприклад, Театр змін та ін.);

- театр для певної аудиторії: вистави, розроблені для людей з аутизмом, деменцією або сенсорними труднощами, засобами адаптування структури для полегшення враження, наприклад, інтерактивна інклюзивна вистава «На хвилі» Полтавського академічного обласного театру ляльок, створена з урахуванням сприйняття дитини з синдромом Дауна; «Зовсім інша» (режисер П. Авраменко) Житомирського обласного українського музично-драматичного театру імені Івана Кочерги та ін. [2]; у виставі «Тіні мовчання» Одеського театру юного глядача візуальний ряд розроблено спеціально для сприйняття людей з вадами слуху (мова жестів є частиною пластики акторів); вистава «Мауглі» Миколаївського академічного обласного театру ляльок (2019) адаптована для людей з вадами слуху – відмовившись від традиційного акустичного супроводу режисер М. Урицький будує виразальні засоби на поєднанні жестової мови, пластики ляльок та низькочастотного

музичного супроводу; вистава «Сліпота» театру «Мізантроп» (режисер І. Мощицький) [7, 42] та ін.

Кожна з цих форм збагачує культурну сцену та пропонує новий погляд на те, що означає творити та жити.

Доступ до культури – це право, і театр може стати інструментом для його гарантування. Адаптація п'єси так, щоб людина з вадами зору могла насолоджуватися нею, або переклад її на мову жестів для глухої людини – це не просто технічне вдосконалення: це акт культурної справедливості.

Окрім того, коли діти, підлітки чи дорослі з інвалідністю бачать себе представленими на сцені, відбуваються глибокі зміни в їхній самооцінці, мотивації та почутті приналежності. Інклюзивний театр має таку силу: силу змусити кожного відчути себе частиною соціального нарративу. Одним з найбільших досягнень інклюзивного театру є те, що він впливає не лише на тих, хто його створює, але й на тих, хто його бачить. Коли глядачі стикаються з інклюзивним твором, вони ставлять під сумнів власні уявлення про нормальність, талант, естетику та емпатію. Великою мірою вистави інклюзивного театру руйнують стереотипи, кидають виклик упередженням та створюють підґрунтя для необхідного діалогу про те, як в сучасному суспільстві конструюються культурні ідентичності. Ідеться не про створення «театру з посланням», а про демонстрацію різноманітної реальності, яка завжди існувала та заслуговує бути в центрі сцени.

Окрім мистецтва, інклюзивний театр виконує освітню функцію. Багато з цих вистав представляють у школах, громадських просторах чи установах, де вистава супроводжується семінарами, лекціями чи дебатами, що дозволяють глибше осмислити досвід. Такий комплексний підхід дозволяє інклюзивному театру стати трансформаційним досвідом, як індивідуальним, так і колективним. Навчання полягає не лише в змісті, а й у спільному досвіді різноманітності. Естетичні та художні пропозиції з точки зору інвалідності сприяють та позитивно впливають на життя тих, хто їх створює або бере в них участь, а також на громаду, до якої вони належать, і, отже, на культуру.

Театр розкрив себе як динамічний елемент, що виступає каталізатором змін як на соціальному, так і на особистісному рівнях, сприяючи розумінню та емпатії, а також кидаючи виклик стереотипам. Він надає простір для роздумів та діалогу щодо складних

суспільних питань, водночас сприяючи особистісній трансформації, дозволяючи людям виражати свої емоції, переживання та прагнення через мистецтво в контексті ідеї різноманітності.

Наукова новизна. Розглянуто поняття інклюзії як важливої соціальної концепції ХХІ ст.; уточнено визначення, характерні особливості, специфіку, різновиди та соціальну місію інклюзивного театру; досліджено інклюзивний театр як самостійний напрям сучасного театрального мистецтва в Україні; на прикладі діяльності інклюзивних театрів та впровадження інклюзивних практик у діяльність інших театральних закладів окреслено особливості реалізації в Україні ідеї різноманітності та безбар'єрності.

Висновки. Дослідження виявило, що: в інклюзивному театрі активно застосовують принципи культурної інклюзії, рівності, справедливості та безбар'єрності щодо людей з різними вадами та здібностями; основними характеристиками інклюзивного театру є: активна та реальна участь, усунення бар'єрів, тематична різноманітність, спільні процеси, відкритість, доступність та створення умов для забезпечення повноцінної участі кожного бажаючого в театральній діяльності; інклюзивний театр виконує важливу соціальну місію, що зокрема полягає в сприянні подолання стереотипів щодо людей з особливими потребами та важливості створення безбар'єрного простору. Інклюзивний театр – важливий інструмент для стимулювання соціальних змін та зміцнення згуртованості суспільства шляхом сприяння критичному осмисленню та культурному активізму. Надихаючи, кидаючи виклик та сприяючи трансформації, інклюзивний театр сприяє побудові більш справедливого та гуманного світу, в якому основоположними є ідея рівності та безбар'єрності.

Попри активний розвиток інклюзивних практик в Україні загалом та інклюзивного театру зокрема, варто наголосити на необхідності подолання концептуальних бар'єрів, які перешкоджають повноцінній участі людей з інвалідністю, створення інклюзивного середовища в усіх аспектах суспільства.

### Література

1. Голубцова Л., Плуталов С., Джаламага К. Інклюзивний театр: залучення дітей-аутистів у творчий процес. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного

педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Гельветика, 2021. Вип. 46. С. 66–71. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/46-1-10>.

2. Інклюзивний театральний проект «Більше ніж гра». Мистецький арсенал. URL: [artarsenal.in.ua](http://artarsenal.in.ua) (дата звернення: 13.10.2025).

3. Ключко Ю. М. Сучасні соціокультурні практики інклюзії в діяльності музеїв. *Питання культурології*. 2022. Вип. 39. С. 141–150. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256913>.

4. 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.

5. Лук'яненко К. О. Інклюзивна театральна вистава: типологічний аспект. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2021. № 45. С. 183–190. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247391>.

6. Лук'яненко К. О. Розвиток інклюзивного театру в Україні: типи та особливості. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2020. С. 41–44.

7. Лук'яненко К. О. Типи та особливості інклюзивних вистав з урахуванням сприйняття незрячих та слабозорих глядачів. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2021. С. 41–44.

8. 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>.

9. Національна оперета України презентує інклюзивний проект із використанням новітніх технологій. Департамент культури виконавчого органу Київської міської ради (Київської міської державної адміністрації). 2024. URL: <https://dk.kyivcity.gov.ua/news/natsionalna-opereta-ukrainy-prezentuie-inkliuzyvnyi-proiekt-iz-vykorystanniam-novitnikh-tekhnologii> (дата звернення: 17.10.2025).

10. Рилушко І. О. Роль лялькового театру в комунікативному розвитку дітей з інтелектуальними порушеннями. *Корекційна та інклюзивна освіта очима молодих науковців*. 2020. Вип. 8. С. 199–203. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247391>.

11. Швець М. А. Інклюзія в культурі: європейські підходи та їх імплементація в Україні. *Advanced discoveries of modern science: experience, approaches and innovations. Collection of scientific papers «SCIENTIA»*, June 27, 2025, Amsterdam, The Netherlands. С. 163–165.

12. Ясеновська М., Зіненко О. Кращі практики інклюзії. 2020. URL: [http://fes.kiev.ua/n/cms/fileadmin/upload2/inclusion\\_booklet\\_zor-\\_21.10.2020.pdf](http://fes.kiev.ua/n/cms/fileadmin/upload2/inclusion_booklet_zor-_21.10.2020.pdf) (дата звернення: 08.10.2025).

13. Boal A. Teatro del oprimido y otras poéticas políticas. Buenos Aires. Eds. La Flor, 1974.

14. Dubatti J. Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios. *Gestos*. 2010. Issue 25. P. 53–81.

15. Dubatti J. Teatro-matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Cena*. 2016. Vol. 19. P. 80–95. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486>.

16. Sedano Solís A. Prácticas escénicas con enfoque de género en espacios educativos: La escuela como espacio de emancipación del cuerpo. *Teatro*. 2022. Vol. 7. P. 121–130. DOI: <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.68009>.

17. Suárez Donoso V. Democratización del teatro hacia un territorio inclusivo: discapacidad cognitiva y experiencias teatrales para el desarrollo socioemocional y del pensamiento. *Tercio Creciente*. 2025. Vol. 27. P. 97–118. DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.27.9023>.

### References

1. Holubtsova, L., Plutalov, S., & Daalamaha, K. (2021). Inclusive theatre of involving children-ludists in the creative process. *Current issues of the humanities*, 46, 66–71 [in Ukrainian].

2. Inclusive theatre project More than a game. (n.d.). *Mystetskyi arsenal*. [artarsenal.in.ua](http://artarsenal.in.ua) [in Ukrainian].

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

4. 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](https://doi.org/10.25128/2520-6230.21.3.5) [in Ukrainian].

5. Lukianenko, K. O. (2021). Inclusion theatre performance typological aspect. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series Art Studies*, 45, 183–190 [in Ukrainian].

6. Lukianenko, K. O. (2020). The development of inclusive theatre in Ukraine, types and features. Materials of the V International scientific and practical conference Modern research in the field of culture and art. Kyiv, 41–44 [in Ukrainian].

7. Lukianenko, K. O. (2020). Types and features of inclusive performances taking into account the perception of blind and visually impaired spectators. Materials of the VI International scientific and practical conference Modern research in the field of culture and art. Kyiv, 41–44 [in Ukrainian].

8. 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 DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256926> [in Ukrainian].

9. The National Operetta of Ukraine prevents an inclusive project using the latest technologies. Department of culture of the executive body of the Kyiv City Council (Kyiv City State Administration). (2024). Retrieved from: <https://dk.kyivcity.gov.ua/news/natsionalna-opereta-ukrainy-prezentuie-inkliuzyvnyi-proiekt-iz-vykorystanniam-novitnikh-tekhnohii> [in Ukrainian].

10. Rylushko, I. O. (2020). The Role of Puppet Theatre in the Communicative Development of Children with Intellectual Disabilities. *Corrective and Inclusive Education through the Eyes of Young Scientists*, 8, 199–203 [in Ukrainian].

11. Shvets, M. A. (2025). Inclusion in culture European approaches and their implementation in Ukraine. Advanced discoveries of modern science: experience, approaches and innovations. *SCIENTIA*, 163–165 [in Ukrainian].

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

13. Boal, A. (1974). Teatro del oprimido y otras poéticas políticas. Buenos Aires [in Spanish].

14. Dubatti, J. (2010). Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios. *Gestos*, 25, 53–81 [in Spanish].

15. Dubatti, J. (2016). Teatro-matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Cena*, 19, 80–95. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486> [in Spanish].

16. Sedano Solís, A. (2022). Prácticas escénicas con enfoque de género en espacios educativos: La escuela como espacio de emancipación del cuerpo. *Teatro*, 7, 121–130. DOI: <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.68009> [in Spanish].

17. Suárez Donoso, V. (2025). Democratización del teatro hacia un territorio inclusivo: discapacidad cognitiva y experiencias teatrales para el desarrollo socioemocional y del pensamiento. *Tercio Creciente*, 27, 97–118. DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.27.9023> [in Spanish].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025  
Отримано після доопрацювання 04.12.2025  
Прийнято до друку 15.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 7.05:796.332(477)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351846

**Цитування:**

Білий А. Ю. Особливості формування айдентики футбольних клубів різних регіонів України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 100–106.

**Білий Артур Юрійович**,  
аспірант Київського національного  
університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0008-8695-4943>  
[whiteartur1997@gmail.com](mailto:whiteartur1997@gmail.com)

Bilyi A. (2025). Peculiarities of Football Club Identity Formation in Different Regions of Ukraine. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 100–106 [in Ukrainian].

## ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ АЙДЕНТИКИ ФУТБОЛЬНИХ КЛУБІВ РІЗНИХ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ

**Метою статті** є аналіз ключових аспектів формування айдентики футбольних клубів України з урахуванням регіональних особливостей, визначення основних тенденцій розвитку футбольного дизайну та окреслення перспектив його подальшої еволюції. **Методологія дослідження.** У роботі застосовано методи порівняльного аналізу, графічного дослідження, історико-культурного підходу та структурного моделювання елементів айдентики. Результати аналізу сприятимуть розумінню ролі візуальної ідентичності в побудові іміджу футбольного клубу та його інтеграції в спортивний і культурний простір України. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному аналізі айдентики футбольних клубів України з урахуванням регіональних особливостей, що дозволяє виявити закономірності формування візуальної ідентичності клубів у контексті місцевої культури, історичних традицій та урбаністичних процесів. У роботі вперше здійснено систематизацію основних тенденцій розвитку футбольного дизайну в Україні, застосовано структурне моделювання елементів айдентики для визначення ключових чинників її еволюції, а також обґрунтовано перспективи подальшого розвитку візуальної ідентичності українських футбольних клубів як важливого компонента їхнього брендингу та інтеграції в міжнародний спортивний простір. **Висновки.** Здійснено низку важливих узагальнень, що розкривають характерні особливості формування візуальних ідентичностей футбольних клубів різних регіонів України. Виявлено, що кожен регіон має унікальний набір культурних, історичних, економічних та соціальних чинників, які безпосередньо впливають на формування клубної айдентики. Зокрема, місцеві традиції, архітектурна спадщина, природні ландшафти, промислові особливості та навіть діалектні відмінності знаходять відображення у виборі колірної гами, шрифтових рішень та графічних елементів емблем. Регіональна специфіка айдентики не лише формує візуальний стиль клубу, але й виконує важливу соціокультурну функцію, зміцнюючи зв'язок між командою та її вболівальниками. Айдентика стає засобом ідентифікації клубу в локальному середовищі та підкреслює його зв'язок із регіоном, сприяючи розвитку клубного бренду як на національному, так і на міжнародному рівнях.

**Ключові слова:** айдентика, футбольний клуб, візуальна ідентичність, клубний бренд, історико-культурний підхід, спортивний імідж, графічне дослідження

*Bilyi Artur, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Peculiarities of Football Club Identity Formation in Different Regions of Ukraine**

**The purpose of the article** is to analyse the key aspects of the formation of the identity of football clubs in Ukraine, taking into account regional peculiarities, to identify the main trends in the development of football design and to outline the prospects for its further evolution. **Research methodology.** The methods of comparative analysis, graphic research, historical and cultural approach, and structural modelling of identity elements are used in the study. The results of the analysis will contribute to understanding the role of visual identity in building the image of a football club and its integration into the sports and cultural space of Ukraine. **The scientific novelty** of the study lies in a comprehensive analysis of the identity of football clubs in Ukraine, taking into account regional peculiarities, which allows to identify the patterns of formation of the visual identity of clubs in the context of local culture, historical traditions and urban processes. For the first time, the paper systematises the main trends in the development of football design in Ukraine, applies structural modelling of identity elements to identify the key factors of its evolution, and substantiates the prospects for further development of the visual identity of Ukrainian football clubs as an important component of their branding and integration into the international sports space. **Conclusions.** This study allows us to make a number of important generalisations that reveal the characteristic features of the formation of visual identities of football clubs in different regions of Ukraine. It has been found that each region has a unique set of cultural, historical, economic and social factors

that directly affect the formation of club identity. In particular, local traditions, architectural heritage, natural landscapes, industrial features, and even dialectal differences are reflected in the choice of colours, fonts, and graphic elements of emblems. The regional specificity of identity not only shapes the visual style of the club, but also performs an important socio-cultural function, strengthening the connection between the team and its fans. Identity becomes a means of identifying the club in the local environment and emphasises its connection with the region, contributing to the development of the club brand both nationally and internationally.

**Keywords:** identity, football club, visual identity, regional peculiarities, football design, club brand, cultural heritage, historical and cultural approach, structural modelling, urban processes, sports image, graphic research.

Актуальність теми дослідження. Формування айдентики футбольних клубів є складним процесом, що базується на поєднанні візуальних, історичних та маркетингових компонентів, спрямованих на створення унікального образу команди. У сучасному спортивному дизайні айдентика виконує не лише функцію впізнаваності, а й відіграє ключову роль у конструюванні регіональної ідентичності, комунікації з уболівальниками та комерційній привабливості клубу. В Україні футбольні клуби демонструють значну варіативність у підходах до візуальної ідентифікації, що зумовлено історичними, культурними та соціально-економічними чинниками. Айдентика футбольного клубу складається з кількох основних елементів: логотипу, кольорової гами, типографіки, слоганів, символіки, форми та візуальної концепції рекламних матеріалів. Вона відображає не лише спортивну сутність клубу, а й регіональну ідентичність, що закріплюється у візуальній комунікації. Наприклад, клуби Західної України часто звертаються до етнічних мотивів та історичної спадщини, тоді як клуби Сходу використовують індустріальні символи та шахтарську естетику. Подібні особливості проявляються у геральдичних елементах логотипів, виборі основних кольорів та навіть у стилістиці шрифтових рішень [1, 45–53].

Сучасні тенденції у футбольному дизайні демонструють прагнення клубів до універсалізації та мінімалістичних рішень, що наближує їх до європейських стандартів. Водночас деякі клуби намагаються зберегти автентичність, використовуючи локальні візуальні коди та історичні референси. Вивчення айдентики українських футбольних клубів у контексті регіональних особливостей дозволяє виявити характерні закономірності у формуванні візуальних стратегій спортивних брендів.

Аналіз досліджень і публікацій. У межах наукового осмислення феномену айдентики футбольних клубів в Україні суттєвий вклад здійснено низкою сучасних досліджень, які охоплюють як питання візуального брендингу, так і соціокультурні, маркетингові та комунікаційні аспекти. Зокрема, у роботі

О. Губаря та В. Маринича [1, 45–53] розглянуто бренд футбольного клубу «Шахтар» як інструмент успішного маркетингу, де особливу увагу приділено візуальним компонентам бренду, що формують емоційний зв'язок з аудиторією. Це дослідження підтверджує важливість комплексного підходу до айдентики, зокрема її логотипічної та колористичної складової. Аналітична записка Національного інституту стратегічних досліджень [2] висвітлює феномен футбольного фан-руху в Україні, який суттєво впливає на візуальну культуру клубів, зокрема шляхом символічного наповнення емблем, прапорів, банерів та іншої атрибутики. Фанатські спільноти часто виступають каталізаторами для змін у клубній айдентичності, що засвідчує її тісний зв'язок із соціальною ідентичністю.

О. Тарасова у своїх працях [3, 112–118] аналізує використання нових медіа та спонсорства у маркетингових комунікаціях футбольних клубів. Ці публікації демонструють, що цифрова візуальна айдентика стає важливою складовою репрезентації бренду клубу в інформаційному середовищі, де форма подачі графічних елементів безпосередньо впливає на залучення аудиторії. Суттєвий внесок у розуміння еволюції футбольної айдентики також зробив Р. Наконечний [4, 69–72], який у межах студентського наукового форуму порушує питання сучасних підходів до тренування футболістів. Хоча дослідження спрямоване на спортивну підготовку, воно водночас демонструє тенденцію до стандартизації та візуального уніфікування брендів провідних клубів у межах європейських стратегій.

Окрема увага приділяється огляду міжнародного досвіду у публікації П. Стеценка [5, 45–52], де спортивний брендинг проаналізовано на основі даних Web of Science. Його робота є цінним джерелом у контексті порівняння локальних та глобальних підходів до формування візуальної айдентики спортивних організацій. О. Губар [6] у ще одному своєму дослідженні простежує походження назв українських клубів, що має безпосередній зв'язок з формуванням

сміслових і графічних рішень у брендовій стилістиці. Історичне підґрунтя найменувань часто трансформується у візуальні образи, які формують основу сучасної айдентики.

Аналіз культурної складової клубної візуальності доповнюється статтею В. Гончаренка [7], у якій розглянуто архітектурні впливи на клубні емблеми та еволюція логотипів футбольних клубів України. Ці дослідження слугують джерелом ілюстративного матеріалу та підтверджують взаємозв'язок між урбаністикою, історичною символікою та візуальною айдентикою. Термінологічний аспект і соціолінгвістичний контекст візуального представлення футбольної айдентики розкрито у дослідженні І. Процика [8, 110–114], в якому аналізуються лексеми «колір» і «барва» в соціолекті фанатів. Це дозволяє розширити уявлення про семантичну насиченість кольорової палітри в емблемах клубів різних регіонів.

Історико-оглядову перспективу надає праця О. Ковальчука [9, 127–130], де висвітлено історію українських футбольних клубів, що дозволяє простежити зміну візуальної айдентики впродовж різних історичних етапів. Роль айдентики як стрижневого елементу стратегії бренду розглянута у роботі О. Даниленка [10, 89–90], де зазначено її ключову функцію у створенні комунікаційного зв'язку між клубом та цільовою аудиторією. Аналогічно О. Кузьменко [11, 68–79] досліджує маркетингові інструменти, підкреслюючи значення цілісного візуального стилю у взаємодії з уболівальниками, спонсорами та ЗМІ.

Метою дослідження є аналіз ключових аспектів формування айдентики футбольних клубів України з урахуванням регіональних особливостей, визначення основних тенденцій розвитку футбольного дизайну та окреслення перспектив його подальшої еволюції.

Виклад основного матеріалу. Айдентика є фундаментальною складовою формування візуального образу спортивних організацій, включаючи футбольні клуби. У науковому дискурсі вона розглядається як система візуальних, вербальних та концептуальних елементів, що забезпечують унікальність і впізнаваність бренду. Вона відрізняється від загального корпоративного стилю тим, що має глибший змістовий рівень, орієнтований на формування емоційного зв'язку з аудиторією. У контексті спортивного брендингу айдентика футбольного клубу виконує кілька ключових функцій, зокрема ідентифікаційну, яка

забезпечує візуальну відмінність клубу від інших команд, комунікаційну, що встановлює зв'язок з уболівальниками, медіа та комерційними партнерами, культурно-історичну, що відображає регіональну та історичну спадщину, а також маркетингову, яка підвищує комерційну привабливість клубу завдяки створенню впізнаваного бренду [2].

Структурно айдентика футбольного клубу включає логотип, що є центральним елементом і містить символічні зображення, шрифтові елементи та геральдичні мотиви, кольорову палітру, яка визначає емоційне сприйняття клубу та може мати історичне або символічне значення, типографіку, що відображає характер клубу через використання класичних, геральдичних або футуристичних форм, слогани та девізи, які підкреслюють місію клубу та його спортивну філософію, а також дизайн спортивної форми та атрибутики, що поєднує традиції та сучасні тенденції дизайну. Отже, айдентика є не лише естетичною, а й стратегічною категорією, яка визначає загальну концепцію розвитку клубного бренду.

Колірна символіка відіграє визначальну роль у формуванні айдентики футбольного клубу, оскільки впливає на емоційне сприйняття бренду та його асоціативний ряд. У наукових дослідженнях кольорова палітра розглядається як один із основних елементів візуальної комунікації, що формує стійкі асоціації в масовій свідомості [3, 112–118].

З погляду психології кольору, основні відтінки в айдентичі футбольних клубів виконують різні функції. Червоний символізує силу, агресію та енергію, що використовується в таких командах, як «Кривбас» або «Верес». Синій асоціюється зі стабільністю, впевненістю та професіоналізмом, що простежується в айдентичі «Динамо» Київ або «Чорноморця» Одеса. Зелений є символом природи, відродження та гармонії, що характерно для клубів, розташованих у Карпатському регіоні, зокрема «Карпат» Львів чи «Прикарпаття» Івано-Франківськ. Жовтий виражає динаміку, відкритість і прагнення до успіху, що особливо проявляється у візуальному стилі «Металіста» Харків. Чорний є уособленням сили, домінування та серйозності, нерідко використовується в комбінації з іншими кольорами, як це видно в айдентичі «Шахтаря» Донецьк. Еволюція кольорової палітри в айдентичі футбольних клубів України демонструє тенденцію до спрощення та гармонізації відтінків відповідно до сучасних дизайнерських принципів. Однак унікальність кольорових рішень залишається важливим

чинником для збереження історичної спадщини та впізнаваності клубного бренду [12, 45–50].

Логотип є центральним елементом візуальної айдентики футбольного клубу, оскільки він виконує не лише ідентифікаційну, а й семантичну функцію, відображаючи історію, цінності та філософію команди. Дизайн логотипу формується на основі композиційних, колористичних та типографічних рішень, які впливають на сприйняття бренду вболівальниками та суспільством у цілому. Важливим аспектом є геральдичні традиції, які простежуються в більшості європейських клубів, зокрема і в українських [5, 45–52]. Емблеми багатьох футбольних клубів містять історичні символи, що вказують на культурну спадщину регіону. Наприклад, логотипи «Динамо» Київ або «Карпат» Львів відображають класичні геральдичні елементи, пов'язані з національною та регіональною історією.

Важливим принципом побудови логотипу є його масштабованість і адаптивність до різних медіа. У сучасному спортивному брендингу логотип повинен ефективно виглядати як у великих форматах (наприклад, на стадіонних банерах або футболках), так і в малих (у мобільних додатках, на рекламних носіях чи цифрових платформах). Це зумовлює необхідність використання лаконічних графічних рішень, уникаючи надмірної деталізації, що може втратити чіткість при зменшенні. Слогани та девізи є невід'ємною частиною айдентики футбольного клубу, оскільки вони формують емоційну взаємодію з вболівальниками та передають основні цінності клубу. Вони виконують мотиваційну та комунікаційну функцію, закріплюючи у свідомості аудиторії ключові меседжі, пов'язані з командною єдністю, відданістю і переможним духом [6].

Айдентика футбольних клубів України формувалась під впливом історичних, культурних та соціальних чинників, які визначають унікальний характер клубного брендингу. Візуальна стилістика, символіка та колористичні рішення відображають як регіональні особливості, так і загальнонаціональну футбольну традицію. Футбольні клуби Західної України характеризуються глибоким зв'язком із національною історією та культурою, що виявляється у використанні символіки, пов'язаної з козацькою спадщиною, гербовими елементами міст та традиційною колористикою. Наприклад, емблема «Карпат»

Львів зображує галицького лева, який є історичним символом регіону [9, 127–130].

У Центральній Україні айдентика футбольних клубів ґрунтується на поєднанні історичних традицій та сучасних тенденцій дизайну. Клуби цього регіону часто використовують символіку, пов'язану з національною ідентичністю, але з більшою адаптацією до сучасного візуального стилю. Особливістю айдентики клубів Центральної України є акцент на урбаністичних та індустріальних мотивах, що підкреслюють роль міст як економічних та спортивних центрів. Колористичні рішення футбольних клубів Західної та Центральної України значною мірою формуються під впливом культурної символіки.

Айдентика футбольних клубів Східної України формується під значним впливом індустріальної спадщини регіону, що відображається в дизайні клубних логотипів, символіці та загальному візуальному стилі. Основні мотиви, що використовуються в айдентичі клубів цього регіону, пов'язані з шахтарською та металургійною тематикою, оскільки саме ці галузі відігравали ключову роль у соціально-економічному розвитку східних областей. Традиційно футбольні клуби цього регіону прагнуть підкреслити свою історичну приналежність до робітничого класу, що знаходить відображення у їхньому брендингу. Одним із найяскравіших прикладів використання шахтарських мотивів у візуальній айдентичі є футбольний клуб «Шахтар» Донецьк. Цей візуальний код не лише підкреслює регіональну специфіку клубу, а й формує міцну асоціацію з робітничим духом та стійкістю.

Подібний підхід використовується у візуальній айдентичі «Металіста» Харків, який зосереджує увагу на металургійній спадщині регіону. Основними кольорами клубу є жовтий і синій, що символізують енергію, динаміку та сталість. Логотип клубу містить індустріальні мотиви, які відображають економічну основу міста, що історично розвивалося як один із центрів машинобудування та металургії України. Використання цих елементів сприяє створенню стійкої айдентики, що не лише виділяє клуб серед конкурентів, а й підсилює емоційний зв'язок із місцевими вболівальниками, які асоціюють себе з індустріальним минулим і сучасним регіону. Важливою складовою візуальної айдентики футбольних клубів Східної України є типографічні рішення, що також відображають індустріальний характер регіону. У логотипах

та фірмовому стилі часто використовуються масивні, геометрично правильні шрифти, які передають відчуття міцності, стійкості та потужності. Такі шрифти мають чіткі, прямі лінії, що робить їх легко сприйнятними та адаптованими для різних носіїв, зокрема цифрових платформ, друкованої продукції та спортивної форми.

Колірні схеми клубів регіону також несуть значне смислове навантаження. Чорний колір, що використовується у візуальному стилі «Шахтаря», символізує вугілля та тяжку працю шахтарів, тоді як помаранчевий підкреслює енергію, боротьбу та прагнення до перемоги. Жовтий і синій кольори «Металіста» асоціюються не лише з національними символами України, а й з металургійною галуззю, де жовтий колір може символізувати розплавлений метал, а синій – холодний промисловий процес.

Айдентика футбольних клубів Південної України тісно пов'язана з географічним розташуванням регіону та його історично-культурною специфікою. Характерною рисою айдентики клубів Південної України є використання синьо-білих кольорів, що символізують море, чистоту та простір. Найяскравішим прикладом такого підходу є футбольний клуб «Чорноморець» Одеса, чий бренд побудований на міцній асоціації з Чорним морем. Головні кольори клубу – синій і білий – нагадують морські хвилі та морську піну, підкреслюючи зв'язок з Одесою як великим портовим містом. Логотип клубу містить зображення якоря, що є традиційним символом мореплавства та стабільності. Аналогічні колірні рішення спостерігаються в айдентиці футбольного клубу «Миколаїв», який також використовує морську символіку, оскільки місто має давні традиції суднобудування. Поєднання синього та білого кольорів у брендингу цих клубів сприяє впізнаваності та підтримує регіональну ідентичність.

Графічний дизайн футбольних клубів Південної України відзначається поєднанням класичних традицій та сучасних тенденцій. Історично логотипи й емблеми клубів регіону створювалися з акцентом на локальні символи, такі як хвилі, якірні елементи, стилізовані літери або графічні візерунки, що відображали морську тематику. У сучасних трансформаціях айдентики простежується тенденція до спрощення форм, що відповідає глобальним дизайнерським стандартам мінімалізму. Це дозволяє не лише зберігати історичну спадщину, а й робить логотипи адаптивними

для цифрового середовища, соціальних мереж та сучасних маркетингових комунікацій.

Еволюція айдентики футбольних клубів України є складним процесом, що відображає загальні тенденції візуального дизайну, вплив світових трендів та національні особливості спортивного брендингу. За останні десятиліття футбольні клуби країни пройшли шлях від традиційних графічних рішень, які ґрунтувалися на історичних і регіональних мотивах, до сучасного мінімалістичного підходу, що забезпечує кращу адаптивність айдентики в цифровому просторі.

Динаміка редизайну логотипів провідних українських клубів демонструє поступовий відхід від складних декоративних форм до лаконічних, симетричних композицій. Наприклад, оновлений логотип донецького «Шахтаря» зберіг основні символи клубу, проте набув більш чистого та сучасного вигляду. Подібні зміни відбулися і в айдентиці київського «Динамо», де еволюція емблеми відображає прагнення до сучасного графічного стилю, що поєднує традицію та актуальність. Харківський «Металіст» також пройшов кілька етапів оновлення, намагаючись гармонійно поєднати історичну спадщину клубу із сучасним візуальним стилем. Редизайн футбольної айдентики в Україні свідчить про адаптацію до глобальних тенденцій у дизайні, що проявляється у використанні сучасних типографічних рішень, спрощених форм та динамічних кольорових схем. Водночас клуби намагаються зберегти свою унікальну історичну спадщину, що є ключовим фактором підтримки їхньої ідентичності та впізнаваності серед вболівальників. Еволюція айдентики українських клубів відображає загальні процеси розвитку спортивного брендингу, демонструючи баланс між традиціями та сучасністю.

Вплив айдентики на маркетингову стратегію футбольних клубів є одним із ключових аспектів сучасного спортивного менеджменту. Візуальна ідентичність футбольного клубу відіграє визначальну роль у формуванні його іміджу, створенні емоційного зв'язку з уболівальниками та просуванні бренду на комерційному рівні.

Успішні кейси редизайну футбольних брендів демонструють, як оновлення айдентики може позитивно вплинути на популярність клубу та його комерційну ефективність. Одним із найяскравіших прикладів є редизайн логотипу італійського «Ювентуса», який викликав значний резонанс у футбольному середовищі. Відхід від традиційної геральдики



до мінімалістичного стилю дозволив клубу адаптувати айдентику до цифрового середовища, зробивши її універсальною для використання на різних платформах. Аналогічні процеси відбувалися і в українському футболі, де клуби, такі як «Шахтар» та «Динамо», періодично оновлювали свої логотипи, зберігаючи історичну спадщину, але роблячи дизайн більш сучасним. Вдалі редизайни сприяють не лише покращенню сприйняття бренду, а й стимулюють продажі атрибутики, зростання прибутку від спонсорських контрактів та збільшення міжнародної популярності клубу.

Отже, наукова новизна дослідження полягає в цілісному вивченні айдентики українських футбольних клубів із урахуванням регіональної специфіки, що дає змогу простежити закономірності формування їхньої візуальної ідентичності в контексті місцевої культури, історичних традицій та урбаністичних впливів. Уперше проведено систематизацію ключових напрямів розвитку футбольного дизайну в Україні, застосовано структурне моделювання елементів айдентики для визначення основних чинників її трансформації, а також обґрунтовано перспективи подальшого становлення візуальної ідентичності українських футбольних клубів як вагомого елементу брендингу та їхньої інтеграції у світовий спортивний простір.

Висновки. Наше дослідження дозволяє зробити кілька важливих узагальнень, що відображають суттєві особливості візуальних ідентичностей команд, що представляють різні регіони країни. Кожен з регіонів має свою неповторну ідентичність, яка визначається не тільки місцевими традиціями та історією, а й індустріальними, культурними та географічними факторами, що суттєво впливають на вибір символів, кольорів і шрифтів для клубних брендів. Регіональна специфіка айдентики стає важливим інструментом у формуванні емоційного зв'язку з фанатами, підтримці місцевої ідентичності та акцентуванні на унікальності кожного клубу.

Західна Україна, з її глибокими історичними та культурними коренями, надає перевагу використанню геральдичних та етнографічних елементів, що підкреслюють національну самобутність та збереження традицій. Центральна Україна орієнтується на патріотичні символи, часто асоціюючи клуби з гербами міст, що допомагає підкреслити їх історичну значимість. Східна Україна, зокрема через індустріальну спадщину, виявляє

сильний вплив металургійних та шахтарських мотивів, що символізує силу, надійність і робітничу працю. Південна Україна, завдяки своєму морському розташуванню, використовує кольори та символи, пов'язані з морем, що додає клубам цієї частини країни особливої динаміки та символічного зв'язку з портовими традиціями. Узагальнення таких характеристик відображено в таблиці 1.

Процеси редизайну логотипів і брендингу клубів, враховуючи вплив глобальних трендів та адаптацію до сучасних медіа, відображають зміни в підходах до формування футбольних айдентик. Багато клубів прагнуть оновити свою візуальну ідентичність з урахуванням мінімалістичних та сучасних трендів, при цьому зберігаючи основні елементи, які роблять їх унікальними. Вплив європейських і світових брендів на локальний футбольний брендинг підсилюється за рахунок маркетингових стратегій та пошуку нових можливостей для комерціалізації. Футбольна айдентика клубів України є не лише візуальним відображенням бренду, а й важливим соціокультурним феноменом, що відображає різноманіття регіональних особливостей, історичних та індустріальних чинників, а також вплив глобальних тенденцій на розвиток спортивного дизайну. Вона сприяє формуванню емоційного зв'язку з уболівальниками, розвитку лояльності до клубу та посиленню бренду на національному та міжнародному рівнях.

### Література

1. Губар О. І., Маринич В. В. Бренд як фактор успішного маркетингу (на прикладі бренду футбольного клубу «Шахтар»). *Економічний вісник НТУУ «КПІ»*. 2023. № 15. С. 45–53.
2. Національний інститут стратегічних досліджень Рух футбольних фанатів в Україні: аналітична записка 2021. URL: <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gromadyanske-suspilstvo/rukh-futbolnikh-fanativ-v-ukraini-analitichna-zapiska> (дата звернення: 14.10. 2025).
3. Тарасова О. В. Нові медіа у маркетингових комунікаціях вітчизняних футбольних клубів. *Держава та регіони. Соціальні комунікації*. 2021. № 1. С. 112–118.
4. Наконечний Р. Сучасні підходи до підготовки спортсменів: зміст базових тренувальних програм підготовки футболістів у провідних клубах світу та України. *Студентська наука*: матер. Всеукр. наук. конф. студ. та аспір. (Львів, 11–12 квітня 2019 р.). Львів: ЛДУФК, 2019. С. 69–72.
5. Стеценко П. В. Спортивний брендинг як об'єкт наукового аналізу на підставі вивчення публікацій Web of Science Core Collection. *Наукові*

записки Національного університету фізичного виховання і спорту України. 2023. № 1. С. 45–52.

6. Губар О. І. Історія походження назв клубів ПФЛ – від українського центру в Австро-Угорщині до фармацевтичного бізнесу в Одесі. *Sport.if.ua*. 2023. URL: <https://sport.if.ua/>. (дата звернення: 14.10.2025).

7. Гончаренко В. Архітектура та емблеми футбольних клубів України. *Zbruc*. 2013. URL: <https://zbruc.eu/node/3708>. (дата звернення: 14.11.025).

8. Процик І. Терміни «колір» та «барва» у соціолекті українських футбольних фанатів. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Проблеми української термінології. 2013. № 765. С. 110–114.

9. Ковальчук О. Формування іміджу футбольного клубу в Україні (на прикладі ФК «Шахтар»). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Економіка. 2013. № 24. С. 127–130.

10. Даниленко О. В. Роль і значення бренду айдентики у формуванні стратегії бренду. *Актуальні проблеми розвитку індустрії гостинності та туризму*: матер. V Міжнар. наук.-практ. конф. (Харків, 22–23 квітня 2021 р.). Харків: ХДУХТ, 2021. С. 89–90.

11. Кузьменко О. В. Маркетингові інструменти та брендинг у діяльності професійного футбольного клубу. *Маркетинг та цифрові технології*. 2021. Т. 5, № 3. С. 68–79.

12. Тарасова О. В. Спонсорство як елемент маркетингових комунікацій професійних футбольних клубів. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Економіка. 2020. № 19. С. 45–50.

### References

1. Hubar, O. I., & Marynych, V. V. (2023). Brand as a factor of successful marketing (based on the example of the Shakhtar football club brand). *Economic Bulletin of NTUU 'KPI'*, (15), 45–53 [in Ukrainian].

2. National Institute for Strategic Studies Football fan movement in Ukraine: analytical note. (2021). Retrieved from: <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gromadyanske-suspilstvo/ruk-h-futbolnikh-fanatov-v-ukraini-analitichna-zapiska> [in Ukrainian].

3. Tarasova, O. V. (2021). New media in the marketing communications of domestic football clubs. *State and Regions*. Series: Social Communications, (1), 112–118 [in Ukrainian].

4. Nakonechnyi, R. (2019). Modern approaches to athlete training: The content of basic training programs for football players in leading clubs of the world and Ukraine. In *Student Science: Proceedings of the All-Ukrainian Scientific Conference of Students and Postgraduates*, April 11–12, 69–72. Lviv [in Ukrainian].

5. Stetsenko, P. V. (2023). Sports branding as an object of scientific analysis based on the study of publications in the Web of Science Core Collection. *Scientific Notes of the National University of Physical Education and Sports of Ukraine*, (1), 45–52 [in Ukrainian].

6. Hubar, O. I. (2023). The history of the origin of the names of PFL clubs – from the Ukrainian centre in Austria-Hungary to the pharmaceutical business in Odesa. *Sport.if.ua* [in Ukrainian].

7. Honcharenko, V. (2013). Architecture and emblems of Ukrainian football clubs. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/3708> [in Ukrainian].

8. Protsyk, I. (2013). The terms 'colour' and 'hue' in the sociolect of Ukrainian football fans. *Bulletin of the National University 'Lviv Polytechnic'. Series 'Problems of Ukrainian Terminology'*, (765), 110–114 [in Ukrainian].

9. Kovalchuk, O. (2013). Formation of the image of a football club in Ukraine (on the example of FC Shakhtar). *Scientific notes of the National University 'Ostrog Academy'. Series 'Economics'*, (24), 127–130 [in Ukrainian].

10. Danylenko, O. V. (2021). The role and significance of brand identity in shaping brand strategy. *Current issues in the development of the hospitality and tourism industry: materials from the 5th International Scientific and Practical Conference*, 22–23 April 2021, 89–90. Kharkiv [in Ukrainian].

11. Kuzmenko, O. V. (2021). Marketing tools and branding in the activities of a professional football club. *Marketing and Digital Technologies*, 5(3), 68–79 [in Ukrainian].

12. Tarasova, O. V. (2020). Sponsorship as an element of marketing communications of professional football clubs. *Scientific notes of the National University 'Ostrog Academy'. Series 'Economics'*, (19), 45–50 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025

Отримано після доопрацювання 05.12.2025

Прийнято до друку 15.12.2025

Опубліковано 29.12.2025

УДК 792.01:315.7(477)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351847

**Цитування:**

Костін Р. О. Театральна діяльність як інструмент культурної репрезентації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 107–111.

**Костін Роман Олександрович,***аспірант Національної академії**керівних кадрів культури і мистецтв*<https://orcid.org/0009-0008-5915-9856>*deputat.kostin@ukr.net*

Kostin R. (2025). Theatrical Activity as an Instrument of Cultural Representation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 107–111 [in Ukrainian].

**ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ**

**Мета дослідження** – аналіз театральної діяльності як інструменту культурної репрезентації в контексті сучасних гуманітарних підходів та українського соціокультурного досвіду. **Методологія дослідження.** Для дослідження театральної діяльності як інструменту репрезентації було використано перформативний аналіз, культурологічну герменевтику, цифрову аналітику. **Наукова новизна** статті полягає в осмисленні театральної діяльності як комплексного інструменту культурної репрезентації, що поєднує тілесність, просторову організацію, колективну взаємодію та цифрові практики. У статті уточнено специфіку функціонування театру в умовах воєнного та посттравматичного досвіду, де репрезентація стає не лише мистецькою формою, а й терапевтичним механізмом і каналом трансляції колективної пам'яті. **Висновки.** Театр є ефективним інструментом культурної репрезентації, оскільки поєднує тілесність, простір і колективну взаємодію. Сучасні форми театру – документальний, посттравматичний, цифровий – розширюють можливості репрезентації, але водночас спричиняють нові етичні виклики. Український театр після 2014 року функціонує як медіатор культурної пам'яті, репрезентуючи травматичний досвід суспільства та формуючи нові наративи національної ідентичності. Подальші дослідження можуть поєднувати перформативний аналіз з етнографічними та цифровими методами, аби комплексно вивчати репрезентаційні стратегії театру.

**Ключові слова:** театр, культурна репрезентація, перформативність, ідентичність, український театр.

*Kostin Roman, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management*

**Theatrical Activity as an Instrument of Cultural Representation**

**The purpose of the study** is to analyse theatrical activity as an instrument of cultural representation in the context of contemporary humanitarian approaches and Ukrainian sociocultural experience. **The methodology.** Performative analysis, culturological hermeneutics, and digital analytics were used to study theatrical activity as an instrument of representation. **The scientific novelty** lies in conceptualising theatrical activity as a complex instrument of cultural representation that combines corporeality, spatial organisation, collective interaction, and digital practices. The article clarifies the specifics of the theatre's functioning in the context of war and post-traumatic experience, where representation becomes not only an artistic form but also a therapeutic mechanism and a channel for transmitting collective memory. **Conclusions.** The theatre is an effective instrument of cultural representation as it combines corporeality, space, and collective interaction. Contemporary forms of theatre – documentary, post-traumatic, digital – expand the possibilities of representation but, at the same time, pose new ethical challenges. The Ukrainian theatre after 2014 functions as a mediator of cultural memory, representing the society's traumatic experiences and shaping new narratives of national identity. Further research may combine performative analysis with ethnographic and digital methods to comprehensively study the representational strategies of the theatre.

**Keywords:** theatre, cultural representation, performativity, identity, Ukrainian theatre.

Актуальність теми дослідження. Театральна діяльність упродовж історії функціонувала як ключовий соціокультурний феномен, що забезпечує не лише художньо-естетичну репрезентацію світу, а й формування культурних смислів, здатних визначати колективну ідентичність і ціннісні орієнтири суспільства. У глобалізованому світі, де культурні практики дедалі частіше

постають на перетині мистецького, політичного та комунікаційного вимірів, театр набуває статусу стратегічного механізму культурної репрезентації. Його значення полягає не лише у відтворенні національних традицій, але й у створенні нових репрезентативних форм, які стають каналами міжкультурного діалогу та інструментами культурної дипломатії.

У сучасному культурологічному дискурсі театр розглядається не лише як мистецтво, а як перформативна практика (J. Butler, D. Taylor, E. Fischer-Lichte), що конструює значення через тілесність, дію та простір. Театральна діяльність стає інструментом культурної репрезентації – тобто способом відображення, трансляції та виробництва культурних смислів, які формують уявлення про себе, «іншого» та суспільство в цілому.

В українському контексті актуальність теми зумовлюється кількома факторами. По-перше, після 2014 року театр дедалі частіше виконує функцію медіатора колективної пам'яті, репрезентуючи досвід Майдану, війни та внутрішньої міграції. По-друге, під час повномасштабного вторгнення 2022 року театр постає не лише як мистецька інституція, а й як простір спротиву, терапії та солідарності, де репрезентація трансформується у форму культурного опору й духовної консолідації. По-третє, активна цифровізація театрального процесу (онлайн-покази, VR-вистави, цифрові архіви) розширює аудиторію та створює умови для глобальної репрезентації українського культурного досвіду, але водночас породжує нові етичні та онтологічні виклики, пов'язані з автентичністю і тілесністю перформативного досвіду.

Важливо також зазначити, що сучасні театральні практики інтегрують елементи документалістики, етнографії, медіа-арту та соціальних досліджень, що робить театр не лише художнім, але й науково-дослідницьким простором. Він функціонує як багаторівнева система репрезентації, у якій поєднуються естетичні, комунікативні, терапевтичні й політичні виміри. У цьому сенсі театр стає не тільки мистецтвом, а й соціокультурною лабораторією, де моделюються нові форми взаємодії суспільства з власним історичним досвідом.

Отже, актуальність дослідження театральної діяльності як інструменту культурної репрезентації визначається її здатністю інтегрувати минуле в сучасне, локальне й глобальне, індивідуальний досвід і колективну пам'ять. Театр в Україні постає унікальним каналом культурної комунікації, який одночасно фіксує, осмислює та транслює досвід суспільства у його кризових і трансформаційних станах. Саме тому аналіз театральної діяльності в даному аспекті набуває особливої значущості для сучасної культурології, зокрема в умовах воєнних і поствоєнних реалій.

Аналіз основних досліджень та публікацій. У колі фундаментальних наукових розвідок, що окреслюють специфіку функціонування та культурно-репрезентативний потенціал театрального мистецтва в контексті українського культуротворчого процесу, особливої уваги заслуговують праці Г. Веселовської «Український театральний авангард» [1], М. Гринишиної «Синтетичний театр» [3], О. Клековкіна «THEATRICA: Лексикон» [4], О. Красильникової «Історія українського театру ХХ сторіччя» [5], Т. Хвостової «Сучасний театр в умовах розвитку інтернет-простору» [9] та низка інших досліджень, у яких системно висвітлено ключові аспекти розвитку національної театральної традиції й окреслено її місце у ширшому європейському та світовому культурному дискурсі.

D. Taylor визначає два способи збереження та трансляції культурної пам'яті: архів (тексти, документи, об'єкти) і репертуар (живі перформативні практики). Театр належить саме до репертуару, адже через тілесні дії, голос, рух і просторову організацію він актуалізує та транслює культурні коди [14].

Теоретики performance studies (J. Butler, R. Schechner) розглядають театр як простір, де відбувається «програвання» ідентичності. Репрезентація у театрі не є дзеркальним відображенням соціальної реальності, а процесом її конструювання. Саме через сценічні практики суспільство моделює уявлення про себе, зокрема про гендер, націю, соціальні ролі. Згідно з концепцією перформативності, сформульованою J. Butler, ідентичність не є апіорною та стабільною сутністю, натомість вона постає як результат динамічної сукупності соціально обумовлених, повторюваних актів, що маніфестуються та інституалізуються у публічній сфері. У межах цієї парадигми театр трансформується з інструменту міметичної репрезентації єа механізм конструювання альтернативних соціальних реальностей.

Н.-Th. Lehmann у своїй науковій роботі окреслив зрушення від класичної драматургії до театру як «відкритої події», де зникає ієрархія між текстом і перформансом. У такому театрі репрезентація здійснюється через мультимодальні форми – відео, інсталяції, цифрові технології. Що розширюють можливості репрезентації й роблять її поліфонічною [13].

Т. Хвостова розглядає театр як репрезентативний інструмент у цифровому середовищі – через поєднання простору, участі

глядача і культурної ідентичності. Так, дослідниця зазначає: «Сучасний театр не замикається в межах художнього простору, а отримує унікальну репрезентацію у всесвітній мережі інтернет завдяки своїй головній особливості – знаходженню одночасно у двох просторах (фізичному та віртуальному). Інтернет-простір забезпечує актуалізацію міфологічного рівня світовідчуття для глядача, надаючи йому можливість бути не лише спостерігачем, а й учасником театральної дії ... Діалог між традиційним театром та інноваційними технологіями породжує нові смисли, що, з одного боку, дозволяє зберігати культурну спадковість і підтримувати ідентичність українського народу ..., а з іншого – сприяє налагодженню продуктивного міжкультурного діалогу» [9, 3–5].

Драматургічна модель соціального життя Е. Гофмана стверджує, що повсякденна соціальна взаємодія є фактично сценічним дійством. Індивіди функціонують як актори, які «виконують ролі» перед іншими, керуючись комплексом соціальних сценаріїв, нормативних очікувань та заданих функціональних ролей. Театральне мистецтво, відповідно, набуває подвійної онтологічної функції: воно не лише рефлектує та відтворює емпіричну дійсність, але й активно впливає на неї, ініціюючи її трансформацію [2].

Сучасна театрологічна думка, зокрема позиція Я. Шевченка, акцентує на необхідності переорієнтації театру на глядача не як на пасивного реципієнта чи споживача культурного продукту, а як на активного співучасника сценічного процесу. Впровадження концепції «досвіду глядача» дозволяє здійснювати аналіз, який виходить за межі суто художньої вартості твору. Оцінюються такі параметри, як рівень залученості, інтенсивність емоційного резонансу та ефективність комунікаційної стратегії мистецького акту. Отже, глядач інтегрується в соціально-комунікативний процес, перестаючи бути об'єктом пасивного споглядання [10, 98].

Метою дослідження є аналіз театральної діяльності як інструменту культурної репрезентації в контексті сучасних гуманітарних підходів та українського соціокультурного досвіду.

Виклад основного матеріалу. Після здобуття незалежності та особливо після 2014 року театральні інституції в Україні активізували процеси репрезентації національної історії та локальних травм – Революції Театральні проекти на кшталт

документальних вистав (театр Playback, Театр Переселення, PostPlay) створюють альтернативні наративи, в яких репрезентується досвід біженців, військових, родин загиблих. Тож театр стає інструментом публічної пам'яті та культурної терапії.

Пандемія COVID-19 прискорила процеси цифровізації театру. Онлайн-вистави, стрімінги та VR-проекти розширили можливості репрезентації, відкривши її для глобальної аудиторії. Водночас це поставило питання про аутентичність і тілесність сценічного досвіду, оскільки репрезентація віртуалізувалася й стала доступною у формі «цифрового архіву».

Сучасна драматургія часто функціонує як форма artistic research: драматурги працюють з архівами, документами, інтерв'ю, відтворюючи на сцені соціальні кейси. Це наближає театр до наукового знання, але водночас зберігає художній рівень репрезентації.

Репрезентація завжди несе ризик редукції чи екзотизації. Сучасні дослідження наполягають на партнерстві з представленими спільнотами, на прозорих методах збору матеріалу й на рефлексивності митців і дослідників. Політики підтримки (гранти, освітні ініціативи, резиденції) повинні стимулювати інклюзивні практики і забезпечувати довгострокову роботу з громадами, а не епізодичні «вистави-події» [7].

Упродовж останніх десятиліть спостерігається помітне зниження суспільного авторитету театру, що безпосередньо корелює з кризою інтелігенції, яка втратила свою соціальну роль та підтримку. Це призвело до девальвації престижу мистецтва і його творців, посилює тенденції до спрощення та уніфікації художнього змісту, редукції багатшаровості театральної мови й обмеження метафоричності. Водночас сучасний етап характеризується активацією та диференціацією театального процесу, що виявляється у динамічному співіснуванні масової та елітарної культур, збагачуючи спектр художніх засобів і жанрових форм театру.

Війна, яка розпочалася після повномасштабного вторгнення росії 24 лютого 2024 року, докорінно трансформувала ціннісні орієнтири українського суспільства та театральної спільноти. Театр, будучи простором культурної репрезентації, опинився в епіцентрі історичних і соціальних зрушень, втратив матеріальну базу внаслідок обстрілів і водночас віднайшов нові форми функціонування. Символічним актом руйнації української культури стали атаки на театральні

інституції: 16 березня 2022 року російська авіація знищила Маріупольський драматичний театр, згодом було зруйновано театр у Сєверодонецьку. Проте навіть у цих трагічних обставинах театральні колективи зуміли відновити діяльність у нових соціокультурних контекстах.

Частина трупи Маріупольського драматичного театру знайшла прихисток в Ужгороді, де розпочала роботу над постановкою «Крик нації» – виставою про В. Стуса, що символічно утверджувала ідею української ідентичності та духовного спротиву. Сєверодонецький театр відновив роботу в Сумах, де його першою прем'єрою після вимушеної евакуації стала вистава «Хто я?», яка викликала значний резонанс серед глядачів і стала засобом збереження тяглості театральної традиції.

Харківські театри також зазнали серйозних страт. Зокрема, А. Вусик та Н. Хижна після зупинки діяльності театрів «Прекрасні квіти» і «Нафта» створили у Львові театр «Варта», який спеціалізується на постановках, безпосередньо пов'язаних із воєнною тематикою («Вона війна», «Перший день війни», «Херсон незламний»). Сам театр визнає себе як «реактивний», адже він чутливо реагує на суспільно-політичні події, трансформуючи їх у культурні продукти [6].

Особливим прикладом театру-резистенції став Херсонський театр, частина колективу якого залишалася в окупованому місті, беручи участь у мітингах проти загарбників. Пори розпорошення акторів по різних регіонах України, у 2022 році відбулася 24-та «Мельпомена Таврії», яка завдяки підтримці інших українських театрів та міжнародних учасників пройшла у форматі онлайн. Вистави «Кицька на спогад про темін» та «Лишатися (не) можна» стали документальними свідченнями життя під окупацією, демонструючи індивідуальні історії акторів і мешканців міста. Такі постановки інтегрували особистий досвід у ширший наратив колективної пам'яті.

Львівські театри також активно долучилися до мистецького спротиву. Зокрема, театр ім. Лесі Українки поставив інноваційну постановку *Imperium Delendum Est*, яка поєднала елементи імєрсивного театру, сторителінгу та медіа-арту. Вистава виявилася не лише мистецькою рефлексією на війну, а й майданчиком діалогу з аудиторією. Подібні ініціативи здобули міжнародне визнання та були представлені на престижних театральних фестивалях у Франції, Німеччині та Польщі.

Театр також започаткував низку освітніх і терапевтичних програм, підкреслюючи роль театральних практик у зціленні суспільних травм.

«Тематизація культурних практик у прикладній культурології передбачає розробку понятійно-категоріального апарату, використання якого дозволяє теоретично обґрунтувати й детально описати розробку алгоритму їх реалізації як сукупності дій, прийомів, методів, вербальної та невербальної комунікації, ... просторових локалів, топосів їх реалізації» [11, 3]. Відповідно тематика культурних практик, до яких належить і театр, резонує з ідеєю перформативності в театрі – тіло, простір, ритуал, жест.

Не менш показовими є приклади з інших регіонів. У Миколаєві театральні вистави відбувалися навіть в укриттях, підтверджуючи метафору актора як «лікаря людської душі». Одеська опера ініціювала мистецьку акцію «Вільне Небо/Free Sky», підтримуючи міжнародний рух за закриття неба над Україною. У Києві відбулися низка документальних і художніх постановок («Обличчя кольору війни», «Реконструкція», «Україна в огні»), які формували альтернативну культурну хроніку війни. Вагомим досягненням стала Шевченківська премія для вистави «Погані дороги» Н. Ворожбит, що засвідчила значення театру у фіксації воєнного досвіду.

Отже, сучасні театральні практики в Україні виконують функцію культурної дипломатії як на внутрішньому, так і на зовнішньому рівнях. Театр став не лише інструментом художнього осмислення війни, але й механізмом консолідації суспільства, формування національної ідентичності та трансляції правди про воєнні події світу. Через індивідуальні історії та мистецькі форми театри-«переселенці» відтворюють колективну пам'ять, забезпечуючи процеси взаєморозуміння, солідарності та духовної стійкості. Театральна діяльність у сучасній Україні є одним з ключових інструментів репрезентації культури в умовах війни та становить важливу складову як внутрішньої, так і зовнішньої культурної політики держави.

Наукова новизна статті полягає в осмисленні театральної діяльності як комплексного інструменту культурної репрезентації, що поєднує тілесність, просторову організацію, колективну взаємодію та цифрові практики. У статті уточнено специфіку функціонування театру в умовах воєнного та посттравматичного досвіду, де

репрезентація стає не лише мистецькою формою, а й терапевтичним механізмом і каналом трансляції колективної пам'яті.

Висновки. Театр є ефективним інструментом культурної репрезентації, оскільки поєднує тілесність, простір і колективну взаємодію. Сучасні форми театру – документальний, посттравматичний, цифровий – розширюють можливості репрезентації, але водночас ставлять нові етичні виклики. Український театр після 2014 року функціонує як медіатор культурної пам'яті, репрезентуючи травматичні досвіди суспільства та формуючи нові наративи національної ідентичності. Подальші дослідження можуть поєднувати перформативний аналіз із етнографічними та цифровими методами, аби комплексно вивчати репрезентаційні стратегії театру.

### Література

1. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист-ва, Нац. акад. мист-в України. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
2. Гофман Е. Презентація себе в повсякденному житті. Єдинбург: University of Edinburgh. 2018. URL: [https://archive.org/details/presentationofse00goff\\_0](https://archive.org/details/presentationofse00goff_0) (дата звернення: 01.10.2025).
3. Гринишина М. Синтетичний театр / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2019. 416 с.
4. Клековкін О. THEATRICA : лексикон / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
5. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя : монографія. Либідь, 2009. 208 с.
6. Розумна О. П. Культурна дипломатія України: стан, проблеми, перспективи. URL: [https://niss.gov.ua/sites/default/files/2016-09/kultu\\_dypl26841.pdf](https://niss.gov.ua/sites/default/files/2016-09/kultu_dypl26841.pdf) (дата звернення: 01.10.2025).
7. Український культурний фонд. Архів проєктів УКФ. *Архів проєктів УКФ: Український культурний фонд*.
8. Фішер-Ліхте Е. Трансформаційна сила перформансу: нова естетика / перекл. С. Джаїна. Routledge, 2008. 240 с.
9. Хвостова Т. В. Сучасний театр в умовах розвитку інтернет-простору : дис. ... докт. філос.: 034 – культурологія. КНУКиМ. Київ, 2025. 189 с.
10. Шевченко Я. Аудиторія як співтворець: нові орієнтири сучасного театру. теорія культури, 2020. С. 98–113.
11. Шершова Т. В. Культурна пам'ять як чинник формування національної ідентичності (на матеріалах народно-пісенних практик Полтавщини) : дис. .. докт. філос.: 034 – культурологія / НАКККиМ. Київ, 2021. 241 с.

12. Contemporary Theatre review. URL: Interventions - Contemporary Theatre Review (дата звернення: 02.10.2025).

13. Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre. New York: Routledge, 2006. 225 p.

14. Taylor D. From The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Published by Duke University Press, 2003. 124 p.

### References

1. Veselovska, H. I. (2010). Ukrainian theatrical avant-garde. Feniks [in Ukrainian].
2. Goffman, E. (2018). The Presentation of Self in Everyday Life. University of Edinburgh. Retrieved from: [https://archive.org/details/presentationofse00goff\\_0](https://archive.org/details/presentationofse00goff_0) [in Ukrainian].
3. Hrynshyna, M. (2019). Synthetic theatre. Feniks [in Ukrainian].
4. Klekovkin, O. (2012). THEATRICA: Leksikon. Feniks [in Ukrainian].
5. Krasylnykova, O. V. (2009). History of Ukrainian theatre of the XX century. Lybid [in Ukrainian].
6. Rozumna, O. P. (2016). Cultural diplomacy of Ukraine: State, problems, perspectives. Retrieved from: [https://niss.gov.ua/sites/default/files/2016-09/kultu\\_dypl26841.pdf](https://niss.gov.ua/sites/default/files/2016-09/kultu_dypl26841.pdf) [in Ukrainian].
7. Ukrainian Cultural Foundation. (2025). Project archive. Retrieved from: [https://ucf.in.ua/archive\\_projects](https://ucf.in.ua/archive_projects) [in Ukrainian].
8. Fischer-Lichte, E. (2008). The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. Routledge [in Ukrainian].
9. Khostova, T. V. (2025). Contemporary Theatre in the Context of Internet Space Development. PhD Dissertation. Kyiv [in Ukrainian].
10. Shevchenko, Y. (2020). The Audience as Co-creator: New Guidelines for Contemporary Theatre. Theory of Culture, 98–113 [in Ukrainian].
11. Shershova, T. (2021). Cultural memory as a factor in the formation of a national identity (on the materials of folk song practices of Poltava region). PhD Dissertation. Kyiv [in Ukrainian].
12. Contemporary Theatre review. (02.10.2025). Interventions - Contemporary Theatre Review [in English].
13. Lehmann, H.-Th. (2006). Postdramatic Theatre. Routledge [in English].
14. Taylor, D. (2003). From The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Duke University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 16.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 316.7.08

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351848

**Цитування:**

Кот Є. В. Особливості розвитку телевізійного dance show крізь призму трансформації масової культури: історична ретроспектива. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 112–117.

**Кот Євген Вікторович,**  
аспірант Київського національного  
університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/00009-0000-0227-9699>  
[animall.dance@gmail.com](mailto:animall.dance@gmail.com)

Kot E. (2025). Features of the Development of Television Dance Show through the Prism of the Transformation of Mass Culture: Historical Retrospective. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 112–117 [in Ukrainian].

## ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО DANCE SHOW КРІЗЬ ПРИЗМУ ТРАНСФОРМАЦІЇ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА

**Мета статті** – виявити особливості генези й історичного розвитку телевізійного танцювального шоу на основі дослідження англосаксонського медіаконтенту кінця 30-х рр. XX ст. – першої чверті XXI ст. **Методологія дослідження.** Застосовано метод теоретичного аналізу, історико-культурний метод, типологічний метод, метод структурно-функціонального аналізу, метод культурологічного аналізу, метод компаративного аналізу та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто особливості формування формату сучасного телевізійного dance show на американському та британському телебаченні; виявлено спільні та відмінні риси перших телевізійного dance show та сучасних популярних форматів So, You Think You Can Dance та Strictly Come Dancing; проаналізовано еволюцію телевізійного dance show крізь призму трансформації масової культури. **Висновки.** В англосаксонській масовій культурі, починаючи з ранніх етапів телевізійного мовлення, спостерігається значний інтерес до різноманітних форм інтегрування танцю в телепрограми. При цьому дослідження генези та еволюції телевізійного dance show в ефірі американських і британських кабельних каналів дозволяє говорити про наявність двох різних напрямів розвитку, що зумовили формування кількох відмінних форматів, репрезентованих на сучасному етапі телевізійними шоу So, You Think You Can Dance та Stricly Come Dancing відповідно. Перший – характеризується репрезентацією широкого кола танцювальних жанрів та стилів, акцентуванням на особистості та історії учасника, перетворенні його на одного з головних героїв сучасної попкультури та ін. Другий – обмежується бальним танцем, акцент робиться на зірковому партнері, конкуренції між відомими особистостями, особистих стосунках між партнерами й ін. Серед спільних рис, що забезпечують величезну популярність телевізійного dance show: поєднання яскравої видовищності, що відповідає художньо-естетичним запитам сучасного глядача, віртуозність виконання, акцентування на змагальній складовій, інтерактивність, перетворення глядача та співтворця, соціальна спрямованість тематики виступів, зокрема в аспекті різноманітності та інклюзії, активна присутність в інтернет-контенті та ін.

**Ключові слова:** телевізійне dance show, масова культура, розважальна індустрія, англосаксонський медіаконтент, культура участі.

*Kot Evgeny, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Features of the Development of Television Dance Show through the Prism of the Transformation of Mass Culture: Historical Retrospective**

**The purpose of the article** is to identify the features of the genesis and historical development of the television dance show based on the study of Anglo-Saxon media content of the late 30s of the 20th century – the first quarter of the 21st century. **Research methodology.** The method of theoretical analysis, historical-cultural method, typological method, method of structural-functional analysis, method of culturological analysis, method of comparative analysis were applied. **Scientific novelty.** The features of the formation of the format of the modern television dance show on American and British television are considered. Common and distinctive features of the first television dance show and modern popular formats ‘So, You Think You Can Dance’ and ‘Strictly Come Dancing’ are identified. The evolution of the television dance show is analysed through the prism of the transformation of mass culture. **Conclusions.** Based on the conducted research, it can be stated that in Anglo-Saxon mass culture, starting from the early stages of television broadcasting, there has been a significant interest in various forms of integrating dance into television programmes. At the same time, a study of the genesis and evolution of the television dance show on American and British cable channels allows us to speak



about the presence of two different directions of development, which led to the formation of several distinctive formats, represented at the present stage by the television shows 'So, You Think You Can Dance' and 'Strictly Come Dancing', respectively. The first is characterised by the representation of a wide range of dance genres and styles, an emphasis on the personality and history of the participant, his transformation into one of the main characters of modern pop culture. The second is limited to ballroom dancing, the emphasis is on the star partner, competition between famous personalities, personal relationships between partners. Among the common features that ensure the immense popularity of the television dance show: a combination of bright spectacle that meets the artistic and aesthetic needs of the modern viewer, virtuosity of performance, emphasis on the competitive component, interactivity, transformation of the viewer and co-creator, social orientation of the subject of the performances, in particular in the aspect of diversity and inclusion, active presence in Internet content.

**Keywords:** television dance show, mass culture, entertainment industry, Anglo-Saxon media content, culture of participation.

Актуальність теми дослідження. З другої половини ХХ ст. у просторі масової культури телебачення позиціюється одним із ключових її елементів, ставши основним транслятором цінностей, засобом формування громадської думки та своєрідним гедоністичним центром. Телевізійні танцювальні шоу, зародження яких можна простежити чи не з перших трансляцій провідних телерадіомовних корпорацій, протягом останніх семидесяти років набули статус потужного феномену масової культури, еволюціонувавши від вар'єте-шоу до масштабних телепроектів, своєрідного синтезу мистецтв, в яких поєднано елементи видовищності, телемистецтва, драматургії та хореографії. Як невід'ємна частина танцювальної індустрії,

Телевізійне dance show є важливою частиною танцювальної індустрії – однієї з галузей індустрії розваг, яка характеризується динамічним розвитком і певною мірою здійснює вплив на сучасну культуру в цілому. Таким чином, особливості розвитку телевізійного dance show в історичній ретроспективі, виявлення його змін під впливом розвитку масової культури другої половини ХХ ст. – першої чверті ХХІ ст. є одним із актуальних питань сучасної гуманітаристики і потребує висвітлення з культурологічних позицій.

Аналіз досліджень і публікацій. Історіографічний аналіз дозволяє констатувати наявність наукового інтересу до різноманітних питань, пов'язаних із темою використання танцю на телебаченні, зокрема варто назвати дисертаційне дослідження А. Крися «Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв» [4], публікації Д. Демехіна «Феномен екранного танцю в контексті діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва» [3], Т. Павлюк «Бальна хореографія в сучасному медійному просторі» [6], Г. Погребняк «Культура танцю в екранносценічному дискурсі» [7], Г. Фількевич «Танець та екранні мистецтва: започаткування

і розвиток контактів» [8] та ін. Проте лише окремі статті присвячені безпосередньо проблематиці телевізійних танцювальних шоу. Так, наприклад, виявленню особливостей танцювальних шоу кінця ХХ – початку ХХІ ст. присвячена публікація Д. Базели [1]; проблемні аспекти та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні аналізує О. Бойко, розглядаючи культурну проблематику розвитку вітчизняних танцювальних шоу як до нового дослідницького питання вітчизняного мистецтвознавства [2]; виявленню проблемних аспектів та перспектив танцювальних шоу-програм в Україні як однієї з оригінальних форм хореографічного мистецтва у культурному житті нашої країни присвячена стаття О. Наконечної «Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні» [5]. Отже, практично невисвітленим лишається питання історичного розвитку телевізійного dance show.

Мета статті – виявити особливості генези та історичного розвитку телевізійного танцювального шоу на основі дослідження ангłosаксонського медіаконтенту кінця 30-х рр. ХХ ст. – першої чверті ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Зародження телевізійного танцювального шоу пов'язано з діяльністю Британської корпорації телерадіомовлення BBC, яка першою почала використовувати танець з метою формування унікального художньо-естетичного телевізійного простору, спрямованого в першу чергу на задоволення культурно-дозвіллєвих потреб англійської інтелігенції, великою популярністю якої на той час користувався бальний танець [4, 123]. Паралельно, проте в діаметрально протилежному напрямі, відбувалося інтегрування танцю в програми американського телебачення. Як свідчать науковці, воно було зумовлено в першу чергу прагненням посилити рейтинги каналу загалом та конкретної телепрограми зокрема завдяки використанню танцювального видовища – яскравого та захопливого. Д. Ескі наголошує на

тому, що протягом перших років розвитку на американському телебаченні популярні тогочасні танці були репрезентовані в різноманітних форматах вар'єте-шоу (ревю, ток-вар'єте), кіномюзиклів та денних випусків новин [11].

Новинні трансляції здебільшого були спрямовані на популяризацію соціальних танців. Телепередача Всесвітньої виставки 1939 р. містила «кадри повернення» І. Касл, яка танцює бальну сцену після смерті свого чоловіка В. Касла (відома танцювальна пара Каслів популяризувала бальні танці до Першої світової війни та американський регмей у Парижі). Слава І. Касл зробила ці телепередачі популярними та модними для жінок [11]. Напочатку 40-х рр. XX ст. у розділі новин «Жіноча сторінка», а також у вечірніх розважальних програмах показували Е. Пеннінгтон та її партнера, які демонстрували новий танець. Уривок з «Жіночої сторінки» включав короткий кліп, де М. Рут Чейні та Е. Фокс демонстрували новий танець «Елеонор Глайд» [15]. У цій якості танець був частиною тенденцій, які поширювалися серед жінок через телебачення на ранньому етапі розвитку масової культури.

У 1948 р. в ефір NBC протягом кількох місяців виходило вар'єте-шоу у форматі музичної естради Broadway Jamboree («Бродвейське Джамборі»), «різнокольорове ревю... за участю Deer River Boys, темношкірого квартету, одягненого у звичайні ділові костюми, який співав пісні, популярні в шоу менестрелів, та Дербі Вілсона, темношкірого танцюриста степ-ритму» [10, 108]. Невдовзі цей формат було продовжено вар'єте-шоу Джекі Глісона «Calvacade of Stars» (1950-1952 рр.), а з 1952 р. на телеканалі CBS в ефір у ранньому слоті запустили нове вар'єте-шоу Джекі Глісона: «з 1952 до 1955 рік шоу тривало цілу годину: кожне починалося з постановочного номера, поставленого танцюристами Джун Тейлор, після чого виходив «Великий» (Глісон)» [13, 422]. Фірмовий розігрів танцюристів у шоу «Шоу Джекі Глісона» в постановці Д. Тейлор (номінантка премії «Еммі» за кращу телевізійну хореографію 1955 р.) відомий імітацією калейдоскопічних кадрів масштабних ранніх музичних фільмів для Голлівуду Б. Берклі, на яких за участю сотен танцюристів створювалися геометричні візерунки. Водночас постановки танців Д. Тейлор завдяки включенню хай-кіки, формейшн та синхронності нагадували хореографію The Rockies. Дослідники стверджують, що інші

вар'єте-шоу зазвичай копіювали успішне розміщення The Taylor Dancers, а «молоді та невідомі танцюристи (більшість з них адепти сучасного танцю) знайшли нові джерела доходу через телебачення, оскільки шоу за шоу додавали постійні танцювальні трупи до свого складу виконавців» [17, 210].

Наприкінці 1940-х рр. – в першій половині 1950-х рр. на кабельному телебаченні США трансливалися ток-вар'єте у популярному на той час форматі стендап-комедії: Broadway Spotlight, Broadway Open House («Дні відкритих дверей на Бродвеї»), Шоу Мілтона Берла та ін. з елементами водевілю – відповідно до задуму авторів програми, зірки Бродвею «заходили та спілкувалися або виступали, якщо їм хотілося, а постійні глядачі виконували комедійні скетчі, пісні та танці» [10, 108].

Варто зазначити, що цей формат телевізійного шоу був одним із найбільш популярних. Так, наприклад, «Шоу Мілтона Берла» трансливалося на NBC, а потім на ABC майже двадцять років і було відоме своїм оригінальним театром «Тексако Стар», побудованим за зразком старомодною вар'єте-години – серед гостей були співаки, коміки, чревомовці, акробати, танцюристи та ін. [10, 515]. У 1955 р. завдяки постановці «Стан плутанини» Г. Відала (саркастичного музично-комедійного шоу для «Шоу Мілтона Берла») ансамбль танцюристів було закріплено як необхідний елемент успішного вар'єте. В наступному десятилітті телевізійне шоу в форматі вар'єте продовжувало набувати естетику голлівудської версії Бродвею. Телеканалом ABC було перебудовано театр «Палац» для зйомок великобюджетного шоу «Голлівудський палац». У прем'єрному випуску (січень 1964 р.) серед інших відомих танцюристів та музичних гуртів, у ньому взяли участь Ф. Астер та С. Девіс-молодший. З 1964 р. на каналі CBS стартувало телевізійне шоу On Broadway Tonight («Сьогодні ввечері на Бродвеї», ведучий Р. Валлі), завдяки якому багато талановитих молодих танцюристів отримали свою першу національну телевізійну популярність [10, 582]. Водночас найбільш високі рейтинги лишалися у вар'єте-ток-шоу «Шоу Еда Саллівана» (недільна вечірня програма CBS виходила в ефір протягом двадцять трьох років). Відповідно до задуму авторів проєкту, в щотижневому ефірі трансливалися різноманітні культурні практики: «іноді ціла програма була присвячена одній події, такій як біографія драматурга Джоша Логана або виступ провідних американських та світових

танцюристів» [13, 248], що сприяло ознайомленню широкої аудиторії з різними стилями і напрямками хореографічного мистецтва, зокрема класичного.

Окрему групу телевізійних програм, в яких простежуються окремі елементи сучасного телевізійного танцювального шоу складають мюзикли, починаючи з найдавнішого записаного мюзиклу, написаного для телебачення в 1944 р. «Хлопці з Бойсе», тридцятихвилинного переробленого телеканалом CBS серіалом про Оклахому «Вечеря в коробці», з виконавцем водевілю В. Гакстоном та М. П'яцца, «Час музичної комедії» (телеканал NBC), в якому транслювалися скорочені хітові мюзикли за участю провідних зірок Бродвею, таких як Д. Глісон, Б. Лар та М. Рей у виставі К. Портера «Все дозволено». У 1955 р. в ефір телеканалу NBC вийшла оригінальна жива версія «Пітера Пена» з М. Марн у головній ролі – виконавиця танцювала та літала, підвішена на тросах, а передача мала величезний успіх. У 1957 р. на телеканалі CBS відбулася пряма трансляція мюзиклу «Попелюшка» Р. Роджерса та Хаммерштейна, хореографію до якої Дж. Лукас створив спеціально з урахуванням телевізійної специфіки [11]. Окрім цих трьох основних напрямків використання танців на американському телебаченні до 1970-х рр. було створено лише одну телевізійну програму, що безпосередньо була присвячена танцям – «Танці в ефірі», яку у 1947 р. створила студія Ф. Астера на замовлення телеканалу NBC з метою популяризації соціального танцю серед дитячої аудиторії.

Першим шоу на американському телебаченні, формат якого став прототипом сучасного телевізійного dance show, стала програма «Танцювальна лихоманка» 1979 р. (транслювалася тридцять хвилин щотижня), що надавала танцюристам диско-музики (Ф. Кінг, Д. Джонсон, Т. Юскіс, Д. Дей, Дж. Томпсон та С. Мілікан) шанс здобути популярність на національному рівні та отримати фінансову винагороду. Відповідно до задуму сценаристів, команда з найкращим рейтингом могла виграти до 50 000 доларів, якщо потрапить до щорічного фіналу Гран-прі» [10, 183].

У 1982 р. телеканал MGM розпочав телевізійний проєкт «Слава» про нью-йоркську середню школу виконавських мистецтв, який транслювався п'ять сезонів на NBC. Учасниками стала переважно напівпрофесійні танцюристи, а хореографом-постановником було запрошено Д. Аллен. Знаменита вступна сцена до «Слави» – це унікальний набір

рухомих кадрів камери та нерухомих зображень танцюристів, як ніби левітують в повітрі. Постановку було повторно показано в оригінальному годинному форматі, а також у скороченому 30-хвилинному форматі як у національному, так і в міжнародному ефірі [11].

У 2005 р. на американському телебаченні стартував флагманський серіал міжнародної телевізійної франшизи So, You Think You Can Dance (ліцензію придбали телеканали з більш ніж 40-ка країн світу), змінивши сприйняття танцю в сучасному суспільстві, посприявши акцентуванню на величезній важкій праці, яка вкладається в професію танцюриста. Власне сама форма телевізійного шоу робить акцент на особистості та історії танцюристів, перетворюючи їх з другорядних персонажів на головних героїв. So, You Think You Can Dance посприяв створенню онлайн-майданчика для танцю як явища сучасного соціокультурного простору завдяки легкості сприйняття та розуміння теми і сюжетних ліній виступів, незважаючи на широкий діапазон стилів та напрямів, навіть для тих користувачів, які не мають жодних попередніх знань про танці.

З самого зародження телебачення у Великобританії танець був у центрі телевізійної програми BBC – починаючи з 1937 р. і донині бальні танці займають особливе місце в телеконтенті каналу. Одним із популярніших телевізійних шоу післявоєнного періоду був Television Dancing Club («Телевізійний танцювальний клуб», вперше вийшов 27 січня 1948 р.), а його ведучим став відомий англійський актор, танцюрист, композитор, музикант та лідер британського танцювального бенду В. Сільвестр, який здійснив великий вплив на розвиток бального танцю в першій половині XX ст. Щотижня до нього приєднувалася ведуча (Р. Ешлі або П. Морган), яка детально описувала бальні сукні для жінок. Глядачі голосували за найкращу танцювальну пару, надсилаючи їх до Television Dancing Club, BBC, London W12. У форматі було вдало поєднано уроки танців, змагання та елементи шоу – отримавши безпрецедентну на той час популярність, «Телевізійний танцювальний клуб» започаткувало захоплення телебаченням бальними танцями, яке триває й донині. Телешоу посприяло розвитку регіонального конкурсу з бальних танців Come Dancing, який тривав понад 30 років та його успіху в форматі телешоу. Come Dancing – недільна денна телевізійна програма, в якій брали участь як професіональні танцюристи, так й аматори, з досвідом виступів на національних та міжнародних танцювальних змаганнях [12].

Учасники телешоу носили номери, прикріплені до спини, відтворюючи атмосферу та практику в змаганнях з бальних танців. Починаючи з 1950 р. (перша пряма трансляція фіналу British Formation Dancing Trophy з бальної зали Lyceum у Лондоні, ведучі П. Діммок та Л. Мітчелл ) і до 1964 р., Television Dancing Club припинило своє існування, дві програми транслювалися почергово [16]. Зосередження Come Dancing на регіональних змаганнях виявилось незмінним хітом – телешоу тривало до 1998 р. і відродилося у новому форматі. У 2004 р. у Великобританії започатковано один із найуспішніших станом на першу чверть XXI ст. форматів телевізійного dance show – Stricly Come Dancing, в якому було оновлено формулу Come Dancing, поєднавши в танцювальних парах відомих особистостей без або з мінімальним досвідом танцювання та професійних танцюристів. Надзвичайно популярний міжнародний формат Surcly Come Dancing/Dancing with the Stars є прикладом тих форматів реаліті-телебачення, які ставлять знаменитостей у пряму конкуренцію один з одним [9]. Значний акцент робиться на залученні глядача до процесу спільного творення телевізійного dance show засобами «емоційної, антагоністичної та авторитарної мовної гри, а також «контрольованої драми», що у взаємодії змушують глядачів активно взаємодіяти з шоу» [14].

Гене́за телевізійного dance show безпосередньо пов'язана зі становленням масової культури, та формуванням інноваційної цілісної системи образів, ідей та розваг (за Д. Беллом). Сформоване як продукт індустрії розваг суспільства споживання, основними функціями якого було задоволення гедоністичних потреб глядача, візуалізуючи популярну культурно-дозвілєву практику, на сучасному етапі воно набуває нових ознак, що пов'язані з актуальними соціальними питаннями.

Наукова новизна. Розглянуто особливості формування формату сучасного телевізійного dance show на американському та британському телебаченні; виявлено спільні та відмінні риси перших телевізійного dance show та сучасних популярних форматів So, You Think You Can Dance та Strictly Come Dancing; проаналізовано еволюцію телевізійного dance show крізь призму трансформації масової культури.

Висновки. На основі проведеного дослідження можна констатувати, що в англосаксонській масовій культурі починаючи з ранніх етапів телевізійного мовлення спостерігається значний інтерес до

різноманітних форм інтегрування танцю в телепрограми. При цьому дослідження генези та еволюції телевізійного dance show в ефірі американських та британських кабельних каналів дозволяє говорити про наявність двох різних напрямів розвитку, що зумовили формування кількох відмінних форматів, репрезентованих на сучасному етапі телевізійними шоу So, You Think You Can Dance та Stricly Come Dancing відповідно. Перший характеризується репрезентацією широкого кола танцювальних жанрів та стилів, акцентуванням на особистості та історії учасника, перетворенні його на одного з головних героїв сучасної попкультури та ін. Другий обмежується бальним танцем, акцент робиться на зірковому партнері,

Серед спільних рис, що забезпечують величезну популярність телевізійного dance show: поєднання яскравої видовищності, що відповідає художньо-естетичним запитам сучасного глядача, віртуозність виконання, акцентування на змагальній складовій, інтерактивність, перетворення глядача та співтворця, соціальна спрямованість тематики виступів, зокрема в аспекті різноманітності та інклюзії, активна присутність в інтернет-контенті та ін.

### Література

1. Базела Д. Д. Танцювальні шоу кінця XX – початку XXI століття. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2015. Вип. 16. С. 84–89.
2. Бойко О. С. Телевізійні танцювальні шоу в Україні: історія і сучасність. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 36. С. 66–76.
3. Демехін Д. В. Феномен екранного танцю в контексті діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 71–76. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313273>
4. Крись А. І. Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв : дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2023. 230 с.
5. Наконечна О. В. Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 159–163.
6. Павлюк Т. С. Бальна хореографія в сучасному медійному просторі. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 101–105.
7. Погребняк Г. П. Культура танцю в екранносценічному дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024.

№ 3. С. 156–163. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313302>

8. Фількевич Г. Танець та екранні мистецтва: започаткування і розвиток контактів. *Науковий вісник Київського національного університету імені І. К. Карпенка-Карого*. 2018. № 22. С. 94–100.

9. Bonner F. Celebrity, work and the reality-talent show: Strictly Come Dancing/Dancing with the Stars. *Celebrity Studies*. 2013. Vol. 4. Issue 2. pp. 169–181. DOI: <https://doi.org/10.1080/19392397.2013.791038>.

10. Brooks T., Marsh E. The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows 1946-present. New York: Ballantine Books, 2009. 268 pp.

11. Escue J. Dance in American Television. 2009. URL: [https://www.academia.edu/64620486/Dance\\_in\\_American\\_Television](https://www.academia.edu/64620486/Dance_in_American_Television) (дата звернення: 18.10.2025).

12. Foellmer S., Meehan E., Shone M., Stamp K., Wood K. Strictly Come Dancing: creative public engagement methods exploring representation of inclusion. *Research for All*. 2025. Vol. 9(1). DOI: <https://doi.org/10.14324/RFA.09.1.12>.

13. McNeil A. Total Television: a comprehensive guide to programming from 1948 to the present. New York: Penguin Books, 1996. 1254 p.

14. Norreklit H., Trenca M. Performance management in a milieu of customer participatory measurement: Beyond the ratings and rankings of Strictly Come Dancing. *The British Accounting Review*. 2021. Vol. 53, Issue 6. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0890838919300988> (дата звернення: 11.10.2025).

15. Sue's Leg: Remembering the Thirties. Performers: Kenneth Rinker, Twila Tharp, Tom Wall, Rosemary Wright. WNET 13. March 24, 1976.

16. Television Dancing Club. History of BBC. BBC. 2024. URL: <https://www.bbc.com/history/ofthebbc/anniversaries/january/television-dancing-club> (дата звернення: 17.10.2025).

17. Terry W. The Dance in America. New York: Harper and Row, 1956. 272 p.

### References

1. Basela, D. D. (2015). Dance shows of the late 20th – early 21st centuries. *Culture and art in the modern world*, 16, 84–89 [in Ukraine].

2. Boiko, O. S. (2017). Television dance shows in Ukraine: history and modernity. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art history*, 36, 66–76 [in Ukraine].

3. Demiekhin, D. V. (2024). The phenomenon of screen dance in the context of the dialogism of choreographic and audiovisual art. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 71–76 [in Ukrainian].

4. Krysa, A. I. (2023). Stage ballroom choreography as a phenomenon of modern performing arts. PhD Thesis. Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].

5. Nakonechna, O. V. (2017). Problems and prospects of dance show programmes in Ukraine. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 159–163 [in Ukraine].

6. Pavliuk, T. S. (2018). Ballroom choreography in the modern media space. *Culture and modernity*, 2, 101–105 [in Ukraine].

7. Pogrebnyak, H. P. (2024). Dance culture in screen-stage discourse. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 156–163 [in Ukrainian].

8. Filkevych, H. (2018). Dance and screen arts: the establishment and development of contacts. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary National University of Kyiv*, 22, 94–100 [in Ukrainian].

9. Bonner, F. (2013). Celebrity, work and the reality-talent show: Strictly Come Dancing/Dancing with the Stars. *Celebrity Studies*, 4 (2), 169–181. DOI: <https://doi.org/10.1080/19392397.2013.791038> [in English].

10. Brooks, T., & Marsh, E. (2009). The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows 1946-present. Ballantine Books [in English].

11. Escue, J. (2009). Dance in American Television. Retrieved from: [https://www.academia.edu/64620486/Dance\\_in\\_American\\_Television](https://www.academia.edu/64620486/Dance_in_American_Television) [in English].

12. Foellmer, S., Meehan, E., Shone, M., Stamp, K., & Wood, K. (2025). Strictly Come Dancing: creative public engagement methods exploring representation of inclusion. *Research for All*, 9(1). DOI: <https://doi.org/10.14324/RFA.09.1.12> [in English].

13. McNeil, A. (1996). Total Television: a comprehensive guide to programming from 1948 to the present. Penguin Books [in English].

14. Norreklit, H., & Trenca, M. (2021). Performance management in a milieu of customer participatory measurement: Beyond the ratings and rankings of Strictly Come Dancing. *The British Accounting Review*, 1(53), issue 6. Retrieved from: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0890838919300988> [in English].

15. Sue's Leg: Remembering the Thirties. Performers: Kenneth Rinker, Twila Tharp, Tom Wall, Rosemary Wright. WNET 13. (March 24, 1976) [in English].

16. Television Dancing Club. History of BBC. (2024). BBC. Retrieved from: <https://www.bbc.com/history/ofthebbc/anniversaries/january/television-dancing-club> [in English].

17. Terry, W. (1956). The Dance in America. Harper and Row [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025  
Отримано після доопрацювання 05.12.2025  
Прийнято до друку 15.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 791.43:81'42:008(045)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351849

**Цитування:**

Левченко А. В. Мова кіно як мультимодальний дискурс: від монтажу кадру до культурного коду. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 118–122.

*Левченко Антон Васильович,**аспірант Національної академії**керівних кадрів культури і мистецтв*<https://orcid.org/0000-0002-1238-3163>[dkr3122.alevchenko@dakkkim.edu.ua](mailto:dkr3122.alevchenko@dakkkim.edu.ua)

Levchenko A. (2025). Cinematic language as a multimodal discourse: from frame editing to cultural code. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 118–122 [in Ukrainian].

## МОВА КІНО ЯК МУЛЬТИМОДАЛЬНИЙ ДИСКУРС: ВІД МОНТАЖУ КАДРУ ДО КУЛЬТУРНОГО КОДУ

**Мета дослідження** полягає в тому, щоб здійснити культурологічний аналіз мови кіно як прояву багатокодової комунікації, що дозволить виявити специфіку кінематографічних засобів передачі смислів – від монтажу кадру до формування культурного коду. **Методологія дослідження** базується на поєднанні історико-порівняльного, антропологічного та мультимодального методів. Історико-порівняльний метод дозволяє простежити зміни сюжетів і візуальних технік у різні періоди розвитку кіно. Антропологічний метод спрямований на вивчення впливу кіно на культуру та повсякденне життя. Мультимодальний метод аналізує взаємодію візуальних, аудіальних і мовних елементів, що разом формують кінематографічну комунікацію. **Наукова новизна** статті полягає у всебічному дослідженні мови кіно як багатокодової комунікативної системи, що розкриває її значення у формуванні сучасної кінематографічної культури, де ключовою є інтеграція різних знакових систем, культурних кодів і концепції повсякдення. Особлива увага приділена аналізу взаємодії між візуальними, аудіальними та наративними компонентами кіно як медіа, які в сукупності створюють унікальний культурний продукт.

**Ключові слова:** мова кіно, мультимодальний дискурс, медіатизація культури, кінематографічна естетика, культурні коди, кінематографічна культура, креативні індустрії, медіа, візуальні та аудіальні наративи.

*Levchenko Anton, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Cinematic language as a multimodal discourse: from frame editing to cultural code**

**The purpose of the article** is to conduct a cultural analysis of the language of cinema as a manifestation of polycoded communication. This will make it possible to uncover the specific features of cinematographic meaning-making tools – from frame editing to the construction of cultural codes. **The methodology of the work** is based on the integration of historical-comparative, anthropological, and multimodal approaches. The historical-comparative method allows for tracing the transformation of plots and visual techniques across different periods of cinematic development. The anthropological method is aimed at exploring the impact of cinema on culture and everyday life. The multimodal method focuses on analysing the interaction of visual, auditory, and linguistic elements that together form the structure of cinematic communication. **The scientific novelty** of the research lies in its comprehensive exploration of the language of cinema as a polycoded communicative system. This study reveals the significance of cinema in shaping contemporary cinematographic culture, where the integration of various sign systems, cultural codes, and notions of everyday life plays a central role. Special attention is given to analysing the interaction between visual, auditory, and narrative components of cinema as a medium that collectively generate a unique cultural product.

**Keywords:** language of cinema, multimodal discourse, mediatization of culture, cinematographic aesthetics, cultural codes, cinematographic culture, creative industries, media, visual and auditory narratives.

Актуальність теми дослідження. Слід відзначити необхідність глибшого осмислення ролі кіно як інструменту медіатизації культури та як унікальної форми мультимодального дискурсу. Упродовж XX – початку XXI століття кінематограф перетворився з технічного нововведення на

один із головних каналів культурної комунікації, здатний не лише відображати, але й формувати суспільні уявлення, естетичні ідеали та філософію повсякденного життя. Саме в цей період відбувається поступова інтеграція кіно у систему знакових та символічних кодів культури, що зумовлює

потребу в аналізі його мови як комплексного синтезу візуальних, аудіальних і наративних компонентів. У сучасних умовах, коли зростає роль мультимодальних комунікацій у креативних індустріях і медіапросторі загалом, дослідження мови кіно набуває особливої актуальності. Це дозволяє виявити, яким чином поєднання різних модальностей – образу, звуку, монтажу, ритму, руху забезпечує передачу складних культурних змістів, створюючи впливову систему значень. Розуміння цих процесів сприяє не лише глибшому аналізу кінематографічної культури, а й відкриває нові можливості для дослідження механізмів медіатизації мистецтва та культури загалом.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання мови кіно як мультимодального дискурсу розглядається в контексті міждисциплінарних досліджень, що охоплюють семіотику, лінгвістику, наратологію та медіатеорію. Класичні роботи Бели Балаша [1, 186], Крістіана Меца [4, 45] та Юрія Цив'яна [3, 109–111] заклали основи для розуміння специфіки кіномови як знакової системи, що поєднує візуальне, звукове й монтажне мислення.

Мультимодальний підхід до аналізу дискурсу активно розвивають сучасні дослідники – зокрема, Керрі Джевітт, Джефф Безмер та Кей О'Халлоран [5, 1], які пропонують аналітичні моделі для вивчення взаємодії різних модальностей у медіатекстах. Ідеї Майкла Халлідея [6, 111–114] про функціональну граматику також є важливими для інтерпретації структурних елементів у мові кіно як складної системи комунікації.

У царині наратології Мона Флудернік [7, 19] пропонує концепт «натуральної наратології», що дозволяє аналізувати аудіовізуальні тексти з урахуванням когнітивної перспективи глядача. Сара П'яцца [8, с. 9] досліджує телевізійно-кінематографічні наративи як окремий тип мультимодальних текстів, акцентуючи на специфіці їх мовної організації.

Ці праці створюють основу для подальшого аналізу мови кіно як складного мультимодального дискурсу, в якому взаємодіють текст, образ, звук і культурний контекст.

Мета дослідження полягає в здійсненні культурологічного та мультимодального аналізу мови кіно як форми мультимодального дискурсу. Це дозволить виявити специфіку кінематографічних засобів комунікації – від технік монтажу кадру до формування складної системи культурних кодів. Особливу увагу

приділено вивченню взаємодії візуальних, аудіальних і наративних елементів у межах кіномови, які разом утворюють унікальний мультимодальний простір культурної комунікації.

Виклад основного матеріалу. Сучасне мистецтво дедалі активніше звертається до гібридних форм вираження, які поєднують різні модальності комунікації – візуальні, звукові, тілесні, текстові. У цьому контексті кінематограф виявляється однією з найяскравіших і найскладніших систем вираження, що інтегрує в собі всі зазначені модуси. Кіно не лише репрезентує реальність чи конструює художню візію, а й функціонує як знакова система, що оперує особливим «мовленням», тобто комплексом кодувань, які глядач має зчитати. Особливої актуальності сьогодні набуває вивчення мови кіно як мультимодального дискурсу – тобто такого, де сенс формується на перетині кількох каналів сприйняття. Візуальні образи, звукові ефекти, діалоги, монтаж, кольорова палітра та навіть паузи – все це частини одного комунікативного акту, який діє на когнітивному, сенсорному та афективному рівнях.

У ХХІ столітті кінематограф виступає не лише як одна з найвпливовіших форм мистецтва, а й як потужний інструмент комунікації, здатний синтезувати різні типи знакових систем. Кіно дедалі частіше розглядається не просто як спосіб репрезентації, а як повноцінний культурний текст, побудований за принципами мультимодальності. Його структура поєднує вербальні, візуальні, аудіальні й тілесно-жестикаційні елементи, що взаємодіють на рівні естетичному, семіотичному та соціокультурному.

Особливої уваги заслуговує дослідження психофізіологічного аспекту сприйняття кіно, адже динаміка кадру, ритм, аудіовізуальні акценти активізують процеси неусвідомленого реагування – від емоційної емпатії до соматичних реакцій. Такий рівень впливу формує особливу форму «втіленого знання», коли значення не лише розуміється, а буквально відчувається тілом.

Основну увагу зосереджено на тому, як вербальні та невербальні елементи фільму спільно створюють значення, а також яким чином ця структура відображає глибші процеси соціального пізнання, культурної пам'яті та естетичної інтерпретації дійсності.

Зародження кінематографа наприкінці ХІХ століття супроводжувалося радше інженерним, ніж естетичним інтересом до нової технології.

Проте вже у 1920–1930-х роках фільм починають усвідомлювати як окремий тип мистецтва з власною знаковою системою. Одним із перших теоретиків, хто спробував описати цю систему, був Бела Балаш. У своїй праці «Видима людина, або Культура фільму» (1924) він обґрунтовував ідею специфічної оптики кіномови: «мови без слів», побудованої на міміці, жестах, ритмах монтажу та структурі кадру.

Балаш вважав, що основна перевага кіно – це можливість передавати психологію персонажів через візуальні засоби, не вдаючись до вербалізації. Саме крупний план, за його словами, відкриває глядачеві «обличчя людських почуттів», які в інших формах мистецтва або редукуються, або маскуються. Отже, кінокадр стає своєрідним актом комунікації, який функціонує на рівні візуальної експресії, а не лише наративного повідомлення [1, 186].

У другій половині XX століття дослідження мови кіно зазнали суттєвого впливу семіотики, структуралізму та лінгвістики. Ці теоретичні напрями заклали підґрунтя для аналізу фільму не лише як мистецького артефакту, а як тексту зі складною знаковою структурою, що вимагає інтерпретації. Концепція фільму як тексту набула широкого вжитку завдяки працям Крістіана Метца, Ролана Барта, Умберто Еко та інших представників семіотичної парадигми.

Вони розглядали фільм як своєрідну мову, яка, хоча й не володіє лінгвістичною граматикою у повному сенсі, проте оперує власною системою знаків, кодів і конвенцій, що зчитуються на основі культурного досвіду глядача. Як зазначають Г. Дегтярьова та Л. Кульчинська: «кіномова передбачає наявність власної граматики та правил побудови кадру, які формують особливий ритм і смислове навантаження фільму» [2, 99].

У межах цієї концепції важливою стала ідея того, що кіно функціонує як інструмент ідеологічного впливу: монтаж, композиція кадру, символіка й мовчазні елементи (паузи, натяки) передають не лише наративну інформацію, а й світоглядні установки. Тому фільм починає розглядатися як повноцінний культурний текст, здатний не лише відображати, а й конструювати соціальні реальності.

Зі свого боку, Крістіан Метц акцентував на тому, що кінематограф – це специфічна мова, що «імітує» мову без того, щоб бути мовою в лінгвістичному сенсі. Він запропонував розглядати фільм як мову вираження, а не мову

повідомлення, відзначаючи, що його структура не допускає двостороннього діалогу, але має потенціал глибокої емоційної та ідеологічної комунікації [4, 45].

У XXI столітті поняття мультимодальності стало важливим аналітичним інструментом у вивченні кінотексту. Мультимодальність, за визначенням дослідників Керрі Джевітт, Джеффа Безмера та Кей О'Халлоран, – це сукупність модусів вираження, які спільно формують цілісне повідомлення [5, 1]. У цьому контексті кіно є одним із найяскравіших прикладів мультимодального тексту: воно поєднує зображення, звук, мову, жести, простір, темп і навіть тишу як засіб вираження.

Значного поштовху розвитку мультимодальної структури кіномови надають і новітні технології. Віртуальна реальність (VR), доповнена реальність (AR), інтерактивне кіно та II-генераційні візуальні наративи відкривають нові горизонти для художньої експресії, вимагаючи перегляду традиційних концепцій «наратора», «глядача» та самого «тексту».

Цінність мультимодального підходу полягає в тому, що він дозволяє виявити складну взаємодію між елементами, які раніше аналізувалися відокремлено. Наприклад, звукова доріжка фільму не лише дублює зображення, а й може контрастувати з ним або створювати іронічний ефект. Аналогічно, кольорова гама кадру може задавати емоційний тон сцени незалежно від діалогу.

Сучасний кінематограф також розвивається у напрямі етичної рефлексії, зокрема стосовно екології сприйняття. Надмір візуальної інформації та швидкий монтаж можуть призводити до сенсорного перенавантаження, що зумовлює популярність «повільного кіно» (slow cinema), яке звертається до споглядальності, тиші, тривалого плану.

З точки зору системно-функціональної лінгвістики, розробленої М. Халлідесом, мультимодальні елементи виконують ідеаційні, інтерперсональні та текстуальні функції – тобто повідомляють зміст, встановлюють стосунки з глядачем і організовують структуру повідомлення [6, 111–114].

Один із найважливіших структуроутворювальних принципів кіно – це монтаж. Він виконує функцію, аналогічну до синтаксису в мові, структуруючи окремі кадри у смислово завершені блоки. Кожен новий кадр уточнює або переосмислює попередній, формуючи так не лише візуальну, а й концептуальну логіку.



Ю. Цив'ян зазначав, що монтаж – це не лише технічний прийом, а форма мислення в кіно, що дозволяє оперувати абстрактними категоріями через зображення. За його словами, монтажна побудова кадру – це синтаксична операція, яка творить новий рівень значення через зіставлення, контраст або ритмічну організацію [3, 109–111].

Отже, монтаж можна розглядати як «нерозказану мову» фільму, що існує між кадрами – у паузах, переходах, зіставленнях. У цьому сенсі фільм набуває структури креолізованого тексту, де візуальне й вербальне поєднуються у спільному акті комунікації.

Кінонарратив істотно відрізняється від літературного не лише засобами вираження, а й логікою побудови. Якщо в літературі переважає вербальна лінійність, то у фільмі розповідь часто фрагментована, нелінійна, багаторівнева. У цьому плані кінематограф ближчий до моделі нарративу, яку описала М. Флудерник у праці *Towards a Natural Narratology* (1996), розглядаючи нарратив не як послідовність подій, а як спосіб передання досвіду: *Narrativity is one of the functions of natural texts and is centered on anthropomorphic experience* [7, 19].

Водночас продуктивним є вивчення кінотексту в межах наратології. За Флудерник, наративність не обмежується описом дій, а охоплює внутрішній досвід суб'єкта. Актанти у «природному нарративі» визначаються не лише за ступенем участі у подіях, а як «екзистенти» (*existents*), дії яких охоплюють як фізичні, так і ментальні акти. Отже, нарратив є унікальною формою відображення свідомості «зсередини».

Цей досвід передається через множинність каналів: міміку, музичний супровід, світло, колір, динаміку кадру, композицію. Глядач не просто читає історію – він її переживає, інтегруючи в особистий життєвий контекст. Відтак фільм виступає як механізм культурної медіації, де нарративна структура співвідноситься із соціальною реальністю.

Жоден фільм не існує поза соціокультурним контекстом. Візуальні та звукові коди, які він використовує, апелюють до певної культури – її уявлень про простір, час, ідентичність. Зображення міста, родини, тілесності, насильства або пам'яті – усе це репрезентується не «об'єктивно», а через призму певного культурного коду.

Розгляд мультимодальності вимагає також уваги до тематики тіла та гендеру. Репрезентація тілесності в кіно – це політичний акт, що формує уявлення про норму, сексуальність, соціальні ролі. Важливою в цьому контексті є концепція «погляду» (*gaze*),

яка визначає взаємодію між камерою та глядачем і є ключовою у формуванні гендерованого дискурсу.

Поняття «телекінематичного тексту» (*telecinematic text*), запропоноване Сарою П'яцца та співавторами, акцентує на тісному взаємозв'язку між мовними, аудіовізуальними та соціальними параметрами фільму [8, 9]. Цей концепт передбачає розгляд кінотексту як складної багатомодальної системи, у якій вербальні елементи (діалоги, нарратив), візуальні образи, звукове оформлення, монтаж і навіть просторово-часові координати утворюють єдине комунікативне ціле.

Мова фільму також включає політичні та соціолінгвістичні аспекти. Вибір мови, діалектів, навіть інтонацій – усе це стає частиною культурної репрезентації. У мультикультурних контекстах фільм транслює не лише зміст, а й мовну ідентичність, соціальну неоднорідність і взаємодію культур.

Телекінематичний текст несе в собі історичну, національну й ідеологічну пам'ять, що активується в процесі сприйняття глядачем, впливаючи на його інтерпретацію та емоційне занурення. Через поєднання різних модальностей кіно не лише передає сюжет, а й формує культурний дискурс, відкриваючи доступ до глибинних уявлень про суспільство та індивідуальність.

Отже, мова кіно – це складна, багаторівнева система комунікації, яка функціонує як мультимодальний дискурс. Її специфіка полягає у здатності синтезувати різні модальності вираження в єдине смислове поле, що дозволяє передавати не лише події, а й досвід, емоції, культурні уявлення. Кіно не є мовою у вузькому лінгвістичному розумінні, проте воно має свою граматику – ритм, монтаж, композицію, інтонацію, що формують його як текст і як діалогічну структуру.

Наукова новизна статті полягає в міждисциплінарному аналізі мови кіно як мультимодального дискурсу, що виявляє її роль у процесах медіатизації культури та формуванні сучасної кінематографічної комунікації.

Висновки. У цій науковій статті розглянуто мову кіно як складний мультимодальний дискурс, що поєднує візуальні, аудіальні та нарративні компоненти, формуючи унікальну систему культурної комунікації. Кінематограф постає не лише як художній феномен, а й як засіб конструювання соціальних смислів і відображення філософії повсякденності. Виявлено, що у добу активної медіатизації мова кіно набуває нових

комунікативних функцій, зокрема репрезентації культурних кодів, естетичних норм і стилів життя. Саме мультимодальна природа кіномови забезпечує її гнучкість і здатність адаптуватися до змін медіасередовища, що робить кінематограф дієвим інструментом сучасної культурної динаміки. Отже, аналіз мови кіно як мультимодального дискурсу дозволяє глибше осмислити процеси трансформації культурних практик у контексті цифровізації, глобалізації та розвитку креативних індустрій.

### *Література*

1. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво. Київ : Логос, 2011. 391 с.
2. Дегтярьова Г. А., Кульчинська Л. М. Граматика кіномови – 1. Культура України. 2017. Вип. 56. С. 97–106.
3. Цив'ян Ю. Г. До метасеміотичного опису оповіді у кінематографі. Праці з знакових систем. Структура діалогу як принцип роботи семіотичного механізму / відп. ред. Ю. М. Лотман. Тарту, 1984. *Вчені записки Тартуського державного університету*. 1984. Вип. 641. С. 109–111.
4. Phillips P. Understanding Film Texts: Meaning and Experience. London : British Film Institute Publishing, 2000. 158 p.
5. Jewitt C., Bezemer J., O'Halloran K. Introducing Multimodality. London ; New York : Routledge, 2016. 160 p.
6. Halliday M. A. K. Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning. London : Edward Arnold, 1978. 275 p.
7. Fludernik M. Towards a Natural Narratology. London : Routledge, 1996. 466 p.

8. Piazza R., Bednarek M., Rossi F. Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2011. 315 p.

### *References*

1. Briukhovetska, L. I. (2011). Cinema Art. Lohos [in Ukrainian].
2. Dehtiarova, H. A., & Kulchynska, L. M. (2017). Grammar of Cinema Language – 1. Culture of Ukraine, 56, 97–106 [in Ukrainian].
3. Tsyvian, Yu. H. (1984). On the metasemiotic description of narrative in cinema. Works on sign systems. The structure of dialogue as a principle of the semiotic mechanism. Scientific Notes of the University of Tartu, 641, 109–111 [in Ukrainian].
4. Phillips, P. (2000). Understanding Film Texts: Meaning and Experience. British Film Institute Publishing [in English].
5. Jewitt, C., Bezemer, J., & O'Halloran, K. (2016). Introducing Multimodality. Routledge [in English].
6. Halliday, M. A. K. (1978). Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning. Edward Arnold [in English].
7. Fludernik, M. (1996). Towards a Natural Narratology. Routledge [in English].
8. Piazza, R., Bednarek, M., & Rossi, F. (2011). Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series. John Benjamins Publishing Company [in English].

*Стаття надійшла до редакції 03.11.2025  
Отримано після доопрацювання 05.12.2025  
Прийнято до друку 15.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025*

УДК 8.03.02

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351850

**Цитування:**

Печкар С. Г. Магічні вірування українців у контексті формування етнокультурної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 123–128.

**Печкар Сергій Григорович**,  
здобувач Київського національного  
університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0000-2045-3363>,  
[Pe4kar@gmail.com](mailto:Pe4kar@gmail.com)

Pechkar S. (2025). Magical Beliefs of Ukrainians in the Context of Formation of Ethnocultural Identity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 123–128 [in Ukrainian].

## МАГІЧНІ ВІРУВАННЯ УКРАЇНЦІВ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

**Мета статті** – з'ясувати сутність магічних вірувань і пов'язаних із ними практик в українській традиційній культурі та визначити їхню роль у формуванні духовного світу українців, збереженні етнокультурної тяглості. **Методологічну основу дослідження** становить комплекс міждисциплінарних підходів – культурологічного, етнологічного, фольклористичного, міфопоетичного та герменевтичного. Використано принципи історизму та порівняльного аналізу для простеження еволюції магічних практик від дохристиянської доби до сучасності. Семіотичний метод дав змогу інтерпретувати символіку магічних дій і ритуалів як систему знаків, які виражають колективні смисли. Герменевтичний підхід застосовано для розкриття прихованих значень у замовляннях, піснях, обрядових формулах, а структурно-функціональний – для визначення ролі магії у формуванні традиційного світогляду та етнокультурного коду українців. **Наукова новизна.** У культурологічному контексті розглянуто взаємодію вербальних (замовлянь) і невербальних магічних актів як форми сакральної комунікації людини з трансцендентним світом та засобу формування етнокультурної ідентичності. **Висновки.** Магічно-міфологічні вірування українців становлять цілісну систему світоглядних уявлень, у якій поєдналися елементи язичницької та християнської традицій. Феномен двовір'я став не суперечністю, а унікальним проявом культурного синтезу, в межах якого магічні обряди отримали нове значення й продовжили існувати у формі народних звичаїв, свят, благословень і фольклорних текстів. Магічні практики (замовляння, обереги, ритуали, вірування у «силу слова» і «силу дії») виконували як утилітарну, так і символічну функції: з одного боку, захищали людину від зла, хвороб і невдач, а з іншого – закріплювали в суспільній свідомості архетипи добра, родючості, єдності зі світом природи. Так магічні ритуали забезпечують гармонію між людиною, природою та світом сакрального, формуючи етнокультурні морально-ціннісні орієнтири, виконуючи роль культурного коду, який передає колективну пам'ять і духовні смисли з покоління в покоління. Наразі вони сприяють збереженню автентичності української культури.

**Ключові слова:** магічні практики, міфологія, етнокультурна ідентичність, трансцендентне, замовляння.

*Pechkar Serhii, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Magical Beliefs of Ukrainians in the Context of Formation of Ethnocultural Identity**

**The purpose of the article** is to clarify the essence of magical beliefs and related practices in Ukrainian traditional culture and to determine their role in the formation of the spiritual world of Ukrainians, the preservation of ethnocultural continuity. **The methodological basis** of the study is a complex of interdisciplinary approaches – culturological, ethnological, folkloristic, mythopoetic, and hermeneutic. The principles of historicism and comparative analysis were used to trace the evolution of magical practices from pre-Christian times to the present day. The semiotic method made it possible to interpret the symbolism of magical actions and rituals as a system of signs that express collective meanings. The hermeneutic approach was used to reveal hidden meanings in spells, songs, ritual formulas, and the structural-functional approach was used to determine the role of magic in the formation of the traditional worldview and ethnocultural code of Ukrainians. **Scientific novelty.** In a single cultural context, the interaction of verbal (spells) and non-verbal magical acts as forms of sacred communication of a person with the transcendent world and a means of forming ethnocultural identity is considered. **Conclusions.** The magical and mythological beliefs of Ukrainians constitute a holistic system of worldviews, which combines elements of pagan and Christian traditions. The phenomenon of dual faith became not a contradiction, but a unique manifestation of cultural synthesis, within which magical rites acquired a new meaning and continued to exist in the form of folk customs, holidays, blessings, and folklore texts. Magic rituals ensured harmony between man, nature and the world of the sacred, forming ethnocultural moral and value guidelines. After all, magical and mythological representations play the role of a cultural code that transmits collective memory and spiritual meanings from generation to generation. They contribute to the restoration of the authenticity of Ukrainian

culture in the modern globalised world. Magical practices (incantations, amulets, rituals, belief in the power of words and power of action) performed both utilitarian and symbolic functions: on the one hand, they protected a person from evil, diseases and failures, and on the other hand, they consolidated archetypes of goodness, fertility, unity with the natural world in the public consciousness.

**Keywords:** magical practices, mythology, ethnocultural identity, transcendental, incantation.

Актуальність теми дослідження. На хвилі необхідності захисту культурної ідентичності, власної духовності та народних традицій в умовах військової агресії росії, а також на тлі загострення світової тенденції до поширення етнічних язичницьких неокультів і організацій насамперед націоналістичного спрямування, в нашій країні дедалі більшої популярності набувають тенденції регіоналізації та націоналізації віросвідомості, що, у свою чергу, актуалізує питання ролі магічних практик як складової української національної культури.

Відтак актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення магічних і міфологічних уявлень як невід'ємної частини національної культурної спадщини, що забезпечує спадкоємність традицій, збереження етнічної самобутності та духовної цілісності українського народу. Ігнорування цього шару культури призводить до духовного збіднення нації й втрати ціннісних орієнтирів, адже фольклорні та магічні образи зберігають колективну пам'ять і відображають архетипи українського світосприйняття.

Збереження та наукове осмислення магічних традицій є важливим завданням гуманітаристики, оскільки дає змогу розкрити глибинні механізми формування етнокультурної ідентичності, уявлень про добро, красу, справедливість і сакральність буття.

Аналіз досліджень і публікацій. Т. Адамус досліджує поширені в XVIII столітті на українських землях магічні практики, вірування та забобони, аналізує документи судових процесів, церковні заборони та народні оповіді, які відображають взаємодію народної магії з офіційною релігією. Також показано поступовий перехід народної магії від сакральної до побутової сфери та простежено, як магічні дії виконували соціальну функцію: від лікування й захисту до впливу на долю та врожай [1].

Монографія О. Босого присвячена аналізу дохристиянських уявлень про богиню Мокошу та пов'язані з нею магічні практики українців. Автор реконструює символіку жіночого ремесла, землеробських культів, ткацтва та водної стихії. Простежено типологічні зв'язки між язичницькими та пізнішими народними ритуалами, коли сакральне поєднується з побутовим. Праця розкриває міфологічні основи народної магії як складової української культурної ідентичності [2]. В. Давидюк та А. Лясова розглядають народні уявлення про

жінок-відьом, чарівниць і знахарок у традиційній культурі Закарпаття. На основі польових етнографічних матеріалів та імагологічного підходу досліджено, як формувався образ жінки з потойбічними силами в колективній свідомості. Визначено регіональні варіанти цих уявлень і їхню трансформацію в сучасному культурному дискурсі [6]. Дисертація О. Тиховської присвячена аналізу міфологічних образів і магічних ритуалів у закарпатському фольклорі з позицій етнопсихології. У роботі розкрито психологічні механізми віри в магію, символіку ритуальних дій і архетипні мотиви в народних переказах [14]. У статті П. Кравченко розглянуто феномен магічного мислення в сучасному суспільстві. Автори аналізують, чому магічні уявлення зберігаються навіть у добу раціоналізму та як вони проявляються у повсякденних практиках, медіа й популярній культурі [7].

Стаття М. Красикова присвячена опису й аналізу імітативних магічних практик у гуцульській традиційній культурі. Автор детально описує обряди, пов'язані з відтворенням природних або соціальних явищ через символічні дії, наприклад «притягнення» урожаю, погоди чи здоров'я [8]. Показано, що імітативна магія у гуцулів зберегла архайчні риси міфологічного мислення та водночас інтегрувалася у християнські обрядові практики [8].

Мета статті – з'ясувати сутність магічно-міфологічних вірувань і пов'язаних із ними практик в українській традиційній культурі та визначити їхню роль у формуванні духовного світу українців, збереженні етнокультурної тяглості.

Виклад основного матеріалу. Міфологічно-магічні вірування українців та пов'язані з ними практики у вигляді комплексу обрядово-ритуальних дій відображають досвід та втілюють канал міжпоколінної передачі етнокультурної інформації, ігнорування якого почасти призводить до духовного збіднення національної культури, а відтак – до ціннісної кризи, адже фольклорні образи відображають колективну підсвідомість і виконують функцію збереження етнокультурної ідентичності [14]. «Народні вірування та уявлення вбирали в себе усе багатоманіття ідей, а механізм їх взаємозв'язків набагато складніший: залежно від об'єктивних умов у системі вірувань та уявлень могли консервуватися, відтворюватися архайчні шари, з'являтися іншоетнічні

запозичення, конфесійні елементи і т. ін. Якщо спробувати простежити усі ці нашарування, можна «прочитати» не тільки історичну долю країни, а й духовний рух її народу» [11, 6].

Дослідники вважають, що в основі протослов'янського кістяку міфологічно-магічних і демонологічних уявлень наших предків, який сформувався у XVII–XVI ст. до н.е., лежать культурні стереотипи, характерні для індоєвропейської культури. На основі цих стереотипів відбувалося становлення дохристиянських уявлень давніх українців, зумовлене домінуванням господарських і прикладних інтересів, пов'язаних з вірою у трансцендентні та надприродні магічні сили. Ця віра була підкріплена активними магічними діями з боку людини, яка не збиралася опускати руки перед невідомим силами, а за сприяння магічних ритуалів намагалася досягти своєї мети (зберегти врожай, вилікувати хворого тощо).

Прийняття християнства на Русі, як зазначав фольклорист Г. Булашев, супроводжувалося тим, що «в народній масі відбувалося змішання предметів поклоніння, давніх богів із християнськими святими (...) Словом, з одного боку, під видимим зовнішнім християнським виглядом зберігалися залишки язичництва, а з другого боку, нове вірування переінакшувалося й засвоювалося під впливом давньої міфології. Народна маса, далека від книжності, не спроможна була відмовитися від звичної предківщини і приймала з християнського вчення головним чином те, що в уявленнях її зближалося з цією предківщиною» [3, 41–42]. Згодом на цьому ґрунті й виник феномен «Церкви українського етносу» (А. Колодний) та «українського християнства» (П. Яроцький), коли ми маємо ситуацію поєднання дохристиянського та християнського елементів, і незважаючи на домінуючу християнізацію духовного буття українців, яскраве підтвердження того, що магічні традиції «ввійшли у плоть і кров наших звичаїв» [5, 7].

Під впливом офіційного християнства та урбанізації «вища» міфологія (віра в головних богів Перуна, Даждбога, Стрибога, Хорса та ін.) виявилася менш сталою, що призвело до її злиття з образами християнського пантеону. Натомість «нижча» міфологія (демонологія) дійшла до нашого часу, глибоко вкоренившись на рівні побутової звичаєвості українців. У цьому відношенні важливе значення мав традиційний побутовий календар, який містив у собі синтез раціонального практичного досвіду та елементів магії, ворожінь, замовлянь, вірувань тощо, а консервативний устрій села сприяв більшому взаємопроникненню цих елементів та їх збереженню. Магічно-культова

обрядовість, детермінованою господарським календарем села, зачіпала екзистенційно-особистісні потреби давніх українців, насамперед пов'язані з добробутом, що свідчить про витіснення трансцендентного у сферу позасвідомого, де його вплив відчувався значно сильніше, ніж на рівні публічних культових заходів.

Магічна практика українців, тісно пов'язана з календарно-обрядовою сферою, втілювала складний синтез анімістичних, тотемних і фетишистських вірувань, який фокусувався навколо образів міфологічної картини світу. Останній не вистачало цілісності, її «фрагментарність» виступала запорукою синонімії та амбівалентності обрядової атрибутики, що забезпечило певну динамічність та еклектичність магічним ритуальним традиціям українців, у межах якої одну з головних ролей, підкреслює О. Курочкин, відігравав культ землі, родючості, худоби, зернових і людини [9, 45–46].

О. Соляр дійшла висновку, що нашим пращурам були властиві роздуми про своє місце у Всесвіті та усвідомлення неоднорідності простору. Останнє було зумовлене логікою космогонічного міфу, в основі якої знаходився дуалізм: порядок – хаос, своє – чуже, що осмислюється у символіці – світ – темрява, верх – низ, праворуч – ліворуч, схід – захід. Сам же простір у межах магічного мислення знаходив свій вияв у образі Світового Космічного Дерева, що було властиво не лише давньоукраїнській культурі, а й багатьом іншим народним традиціям, починаючи з епохи бронзи і до наших часів. Усвідомлення неоднорідності трансцендентного її виміру та втілення в життя у статусі сакрального відкривало людині основний орієнтир – центр (axis mundi) [13, 9].

Якщо в основі світу була зазначена дуальність, а магічні ритуальні акти супроводжувалися переходом знахаря у прачас (сакральний час) через обряд ініціації, відповідно, реальні предмети у цьому соціокультурному та фізичному просторі здебільшого перетворювалися на «живі» знаки, що виступали як суб'єкти комунікації. Під час цієї комунікації ритуал набував статусу магічного акту, коли за допомогою сакралізованих атрибутів установлювався зв'язок зі сферою трансцендентного з метою «приборкати» та скерувати силу останньої, яка в ході цього акту перетворювалася на магічну силу, на виконання реальних і конкретних завдань. При цьому обрядові предметні атрибути українців, пов'язані з архаїчними загальноіндоєвропейським міфологемами, передбачали те, як підмічає О. Босий, що форма предметного символу не є довільною:

«Сакралізовані предмети-знаки в одних випадках виступають у ролі непрохідного кордону, котрий не допускає зовнішнього магічного впливу, в інших – вони провідники або джерело магічної сили (позитивної чи негативної). Це залежало від того, в яких попередніх обрядах ці речі використовувалися раніше, кому належали, і, отже, вже отримали статус знака» [2, 196–197].

Поширеним видом вербальних магічних практик були замовляння. М. Василенко писав щодо цього: «У замовляннях... вже надто проглядається охристиянення язичницької міфології, пристосування народного повір'я до християнських понять, молитов протягом тисячолітньої історії вкорінення церковної ідеології, і ми вже маємо дивне сполучення християнських постулатів із язичницькими. Боги замінювалися мало чи не механічно, що легко простежується в тканині тексту замовляння чи шептання. Місце, наприклад, Перуна (вогню – Сонця) посідає Христос і святі, їхня зброя така ж» [4, 7]. Інша дослідниця М. Новикова звертала увагу на те, що замовляння є серцевиною дохристиянського світогляду та укладу життя: «Замовляння – це молитвослов язичництва... замовляння – це магія» [10, 8; 10, 10].

Своєрідним требником із язичницькими молитвами І. Руснак називає корпус текстів із замовляннями, які вміщували: звернення до світу духів, тотемних тварин, природних стихій; поглинутість «людського» природним, космічним; до мертвих (духи предків постійно впливають на світ живих), жінок (вони дають нове життя, продовжують рід), тварин (забезпечують існування людини); передбачали нічний час виконання; особливу синтаксичну будову й алогізм; діалогічність (діалог між людиною і світом); відсутність «богошанування» [12, 46].

Поряд з господарським застосуванням замовлянь, можна зустріти вживання їх у лікувальних цілях, під час якого активно дійовою особою виступає жінка. Недарма В. Давидюк та А. Лясова наголошують, що жіноча магічна постать є водночас джерелом страху, поваги та соціального контролю [6]. «Головна для цього “зброя” – ніж: Баба бере його в руку й торкає рану, промовляючи: – Стоїть біла гора, на білій горі біла церква, в церкві білий пристіл, й білі попи, і білі дяки білі книжки читають і (Максимові) кров замовляють». Але це не значить, що цією особою не може бути чоловік, коли йдеться про не лікувальні замовляння, як ось у випадку із замовлянням граду: «Аби розігнати град, бере чоловік роздягається і голий озиме калач з великодні, і шутку, і свічку у руки, йде надвір, обходить три рази хату, дивиться крізь той колач і так примовляє: –

Коли не ласкавісте були бурі, тучі, чорнокнижники, (що град товчуть), до мене на тайну вечерю, то не маєте право на мій хутір!» [4, 86; 4, 300].

Вдаючись до певних спроб узагальнення та класифікації, С. Шуляк вказує на те, що поряд із реінкарнальними замовляннями, в яких відсутній мотив смерті, а уособленням переродження постає як звичайний обмін [4, 178]), можна виокремити ще орієнтовані на відлякування хвороб та апеляції до інших світів, де обидва пов'язані з феномен персоніфікації хвороби, а ще «відсилання до упорядкування хаосу на землі і наведення загального порядку в системі світобудови» [16, 377]. А ще підкреслює зв'язок між замовляннями як вербальними магічними актами і аказіональною стороною обрядового дійства.

В. Адамус підкреслює практичну спрямованість магічних дій в контексті сільської повсякденності [1]. Магічна свідомість виконує компенсаторну функцію – допомагає людині відновлювати відчуття контролю і сенсу [7]. Авторка вказує на факт таврування магічної практики як «відьомської», а також на розповсюджені її прояви – «залом» та «закрутки» колосся, ворожба про вкрадені чи втрачені речі і, дуже поширений вид, замовляння для впливу на суддів. Також до магії ще зверталися з метою покращення торгівлі, для шкоди здоров'ю або його відновлення тощо. Водночас із уявленнями про відьом існували сільські знахарі, які застосовували різноманітні практики, що були спрямовані на досягнення доброго або злого ефекту. При цьому їх діяльність майже не розповсюджувалася за межі громади, в якій вони користувалися чималим авторитетом і соціальною захищеністю [1, 57–60].

Побутовий характер магічних практик підштовхнув К. Штепу до висновку про старість і примітивність української магії, яка відрізняється від «чорнокнижжя» та високої демонологічної теорії Заходу. Так само українська демонологія ґрунтується на соціально-побутовій онтології та принципі партиципації, тобто уявленні про нерозривний зв'язок усього в природі [15, 77]. А сучасна магія є формою символічної комунікації між індивідом і світом [7].

Одним із найархаїчніших елементів української обрядовості є культ шанування предків у контексті. Предки постають як охоронці роду від злих сил, магічні дії яких забезпечують добробут і спокійне життя людини, що особливо помітно на прикладі обрядів родин і хрестин. Інша справа з весільними обрядами і звичаями, коли предків вшановують як охоронців майбутнього, які

виступають гарантами довговічності та добробуту останнього. Аналіз ритуалів поховальної та поминальної обрядовості, які спрямовані на вшанування душ раніше і щойно померлих родичів та їхнє подальше поминання, засвідчує, «наскільки семантично глибоким та сакралізованим є в українців зв'язок із предками роду, а, відповідно, й потойбіччям, “тим світом”» [17, 474]. Як і більшість архаїчних народів, давні українці під поняттям «предки» розуміли праотців свого роду, які існували поза межами світу, тобто репрезентували сферу трансцендентного.

За матеріалами експедиції, яка проводилась у 2012 р. у Верховинському районі Івано-Франківської області, М. Красіков указує на поширені види імітативної магічної практики серед гуцулів, що представлена так: господарсько-виробнича; лікувально-профілактична; торгова; метеорологічна; популярні також магічні практики «вимітання граду»); захисна та шкідлива і под. Також дослідник зазначає, що різновиди цієї магії потрібно класифікувати за подібністю: форми (особливо пов'язано з вагітністю), дії (акціональний), якості (властивості), кольору, стану просторово-географічної орієнтації, звуку, чисельності тощо [8, 27–36].

Отже, виділимо такі важливі аспекти: по-перше, беззаперечним фактом є те, що магічні практики становлять невід'ємну частку української національної культури, їх поява зумовлена духовно-практичними потребами наших предків, коли йдеться про архаїчний період, натомість подальше функціонування чітко детерміноване феноменом «двовір'я» і специфікою «українського православ'я»; по-друге, витіснення християнством офіційного пантеону «володимирських богів» на довгий час зумовило «периферійно-побутовий» статус міфологічно-магічних уявлень українців, а магічні ритуальні дії міцно зрослися з обрядово-сільським календарем простого населення (звідси класифікація магічних практик відповідно до особистісно-господарських потреб українців – лікувально-профілактична, метеорологічна, родильна, виробнича, торгова, захисна і шкідлива тощо); по-третє, відсутність системності й цілісності магічних уявлень і практик, що помітно на прикладі їх специфікації у регіонах, а ще чітко виразна еклектика – поєднання тотемізму, анімізму та фетишизму; по-четверте, суб'єктами магічних практик виступали як чоловіки, так і жінки (знахарі, мольфари тощо); по-п'яте, магічні ритуальні дії невербального характеру здебільшого супроводжувалися вербальними, що свідчить про особливий духовно-культурний статус замовлянь в українців; по-шосте, попри практичний ухил

магічних дій, помітна наявність уявлень про трансцендентне, зокрема на прикладі поділу всього існуючого на два світи (концепт «пограниччя»), що виявляється у «демонізації» українського життя та у символізації предметів побуту; по-сьоме, свідченням невіддільності магії від національного життя є поява феномену «українське неоязичництво», який навряд чи можна віднести до різновидів секулярної магії, швидше, з погляду культурології, йдеться про утворення двошарової системи в релігійно-культурному комплексі сучасної України, про «оязичнення» християнства на хвилі національно-патріотичного підйому.

Висновки. Магічно-міфологічні вірування українців становлять цілісну систему світоглядних уявлень, у якій поєдналися елементи язичницької та християнської традицій. Феномен двовір'я став не суперечністю, а унікальним проявом культурного синтезу, в межах якого магічні обряди отримали нове значення й продовжили існувати у формі народних звичаїв, свят, благословень і фольклорних текстів. Магічні практики (замовляння, обереги, ритуали, вірування у «силу слова» і «силу дії») виконували як утилітарну, так і символічну функції: з одного боку, захищали людину від зла, хвороб і невдач, а з іншого – закріплювали в суспільній свідомості архетипи добра, родючості, єдності зі світом природи. Так магічні ритуали забезпечують гармонію між людиною, природою та світом сакрального, формуючи етнокультурні морально-ціннісні орієнтири, виконуючи культурного коду, який передає колективну пам'ять і духовні смисли з покоління в покоління. Наразі вони сприяють збереженню автентичності української культури.

Подальші наукові розвідки варто спрямувати на вивчення регіональної специфіки магічних практик в українських етнокультурних зонах (Полісся, Гуцульщина, Слобожанщина), а також на аналіз трансформацій магічних уявлень у сучасній культурі, зокрема в медіа, літературі й масовій міфотворчості.

### Література

1. Адамус Т. Магічні практики на території Гетьманщини та на підросійських землях України у XVIII ст. *Краєзнавство*. 2010. №3. С. 56–62.
2. Босий О. Священне ремесло Мокоші. Традиційні символи і магічні ритуали українців (Типологія. Семантика. Міфоструктури). Київ, 2004. 220 с.
3. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: космогонічні українські народні погляди та вірування. Київ : Довіра, 1993. 414 с.

4. Ви, зорі-зориці... Українська народна магічна поезія: (замовляння) / упоряд. М. Г. Василенко, Т. М. Шевчук; передм. М. Г. Василенка. Київ : Молодь, 1991. 336 с.
5. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. Харків: Фоліо, 2005. 508 с.
6. Давидюк В., Лясова А. Імагологія уявлень про жінок із надприродними можливостями в населення Закарпаття. *Українська література: історичний досвід і перспективи*. 2023. № 2. С. 104–113. DOI: <https://doi.org/10.31652/3041-1084-2023-2-104-113>.
7. Кравченко П., Голощапова А. Магія у свідомості сучасної людини. *Філософські обрії*. 2023. №46. С. 40–49. *Філософські обрії*. 2023. № 46. DOI: <http://doi.org/10.33989/2075-1443.2023.46.271526>.
8. Красиков М. Імітативна магія у звичаєвості гуцулів Верховинщини. *Народна творчість та етнологія. Сучасний етнографічний образ Гуцульщини*. 2013. № 6. С. 27–36.
9. Курочкін О. В. Новорічні свята українців: традиції і сучасність. Київ : Наук. думка, 1978. 192 с.
10. Новикова М. Прасвіт українських замовлянь. *Українські замовляння / упор. М. Н. Москаленко*. Київ, 1993. С. 7–29.
11. Пономарьов А. Царина народної уяви та її класичні розробки. *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія*. 2-е вид. Київ: Либідь, 1992. С. 5–24.
12. Руснак І. Є. Український фольклор. Київ: Академія, 2010. 304 с.
13. Соляр О. А. Українські народні замовляння: питання походження і поетики : автореф. дис. ... канд. філол. наук. ЛНУ ім. Івана Франка. Л., 2005. 16 с.
14. Тиховська О. М. Міфологічні образи та магічні ритуали в українському фольклорі Закарпаття: етнопсихологічний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2021. 39 с.
15. Штепа К. Про характер переслідування відьом в старій Україні. *Первісне громадянство*. Київ, 1928. С. 64–80.
16. Шуляк С. А. Міфологія українських замовлянь. *Літературознавчі студії*. 2014. Вип. 42(2). С. 373–380.
17. Янковська Ж. Відображення культу предків у родинній обрядовості українців. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2010. Вип. 34. С. 465–474.

### References

1. Adamus, T. (2010). Magical practices on the territory of the Hetmanate and on the sub-Russian lands of Ukraine in the 18th century. *Local history*, 3, 56–62 [in Ukrainian].

2. Bosyi, O. (2004). The sacred craft of Mokosha. *Traditional symbols and magical rituals of Ukrainians (Typology. Semantics. Mythostructures)*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Bulashev, H. (1993). The Ukrainian people in their legends, religious views and beliefs: *Cosmogonic Ukrainian folk views and beliefs*. Dovira [in Ukrainian].
4. Vasylenko, M. H., & Shevchuk, T. M. (1991). You, stars-stars... *Ukrainian folk magical poetry: (Conjurations)*. Molod [in Ukrainian].
5. Voropai, O. (2005). Customs of our people: *Ethnographic essay*. Folio [in Ukrainian].
6. Davydiuk, V., & Liasova, A. (2023). Imagology of ideas about women with supernatural abilities among the population of Transcarpathia. *Ukrainian literature: historical experience and prospects*, 2, 104–113 [in Ukrainian].
7. Kravchenko, P., & Holoshchapova, A. (2023). Magic in the consciousness of a modern person. *Philosophical horizons*, 46, 40–49 [in Ukrainian].
8. Krasikov, M. (2013). Imitative magic in the customs of the Hutsuls of Verkhovyna region. *Folk art and ethnology. Special theme of the issue: Modern ethnographic image of the Hutsul region*, 6, 27–36 [in Ukrainian].
9. Kurochkin, O. V. (1978). New Year's holidays of Ukrainians: traditions and modernity. *Naukova dumka* [in Ukrainian].
10. Novykova, M. (1993). The world of Ukrainian spells. *Ukrainian spells*, 7–29 [in Ukrainian].
11. Ponomariov, A. (1992). The Queen of the folk imagination and its classical developments. *Ukrainians: folk beliefs, superstitions, demonology*. 2nd ed. Lybid, 5–24 [in Ukrainian].
12. Rusnak, I. E. (2010) *Ukrainian folklore: teaching aids*. VC Academy [in Ukrainian].
13. Soliar, O. A. (2005) *Ukrainian folk spells: questions of origin and poetics*. Author's abstract of dissertation. Ivan Franko Lviv National University [in Ukrainian].
14. Tykhovska, O. M. (2021) *Mythological images and magical rituals in Ukrainian folklore of Transcarpathia: ethnopsychological aspect*. Author's abstract of dissertation. Lviv [in Ukrainian].
15. Shtepa, K. (1928) *On the nature of the persecution of witches in old Ukraine. Primitive citizenship*, 64–80 [in Ukrainian].
16. Shuliak, S. A. (2014) *Mythology of Ukrainian spells*. *Literary studies*, 42(2), 373–380 [in Ukrainian].
17. Yankovska, Z. (2010) *Reflection of the cult of ancestors in the family rituals of Ukrainians*. *Literature. Folklore. Problems of poetics*, 34, 465–474 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.10.2025  
Отримано після доопрацювання 01.12.2025  
Прийнято до друку 12.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025



УДК 004.8:316:008

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351851

**Цитування:**

Садовенко О. О. Ігри, штучний інтелект та реконфігурація культурної суб'єктності людства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 129–135.

*Садовенко Олександр Олександрович,*  
*аспірант Національної академії*  
*керівних кадрів культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0009-0002-9239-5195>  
[cgerrr@gmail.com](mailto:cgerrr@gmail.com)

Sadovenko O. (2025). Games, Artificial Intelligence, and the Reconfiguration of Humanity's Cultural Agency. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 129–135 [in Ukrainian].

## ІГРИ, ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ТА РЕКОНФІГУРАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ СУБ'ЄКТНОСТІ ЛЮДСТВА

**Метою дослідження** є розгляд впливу розвитку штучного інтелекту в ігрових середовищах на трансформацію практик культурного виробництва, інтерпретацію та легітимацію творчості та знань. Дослідження зосереджене на участі алгоритмічних систем у культурній взаємодії, переосмисленні розуміння суб'єктивності, компетентності та творчості, а також на тому, як ігровий штучний інтелект стає автономним агентом культурної взаємодії. **Методологія дослідження** поєднує порівняльний, концептуальний та дискурсивний методи аналізу. Порівняльний аналіз дозволяє зіставити семіотичні, соціологічні та медіатеоретичні моделі, тоді як дискурсивний аналіз досліджує формування публічних наративів щодо агентності ІІІ, творчості та влади. Дослідження використовує авторську чотириетапну модель алгоритмічної культурної динаміки, яка включає: генерацію, соціальне сприйняття, нормалізацію та інституціоналізацію алгоритмічних практик у культурі. **Наукова новизна.** Вперше запропонована чотириетапна модель демонструє, що інтеграція ІІІ в ігри є технологічним і водночас культурним феноменом. Дослідження показує, як алгоритмічні системи стають автономними агентами культурних процесів, здатними продукувати нові значення, генерувати символічний капітал, реконфігурувати когнітивні й естетичні норми та створювати нові моделі співпраці між людиною і машиною. **Висновки.** Розвиток ІІІ в ігрових середовищах реконфігурує культурну логіку взаємодії: від розширення обчислювальних можливостей людини (Deep Blue) до автономного генерування стратегій та креативності (AlphaGo, AlphaZero, AlphaStar). Алгоритми стають не тільки технічними інструментами, але й культурними агентами, що визначають критерії компетентності, цінності та легітимності. Оригінальна чотириетапна модель ілюструє еволюціонування технологічних інновацій у культурні структури, відображає зміни в розумінні інтелекту, креативності та суб'єктності, одночасно встановлюючи нові стандарти соціальної та естетичної взаємодії.

**Ключові слова:** штучний інтелект (ІІІ), ігрові середовища, алгоритмічна культура, культурна динаміка, суб'єктність, креативність, інституціоналізація, символічний капітал, семіосфера, алгоритмічна автономія, практики культурного виробництва, технологічні інновації.

*Sadovenko Oleksandr, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management*  
**Games, Artificial Intelligence, and the Reconfiguration of Humanity's Cultural Agency**

**The purpose of this study** is to analyse the impact of artificial intelligence development in gaming environments on the transformation of cultural production practices, interpretation, and the legitimation of creativity and knowledge. The research focuses on how algorithmic systems participate in cultural interaction, reshaping understandings of subjectivity, competence, and creativity, and how game-based AI emerges as an autonomous agent of cultural co-evolution. **Methodology.** The value of the work is in the combination of the comparative conceptual and discursive analysis. Thus, comparative analysis allows for the juxtaposition of semiotic, sociological, and media-theoretical models, while discursive analysis investigates the formation of public narratives regarding AI agency, creativity, and power. An original four-stage model of algorithmic cultural dynamics is used: the generation, social perception, normalisation, and institutionalisation of algorithmic practices in culture. **Scientific Novelty.** The suggested four-stage model underlines that AI integration in games is not only a technological, but also a cultural phenomenon. It shows how algorithmic systems can become autonomous agents of cultural processes, capable of producing new meanings, generating symbolic capital, reshaping cognitive and aesthetic norms, and creating new models of human-machine collaboration. **Conclusions.** The development of AI within gaming environments transforms the cultural logic of interaction: from augmenting human computational capabilities (Deep Blue) to autonomous generation of strategies and creativity (AlphaGo, AlphaZero,

AlphaStar). Algorithms become not just technical tools but cultural agents defining criteria of competence, value, and legitimacy. The four-stage model illustrates that technological innovations develop into cultural structures, reflecting the change in understanding intelligence, creativity, and subjectivity, while establishing new standards of social and aesthetic interaction.

**Keywords:** artificial intelligence, gaming environments, algorithmic culture, cultural dynamics, subjectivity, creativity, institutionalisation, symbolic capital, semiosphere, algorithmic autonomy, cultural production practices, technological innovations.

Актуальність теми дослідження. Протягом останніх десятиліть ігрова сфера слугує стабільним та інформативним середовищем для спостереження за змінами у культурних уявленнях про інтелект і когнітивні здібності. Саме в іграх відбувається послідовне випробування меж між людським мисленням і алгоритмічними моделями, що дозволяє аналізувати трансформації у розумінні свідомості, розуму, креативності та компетентності в умовах розвитку цифрових технологій. У межах ігрових сценаріїв взаємодія між людським гравцем та алгоритмічною системою набуває виразного аналітичного значення. Ігри створюють контрольоване середовище, у якому можливо зіставляти різні моделі прийняття рішень, форми навчання та способи стратегічної поведінки. У цьому контексті штучний інтелект постає не лише як технічний інструмент для виконання обчислювальних завдань, але й як учасник культурного процесу, здатний впливати на усталені уявлення про когнітивні здібності та роль людини в процесах випрацювання рішень.

Аналіз досліджень та публікацій. Дослідження штучного інтелекту в ігровому середовищі потребує міждисциплінарного підходу, що поєднує культурологічні, семіотичні та соціально-теоретичні перспективи. Ігри розглядаються не лише як технічна взаємодія людини й алгоритму, а як простір, у якому формуються нові уявлення про інтелект, суб'єктність і творчість. У цьому контексті ІІІ виступає культурним актором, що бере участь у виробництві смислів. Аналіз таких трансформацій потребує залучення загальних культурологічних концепцій, які описують зміни смислів, владних структур і режимів суб'єктності в медіалізованому суспільстві.

У цьому контексті продуктивним є звернення до семіотичної моделі Юрія Лотмана [12], що розглядає культуру як систему виробництва та циркуляції значень. Юрій Лотман концептуалізував культуру як семіосферу – динамічну, самоорганізовану систему знакових процесів, де значення постійно коливається між центром і периферією. Кожен акт культурної комунікації

вносить асиметрію та непередбачуваність, породжуючи нові значення через зустрічі з тим, що є чужим або незрозумілим. У цьому сенсі алгоритмічні агенти, що входять у культурне поле ігор, можуть розглядатися як семіотичні інтродуери – сутності, чия присутність переформатовує внутрішні межі семіосфери. Лотман підкреслював, що культурна еволюція виникає з «вибухів» – моментів непередбачуваних інновацій, які перекодовують всю систему. Поява ІІІ в іграх, особливо коли він починає перевершувати людей, є саме таким «вибуховим» моментом [12]. Це змушує людську культуру переглянути межі між людським і штучним інтелектом, між творцем і створеним, між майстерністю як навичкою і майстерністю як обчисленням. Отже, семіосфера розширюється, включаючи алгоритмічне пізнання як новий семіотичний агент – співавтор у випрацюванні значення.

У соціологічній традиції П'єра Бурдьє ігрова індустрія та е-спорт можуть бути осмислені через поняття поля як структурованого простору взаємодій між різними культурними агентами, у межах якого діють правила визнання та легітимності [3]. У цьому полі відбувається конкуренція за символічний капітал – престиж, експертизу та видимість, що визначають позиції гравців, розробників, аудиторії та інституцій. Концепт символічної влади Бурдьє окреслює механізми, через які статус і компетентність закріплюються як культурні ресурси. У цьому контексті появу систем штучного інтелекту можна розглядати в межах загальної динаміки перерозподілу символічного капіталу між різними агентами ігрового поля, включно з алгоритмічними системами, які поступово набувають культурної видимості та включаються до структури змагання.

Медіатеоретичні підходи Олександра Галлоуєя дозволили ввести поняття алгоритмічного стану. Автор стверджував, що цифрові ігри – це не просто репрезентації, а дії, що виконуються за допомогою коду. На його думку, ігри – це «машини, які роблять дії зрозумілими за допомогою правил» [8].

Системи штучного інтелекту, вбудовані в ігри, радикалізують цю логіку: коли алгоритм, такий як AlphaStar, вчиться передбачати

людську поведінку або генерувати нові стратегії, він бере участь у метапроцедурній риториці – новому дискурсі про межі самого агентства, заснованого на правилах. Гра перестає бути закритою символічною системою, розробленою людьми; вона стає рекурсивним середовищем, де алгоритми виконують і переосмислюють процедури, що складають гру. Ця рекурсивна якість позначає культурний перехід від алгоритмічного представлення до алгоритмічної автономії [8].

Отже, ігри постають не лише простором розваги, а й одним із режимів сучасної культурної економії даних, у межах якої суб'єктність формується й оцінюється через параметри відстежуваної діяльності. Це дозволяє розглядати ігрові практики як лабораторії для випрацювання нових типів культурної участі і соціальної поведінки, де людські здібності одночасно актуалізуються і переводяться в цифрові режими вимірюваності та оптимізації.

Мета дослідження. Метою дослідження є розгляд впливу розвитку штучного інтелекту в ігровому середовищі на трансформацію практик культурного виробництва, інтерпретації та легітимації творчості й знання.

Виклад основного матеріалу. У сучасному ігровому просторі взаємодія між людиною та штучним інтелектом сформувалась у складну культурну конфігурацію, де технічні алгоритми і людські практики постійно перетинаються, взаємно змінюють одне одного й утворюють нові форми смислотворення. Ігри стали середовищем, у якому експериментальні моделі алгоритмічного навчання, процедурні правила та стратегічна поведінка набувають культурної значущості: вони стають частиною публічного дискурсу, викликають емоційні реакції, змінюють уявлення про майстерність і компетентність, а також впливають на структуру цінностей у спільнотах гравців. Така взаємодія виходить далеко за межі технічного виміру й відкриває можливість аналізу штучного інтелекту як учасника культурного процесу - не лише як інструмента, а як агента, здатного генерувати нові форми поведінки, переозначувати норми та провокувати перегляд усталених когнітивних моделей.

За таких умов виникає потреба у системному підході, який дозволяє простежити не окремі випадки успішності алгоритмів чи медійні сенсації довкола їхніх перемог, а загальну логіку взаємодії штучного інтелекту з культурним середовищем ігор. Адже вплив ШІ в ігровій сфері не обмежується технологічним прогресом, він проявляється у змінах способів

мислення, стилів гри, форм публічного сприйняття та механізмів легітимації знань. Саме тому дослідження потребує аналітичної рамки, здатної охопити різні рівні культурного руху: від появи нових алгоритмічних стратегій до їх соціального резонансу та подальшого закріплення в інституційних практиках.

Для опису цих процесів використано авторську чотириетапну модель алгоритмічної культурної динаміки, яка дозволяє простежити трансформацію штучного інтелекту від технічної новачки до повноправного культурного актора. Логіка моделі розгортається послідовно - від моменту появи нових алгоритмічних форм дії, через їхнє суспільне прочитання та адаптацію, до поступової інтеграції у культурні структури й нормативні режими. Такий підхід дає змогу показати не лише «що робить ШІ», а як *культура змінюється у відповідь на його присутність* і які механізми забезпечують цю зміну. Саме в цьому послідовному русі від генерації до інституціоналізації можна побачити процес глибшої реконфігурації культурної суб'єктності, що розгортається в ігрових середовищах.

Модель демонструє, що поява штучного інтелекту є культурною подією, яка змінює способи осмислення людської діяльності. Ігрові системи з ШІ виступають дзеркалами культурної свідомості. У них відбивається зміна того, як ми розуміємо інтелект, креативність і цінність. На ранньому етапі генерації алгоритмічні системи лише наслідують людські правила, функціонуючи як інструменти автоматизації. Проте з розвитком глибокого навчання вони переходять до алгоритмічної автономії, тобто здатності створювати власні стратегії, не обмежуючись людськими евристичними. У цьому переході від механічного виконання до самостійного відкриття і полягає головний культурний злам: алгоритм перестає бути продовженням людської логіки і стає новим типом учасника культурного процесу. Поступово ШІ з технічного інструмента перетворюється на культурного агента, що бере участь у виробництві смислів, формує нові етичні й естетичні орієнтири та поступово стає частиною нормативної основи сучасної культури.

Цю динаміку особливо чітко можна простежити на історичних прикладах розвитку ігрового ШІ. Один із найвідоміших це Deep Blue від IBM, який переміг Гаррі Каспарова [4] і уособлює ранню культурну парадигму взаємодії людини й машини. Цей штучний

інтелект не навчався у процесі гри, а лише швидше за людину обчислював можливі комбінації ходів, спираючись на наперед задовані стратегії гротмейстерів. У культурному вимірі Deep Blue був продовженням людської раціональності, її технічним розширенням, але не її переосмисленням. Машина залишалася інструментом, а не співучасником - репрезентацією обчислювальної сили, але не творчої інтенції. Поява архітектур глибокого навчання докорінно змінила цю ситуацію. Перемога AlphaGo над Лі Седолем у 2016 році [14] стала культурним зрушенням, яке вийшло далеко за межі технічних досягнень. Було продемонстровано, що алгоритм здатний не лише виконувати людські правила, а й створювати власні. Знаменитий «хід 37» нестандартний (з погляду людської інтуїції - нелогічний), виявився стратегічно геніальним [6]. Те, що раніше сприймалося як помилка, стало відкриттям, або, у термінах Юрія Лотмана «семіотичним вибухом» - моментом, коли культура раптово виробляє нові смисли, змінюючи власну структуру [12].

Подальший розвиток від AlphaGo до AlphaZero [15] і AlphaStar [7] радикалізував цю логіку. Ці системи навчалися не на людських даних, а через самогру, створюючи власні когнітивні стратегії, не запозичені з людського досвіду. Якщо Deep Blue розширював людські обчислювальні здібності, то AlphaZero створив автономну культуру мислення, яку люди можуть спостерігати й аналізувати, але не здатні повністю відтворити.

У сучасних кіберспортивних дисциплінах, таких як *StarCraft II*, ця тенденція продовжується. Алгоритми, навчені за принципом підкріплювального навчання, перевершують найкращих гравців не лише завдяки швидкості чи кількості дій за хвилину [7], а завдяки принципово іншій епістемології гри, тобто логіці, де стратегія будується не на інтуїції, а на постійній рекурсії досвіду, коли система виробляє знання, спираючись лише на себе. У сучасній конфігурації взаємодії людини й технологій цей момент можна розглядати як емпіричне підтвердження трансформаційної креативності [2], здатності не просто комбінувати відомі елементи, а переосмислювати сам простір можливих рішень.

Якщо етап генерації відкриває епістемічний розрив - момент, коли штучний інтелект починає продукувати власні знання, то етап соціального сприйняття перетворює цей розрив на культурну подію. Тут технічне досягнення набуває символічного змісту,

стаючи частиною суспільного уявного. Матч *AlphaGo - Lee Sedol* 2016 року став не тільки спортивним змаганням, а глобальною медійною подією з рисами культурного ритуалу, у межах якої людство спостерігало за власною когнітивною межею.

У публічному дискурсі сформувалося дві взаємопов'язані перспективи. Перша - естетична, де алгоритм постає майже художнім суб'єктом: його хід описується як «красивий», «інтуїтивний» або навіть «геніальний» [14; 6]. Таке сприйняття свідчить, що суспільство починає визнавати за машиною не лише інтелектуальну, а й естетичну компетентність - здатність творити форми, які викликають емоційний відгук. Друга - критична, що спирається на наративи витіснення та ставить під сумнів статус людини як єдиного носія творчої компетентності. У термінах, запропонованих Міночером [13], ці реакції утворюють алгоритмічну публіку, тобто простір, у якому суспільство колективно осмислює межу між людським і нелюдським, між контролем і автономією. У цьому сенсі матч *AlphaGo* стає не тільки медійною сенсацією, а символічним актом культурного перекладу, тобто моментом, коли алгоритм увійшов до культурної семіосфери як повноправний співучасник створення сенсу.

З культурологічної точки зору цей етап можна описати як ресимволізацію, тобто перетворення технічного явища на культурний смисл. Алгоритми в іграх функціонують як посередники, що перекладають логіку коду на мову культури. Саме тому стиль гри *AlphaGo*, ставши публічним, перетворився на культурний знак. У цьому процесі суспільство почало переосмислювати творчість, інтуїцію та раціональність, а алгоритм набув рис суб'єкта, що відображено у приписуванні йому намірів і мотивів [16]. Перемога *AlphaGo* стала прикладом такої трансформації, а публічна трансляція матчу підкреслила його культурний статус. Медіа, як зазначає Керран [5], не лише інформують про технології, а й визначають їхнє культурне значення.

Етап нормалізації позначає момент, коли штучний інтелект перестає бути винятковим і входить у структуру повсякдення. Те, що ще недавно здавалося видовищем і технічним дивом, стає звичною частиною культурного ландшафту. У сфері ігор цей перехід можна простежити від перемог *Deep Blue*, *AlphaGo* та *AlphaStar* - подій, що колись викликали глобальне захоплення, до їх поступової інтеграції в щоденні практики навчання, дизайну та гри [14; 7]. На початку 2020-х років

агенти підкріплювального навчання вже вийшли за межі лабораторій: їхні алгоритми відкрито циркулювали у спільнотах розробників, були вбудовані в системи підбору суперників, аналізу даних і навчання гравців. Граматика гри, тобто спосіб, у який гравці мислять, прогнозують і діють, почала змінюватися під впливом алгоритмічного посередництва. «Штучний інтелект-суперник» перетворився на співгравця як динамічного учасника спільного процесу адаптації, де людина і машина навчаються одна в одній. Професійні та напівпрофесійні спільноти кіберспорту, вже використовують повтори гри ШІ як стратегічні підручники, а не просто як демонстрації технології. Колись «мета-машина» яка сприймалася поза межами людського стала новим стандартом змагання [1].

У цьому контексті особливо показовим є парадокс гравця, описаний Юулом [10] як постійна напруга між контролем і капітуляцією. Людина, занурена в алгоритмічну гру, водночас прагне керувати системою і змушена підкорятися її внутрішній логіці. У міру того як системи ШІ перебирають на себе дедалі більшу частину стратегічних рішень, гравець опиняється в ситуації культурної амбівалентності – між захопленням технологічною складністю та залежністю від неї. Майстерність у цій новій парадигмі більше не означає перемогу над машиною. Вона перетворюється на вміння співіснувати з нею, орієнтуватися у просторах, де інтелект розподілений, а логіка прийняття рішень перевищує людську прозорість. Гравець більше не лише творець, а й інтерпретатор алгоритмічної дійсності, який діє в межах логіки, створеної не ним.

Якщо нормалізація сигналізує про момент, коли алгоритмічні системи стають частиною культурного габітусу, то інституціоналізація позначає момент, коли вони починають ним керувати. Те, що колись було розподіленою практикою адаптації, тепер закріплюється у вигляді структурної влади. Алгоритми перестають бути інструментами гри або творчого розширення; вони стають інститутами посередництва – визначаючи, що є видимим, цінним і легітимним у культурній сфері. На цьому останньому етапі алгоритмічна логіка виходить за межі своєї технічної бази і стає режимом істини [9], формуючи епістемічні та естетичні норми, що організовують культурне життя.

Через інституціоналізацію процедурна логіка та когнітивні адаптації, описані Галлоуеєм [8], перетворюються на формальні

системи валідації. Наприклад, в ігрових культурах алгоритмічні системи рейтингу, архітектури підбору гравців та прогнозна аналітика більше не є експериментальними шарами, а офіційними рамками експертизи. Те, що вважається «навичками», «справедливістю» або «успіхом», опосередковується через алгоритмічну оцінку. Інституціоналізація алгоритмічної культури це, по суті, момент подвійного руху: вона водночас розширює доступ до творчості, роблячи її демократичнішою, і стандартизує саму логіку створення сенсу, запроваджуючи метрики ефективності та критерії оптимізації. Алгоритм стає не лише технічним інструментом, а еталоном легітимності, тобто тим, через що визначається, що вважається розумним, креативним і «правильним» у культурі. Інакше кажучи, ми спостерігаємо перехід від алгоритму як коду до алгоритму як культурного закону – м'якої, але глибокої норми, що формує наші практики мислення, творчості й оцінки.

На цьому рівні можна говорити про завершення культурного циклу, у якому нове спершу сприйняте як радикальний розрив поступово інтегрується в систему смислів і норм. Алгоритмічні системи, які колись кидали виклик людській уяві, тепер встановлюють правила самої гри оскільки вони визначають ритми культурного виробництва, темпи оновлення знань і критерії визнання. У культурологічному сенсі це означає зміну самої природи агентності. Людина більше не виступає єдиним автором чи джерелом сенсу, а стає співучасником у складній мережі взаємодій, де культурне значення створюється у спільному процесі між людьми, алгоритмами та інфраструктурами [11].

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше запропонована чотириетапна модель демонструє: інтеграція ШІ в ігри є технологічним і водночас культурним феноменом. Дослідження показує, як алгоритмічні системи стають автономними агентами культурних процесів, здатними продукувати нові значення, генерувати символічний капітал, реконфігурувати когнітивні й естетичні норми та створювати нові моделі співпраці між людиною і машиною.

Висновки. Розвиток штучного інтелекту в ігрових середовищах окреслює глибоку культурну трансформацію, у межах якої інтелект поступово набуває рис розподіленої та колективної діяльності. Ігри, що історично виконували функцію моделі стратегічного мислення, стають простором, де культура випробовує нові співвідношення між знанням,

владю та творчістю. Алгоритмічні системи в цьому контексті постають не лише як технічні рішення, а як культурні агенти, які впливають на розуміння компетентності, цінності та інтелекту. Перемоги ІІІ в знакових ігрових подіях засвідчують зміну культурної логіки: людський і алгоритмічний розум формують спільний простір смислотворення. Інтелект постає не як індивідуальна властивість, а як процес взаємодії між людськими й нелюдськими агентами. Така динаміка відкриває можливість тлумачити культуру як відкрите середовище, де технології стають повноправними учасниками символічного виробництва.

У результаті алгоритмічні системи формують нову культурну граматику, у межах якої критерії творчості, знання й легітимності розподіляються між різними агентами. Це не означає занепаду людського, а свідчить про нову етапність культурної конфігурації, у якій взаємодія між людиною й алгоритмом набуває співтворчого характеру. У такій взаємозалежності постає нове розуміння культури як динамічної екосистеми, здатної інтегрувати технологічне мислення в процес символічного творення.

### Література

1. Bialecki A. et al. Esports Training, Periodization, and Software – A Scoping Review [Електронний ресурс] / A. Bialecki, ... – MDPI Applied Sciences, 2024. URL: <https://www.mdpi.com/2076-3417/14/22/10354> (дата звернення: 09.10.2025).
2. Boden M. A. The Creative Mind: Myths and Mechanisms. Лондон: Routledge, 2004. URL: [https://www.researchgate.net/publication/288367392\\_The\\_creative\\_mind\\_Myths\\_and\\_mechanisms\\_Second\\_edition](https://www.researchgate.net/publication/288367392_The_creative_mind_Myths_and_mechanisms_Second_edition) (дата звернення: 09.10.2025).
3. Bourdieu P. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Нью-Йорк: Columbia University Press, 1993. URL: [https://www.researchgate.net/publication/275847991\\_The\\_Field\\_of\\_Cultural\\_Production\\_Essays\\_on\\_Art\\_and\\_Literature](https://www.researchgate.net/publication/275847991_The_Field_of_Cultural_Production_Essays_on_Art_and_Literature) (дата звернення: 09.10.2025).
4. Campbell M., Hoane A. J., Hsu F. H. Deep Blue. Artificial Intelligence. 2002. Vol. 134(1–2). P. 57–83. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0004-3702\(01\)00129-1](https://doi.org/10.1016/S0004-3702(01)00129-1).
5. Curran J. Media and Power. Лондон: Routledge, 2019. Vol. 41(6). P. 320. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203417744>.
6. DeepMind. AlphaGo [Електронний ресурс]. URL: <https://deepmind.google/research/alphago/> (дата звернення: 09.10.2025).
7. DeepMind. AlphaStar: Mastering the real-time strategy game StarCraft II, 2019. URL: <https://deepmind.google/blog/alphastar-mastering-the->

[real-time-strategy-game-starcraft-ii/](https://deepmind.google/blog/alphastar-mastering-the-real-time-strategy-game-starcraft-ii/) (дата звернення: 09.10.2025).

8. Galloway A. R. Gaming: Essays on Algorithmic Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. URL: [https://www.academia.edu/5059462/Gaming\\_essays\\_on\\_algorithmic\\_culture\\_A\\_Galloway](https://www.academia.edu/5059462/Gaming_essays_on_algorithmic_culture_A_Galloway) (дата звернення: 09.10.2025).
9. Gillespie, T. The relevance of algorithms. *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society* / T. Gillespie, P. J. Boczkowski, K. A. Foot. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2014. URL: [https://www.researchgate.net/publication/281562384\\_The\\_Relevance\\_of\\_Algorithms](https://www.researchgate.net/publication/281562384_The_Relevance_of_Algorithms) (дата звернення: 09.10.2025).
10. Juul J. Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds. Cambridge, MA: MIT Press, 2005. URL: [https://www.academia.edu/3488833/Half\\_Real\\_Video\\_Games\\_between\\_Real\\_Rules\\_and\\_Fictional\\_Worlds\\_Jesper\\_Juul](https://www.academia.edu/3488833/Half_Real_Video_Games_between_Real_Rules_and_Fictional_Worlds_Jesper_Juul) (дата звернення: 09.10.2025).
11. Latour B. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford University Press, 2005. URL: [https://www.researchgate.net/publication/308602144\\_Bruno\\_Latour\\_Reassembling\\_the\\_Social\\_An\\_Introduction\\_to\\_Actor-Network\\_Theory](https://www.researchgate.net/publication/308602144_Bruno_Latour_Reassembling_the_Social_An_Introduction_to_Actor-Network_Theory) (дата звернення: 09.10.2025).
12. Lotman Y. M. Culture and Explosion. *Semiotica*. 1992. Vol. 89(4). P. 125–139. URL: [https://www.researchgate.net/publication/395916726\\_Juri\\_Lotman's\\_Cultural\\_Explosion\\_and\\_its\\_Function\\_in\\_Friendship\\_Studies\\_and\\_the\\_Pragma\\_sphere](https://www.researchgate.net/publication/395916726_Juri_Lotman's_Cultural_Explosion_and_its_Function_in_Friendship_Studies_and_the_Pragma_sphere) (дата звернення: 09.10.2025).
13. Minocher X. The Technological Drama of AI: From Private Power to Player Engagement with AlphaGo. *Journal of Digital Social Research*. 2024. Vol. 6, No. 3. P. 1–24. URL: <https://publicera.kb.se/jdsr/article/download/40465/29401/85567>.
14. Silver, D. et al. Mastering the Game of Go with Deep Neural Networks and Tree Search. *Nature*. 2016. Vol. 529(7587). P. 484–489. DOI: <https://doi.org/10.1038/nature16961>.
15. Silver, D. et al. Mastering Chess and Shogi by Self-Play with a General Reinforcement Learning Algorithm. arXiv:1712.01815, 2017. URL: <https://arxiv.org/abs/1712.01815> (дата звернення: 09.10.2025).
16. Suchman L. Human-Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions. 2nd ed. Кембрідж: Cambridge University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511808418>.

### References

1. Bialecki, A., et al. (2024). Esports training, periodization, and software – A scoping review. *Applied Sciences*, 14(22), 10354. Retrieved from: <https://www.mdpi.com/2076-3417/14/22/10354> [in English].
2. Boden, M. A. (2004). The creative mind: Myths and mechanisms. Routledge. Retrieved from: [https://www.researchgate.net/publication/288367392\\_The\\_creative\\_mind\\_Myths\\_and\\_mechanisms\\_Second\\_edition](https://www.researchgate.net/publication/288367392_The_creative_mind_Myths_and_mechanisms_Second_edition) [in English].
3. Bourdieu, P. (1993). The field of cultural production: Essays on art and literature. Columbia

University Press. Retrieved from: [https://www.researchgate.net/publication/275847991\\_The\\_Field\\_of\\_Cultural\\_Production\\_Essays\\_on\\_Art\\_and\\_Literature](https://www.researchgate.net/publication/275847991_The_Field_of_Cultural_Production_Essays_on_Art_and_Literature) [in English].

4. Campbell, M., Hoane, A. J., & Hsu, F. H. (2002). Deep Blue. *Artificial Intelligence*, 134(1–2), 57–83. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0004-3702\(01\)00129-1](https://doi.org/10.1016/S0004-3702(01)00129-1) [in English].

5. Curran, J. (2019). Media and power, 41(6), 320. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203417744> [in English].

6. DeepMind. (n.d.). AlphaGo. Retrieved from: <https://deepmind.google/research/alphago/> [in English].

7. DeepMind. (2019). AlphaStar: Mastering the real-time strategy game StarCraft II. Retrieved from: <https://deepmind.google/blog/alphastar-mastering-the-real-time-strategy-game-starcraft-ii/> [in English].

8. Galloway, A. R. (2006). *Gaming: Essays on algorithmic culture*. University of Minnesota Press. Retrieved from: [https://www.academia.edu/5059462/Gaming\\_essays\\_on\\_algorithmic\\_culture\\_A\\_Galloway](https://www.academia.edu/5059462/Gaming_essays_on_algorithmic_culture_A_Galloway) [in English].

9. Gillespie, T. (2014). The relevance of algorithms. In T. Gillespie, P. J. Boczkowski, & K. A. Foot (Eds.), *Media technologies: Essays on communication, materiality, and society*. MIT Press. Retrieved from: [https://www.researchgate.net/publication/281562384\\_The\\_Relevance\\_of\\_Algorithms](https://www.researchgate.net/publication/281562384_The_Relevance_of_Algorithms) [in English].

10. Juul, J. (2005). *Half-real: Video games between real rules and fictional worlds*. MIT Press. Retrieved from: [https://www.academia.edu/3488833/Half\\_Real\\_Video\\_Games\\_between\\_Real\\_Rules\\_and\\_Fictional\\_Worlds\\_Jesper\\_Juul](https://www.academia.edu/3488833/Half_Real_Video_Games_between_Real_Rules_and_Fictional_Worlds_Jesper_Juul) [in English].

11. Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press. Retrieved from: [https://www.researchgate.net/publication/308602144\\_Bruno\\_Latour\\_Reassembling\\_the\\_Social\\_An\\_Introduction\\_to\\_Actor-Network\\_Theory](https://www.researchgate.net/publication/308602144_Bruno_Latour_Reassembling_the_Social_An_Introduction_to_Actor-Network_Theory) [in English].

12. Lotman, Y. M. (1992). Culture and explosion. *Semiotica*, 89(4), 125–139. Retrieved from: [https://www.researchgate.net/publication/395916726\\_Juri\\_Lotman's\\_Cultural\\_Explosion\\_and\\_its\\_Function\\_in\\_Friendship\\_Studies\\_and\\_the\\_Pragma\\_sphere](https://www.researchgate.net/publication/395916726_Juri_Lotman's_Cultural_Explosion_and_its_Function_in_Friendship_Studies_and_the_Pragma_sphere) [in English].

13. Minocher, X. (2024). The technological drama of AI: From private power to player engagement with AlphaGo. *Journal of Digital Social Research*, 6(3), 1–24. Retrieved from: <https://publicera.kb.se/jdsr/article/download/40465/29401/85567> [in English].

14. Silver, D., et al. (2016). Mastering the game of Go with deep neural networks and tree search. *Nature*, 529(7587), 484–489. DOI: <https://doi.org/10.1038/nature16961> [in English].

15. Silver, D., et al. (2017). Mastering chess and shogi by self-play with a general reinforcement learning algorithm. *arXiv:1712.01815*. Retrieved from: <https://arxiv.org/abs/1712.01815> [in English].

16. Suchman, L. (2007). *Human-machine reconfigurations: Plans and situated actions* (2nd ed.). Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511808418> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2025*

*Отримано після доопрацювання 12.12.2025*

*Прийнято до друку 16.12.2025*

*Опубліковано 29.12.2025*

УДК 791.229.01 : 159.953] : 316.77-028.17(477) «20»  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351852

**Цитування:**

Шаповал О. В. Авторська присутність як наративна стратегія у фільмах травматичної пам'яті сучасного українського документального кіно. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 136–142.

*Шаповал Олександра Володимирівна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
молодий науковий співробітник Інституту  
мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
<https://orcid.org/0000-0002-1816-8894>  
[aleksandrashapoval@gmail.com](mailto:aleksandrashapoval@gmail.com)

Shapoval O. (2025). Authorial Presence as a Narrative Strategy in Films of Traumatic Memory in Contemporary Ukrainian Documentary Cinema. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 136–142 [in Ukrainian].

## АВТОРСЬКА ПРИСУТНІСТЬ ЯК НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ У ФІЛЬМАХ ТРАВМАТИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО

**Мета статті** – дослідити феномен злиття позицій автора та наратора-свідка у фільмах травматичної пам'яті сучасного українського документального кіно, зокрема на прикладі стрічок «20 днів у Маріуполі» (реж. М. Чернов, 2024), «Реал» (реж. О. Сенцов, 2025) та «Порцелянова війна» (реж. Б. Белломо, С. Леонтьєв, 2024). **Методологічну основу** дослідження становлять методи аналізу і синтезу, герменевтичний підхід, наратологічний та дискурс-аналіз, що уможливило розкриття багаторівневої структури документального аудіовізуального наративу. Відповідно до комунікативної схеми аудіовізуального наративу С. Четмена, у статті розрізнено рівні реального автора, імпліцитного (прихованого) автора, наратора та наратора-персонажа, що дає змогу простежити механізми «розщеплення» авторської суб'єктивності в сучасному документальному дискурсі. **Наукова новизна** статті полягає у визначенні авторської присутності як специфічної наративної стратегії в ролі наратора-свідка або наратора-агента та виявленні тенденції до використання означеної стратегії в документальних фільмах про повномасштабне вторгнення РФ в Україну. **Висновки.** Авторська присутність у фільмах травматичної пам'яті сучасного українського документального кіно є не лише формою суб'єктивного коментаря, а й механізмом осмислення травматичного досвіду, що поєднує фактичну достовірність та емоційну автентичність. Вона трансформує документальне свідчення у простір особистісного переживання і колективної пам'яті. Отже, авторська присутність постає наративною стратегією свідчення, що поєднує документальну «об'єктивність» з емпатійною та етичною позицією автора. Це засвідчує перехід українського документального кіно від нейтрального спостереження до рефлексивної та емоційно залученої оповіді, у якій автор виступає медіатором між особистим досвідом і колективною пам'яттю війни.

**Ключові слова:** українське аудіовізуальне мистецтво, наратор, автор, документальне кіно, травматична пам'ять, фокалізація, аудіовізуальний наратив.

*Shapoval Oleksandra, PhD (Art History), Junior Research Fellow at the M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine*

**Authorial Presence as a Narrative Strategy in Films of Traumatic Memory in Contemporary Ukrainian Documentary Cinema**

**The purpose of the article** is to examine the phenomenon of the merging of the authorial and narrator narrative instances in films of traumatic memory in contemporary Ukrainian documentary cinema, with a focus on the films *20 Days in Mariupol* (dir. M. Chernov, 2024), *Real* (dir. O. Sentsov, 2025), and *Porcelain War* (dir. B. Bellomo, S. Leontiev, 2024). **The methodological framework** of the study includes analysis and synthesis, hermeneutic approach, narratological and discourse analysis, which enable the exploration of the multi-layered structure of the documentary audiovisual narrative. Drawing on S. Chatman's communicative model of audiovisual narrative, the article distinguishes between the levels of the real author, implicit (hidden) author, narrator, and narrator-character, allowing for the tracing of mechanisms of 'splitting' authorial subjectivity in contemporary documentary discourse. **The scientific novelty** lies in defining authorial presence as a specific narrative strategy in the role of witness-narrator or agent-narrator, and in identifying the tendency to use this strategy in documentaries about the full-scale Russian invasion of Ukraine. **Conclusion.** Authorial presence in films of traumatic memory in contemporary Ukrainian documentary cinema functions



not only as a form of subjective commentary but also as a mechanism for understanding traumatic experience, combining factual accuracy with emotional authenticity. It transforms documentary testimony into a space of personal experience and collective memory. Thus, authorial presence emerges as a narrative strategy of testimony, combining documentary 'objectivity' with the empathetic and ethical stance of the author. This reflects the shift in Ukrainian documentary cinema from neutral observation to reflexive, emotionally engaged storytelling, in which the author acts as a mediator between personal experience and the collective memory of war.

**Keywords:** Ukrainian audiovisual art, narrator, author, documentary cinema, traumatic memory, focalisation, audiovisual narrative.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення новітніх тенденцій у сучасному українському документальному кіно, де авторська присутність виступає не лише стилістичним прийомом, а ключовим наративним ресурсом для передачі травматичного досвіду. В умовах сучасних воєнних конфліктів, соціальних катастроф і процесів міграції, документалістика стає головним інструментом фіксації, збереження та інтерпретації колективної та індивідуальної пам'яті. Особливу роль у таких фільмах відіграє внутрішня фокалізація та суб'єктивна перспектива автора, що дозволяє глядачу не лише спостерігати події, а переживати їх з позиції учасника або свідка. Це створює унікальний емоційний і когнітивний ефект, підвищує рівень емпатійного залучення та сприяє формуванню більш глибокого розуміння соціально-політичних процесів і людських доль. Водночас, проблема авторської присутності в документальному кіно є недостатньо дослідженою в українській кінознавчій традиції.

Наративні стратегії, через які автор формує своє місце в історії, поєднуючи функції наратора, свідка та реального учасника подій, залишаються мало систематизованими. Дослідження цих механізмів дозволяє уточнити категорію авторської присутності, окреслити її естетичні та етичні аспекти, а також визначити її роль у формуванні колективної травматичної пам'яті. Роль автора часто є прихованою, проте документальне кіно Глибинним осмисленням ролі автора в документальному кіно та погляду бачення кінокамери є стрічка Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом» (1929). Уже тоді сутність погляду кінокамери ставило питання про існування певної опосередкованої оповідної інстанції, яка невидима для глядача. Ця стрічка стала важливою для дослідників кіно з усього світу, зокрема французьких теоретиків кіно А. Базена, Ж. Бодрі, К. Меца, М. Мерло-Понті, Ж. Дельоза та ін.

Мета дослідження – вивчити роль авторської присутності як наративної стратегії у фільмах травматичної пам'яті сучасного українського документального кіно та дослідити її реалізацію через технічні та

наративні засоби, зокрема через внутрішню фокалізацію, як інструмент наближення глядача до досвіду героя.

Аналіз досліджень і публікацій свідчить про зростаючий інтерес до вивчення наративних стратегій у сучасному українському документальному кіно, особливо в контексті травматичної пам'яті. Одним з ключових напрямів є аналіз кінематографічних стратегій, спрямованих на відображення травматичного досвіду та їх вплив на сприйняття глядачем. Дослідження А. Демура (2025) вказують на використання візуальних та наративних прийомів, таких як тиша, паузи та фрагментація, які дозволяють передати досвід, що важко піддається вербалізації. Іншим важливим аспектом є вивчення ролі документального кіно як інструменту впливу на історичну свідомість, зокрема в умовах інформаційної війни між РФ та Україною. Дослідження українських вчених Р. Харделя та В. Виздрика (2020) вивчає, як кінематограф може бути використаний для формування громадської думки та історичної пам'яті, впливаючи на ідентичність та політичну ситуацію в Україні. Утім, комплексне вивчення наративної структури документальних стрічок зі зміщенням авторської присутності з нараторським голосом досі представлено не було.

Важливими працями для вивчення ролі автора та наратора у творі стали класичні праці «Наративний дискурс» Ж. Женетта, «Наратологія» В. Шміта, «Наратологія і наратив» Ф. Джаннідіна, «Вступ до структурного аналізу» Р. Барта. У контексті аналізу аудіовізуального наративу С. Четмен та Д. Бордвел зробили значний внесок, систематизувавши та дослідивши різні типи наративу в кіно, включаючи класифікацію нараторів та їх ролей. Завдяки вітчизняному досліднику-літературознавцю О. М. Ткачуку маємо «Словник з наратології», який вміщує більшість визначень та термінів, які стосуються не лише наративу у розрізі літературознавства, а й кінознавства. Хоча в українському науковому просторі присутня вкрай мала кількість досліджень наративу та його структурних компонентів в аудіовізуальному

мистецтві, наукові розвідки та статті українських культурологів, філологів та літературознавців І. Папуші, Т. Гребенюк, Л. Мацевко-Бекерської, Л. Рева-Левшакової та ін., створюють ґрунт для досліджень з питань наратології в контексті аудіовізуального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Більшість аудіовізуальних творів організовані за наративним принципом, що передбачає структурування їх як оповідних форм. Це стосується не лише ігрового, а й документального кіно. Важливою відмінністю між фікційними та документальними наративами є позиція автора: у художньому кіно автор зазвичай прихований, тоді як у документальному він може бути явним та інтегрованим у драматургію твору [2, 42]. Одним із маркерів позиції автора в документальному наративі виступає тип фокалізації, який обирається для представлення оповіді. Фокалізація як ключовий наративний компонент визначає перспективу, з якої подається історія, і безпосередньо впливає на інтерпретацію подій та емоційне залучення глядача [3, 147]. Вона регулює обсяг інформації, доступної аудиторії: глядач може бачити події через обмежену перспективу персонажа, з умовно «об'єктивної» точки зору або навіть мати менше знань, ніж самі герої. Фокалізація тісно пов'язана з наратором як оповідною інстанцією. Якщо фокалізатор – суб'єкт сприйняття, через чию оптику представлені події, тоді наратор – суб'єкт мовлення, що реалізує акт оповіді [10, 260]. Таке розмежування ролей дозволяє детально аналізувати наративні механізми, особливо у фільмах, де суб'єктивна перспектива та авторська присутність формують досвід глядача.

У документальному кіно, як і в ігровому, функції фокалізатора та наратора можуть збігатися в одній особі або розподілятися між різними наративними інстанціями. Поєднання або розмежування цих ролей визначає структуру наративу та рівень емоційної й когнітивної близькості глядача до подій. Традиційне документальне кіно зазвичай спирається на зовнішню фокалізацію, тобто на дистанційне, спостережливе зображення, яке не занурює глядача у внутрішній світ героїв [3, с. 46]. У таких випадках камера виконує роль «нейтрального ока», фіксуючи події без коментаря та мінімізуючи авторську присутність, що створює ефект об'єктивності. Такий вид фокалізації використовується у стрічках стилю «cinema verite»,

основоположником якого вважають Дзигу Вертова [7, 95]. Натомість у сучасній українській документалістиці дедалі частіше спостерігається застосування внутрішньої фокалізації, реалізованої через наратора-свідка або наратора-я, коли оповідь формується зсередини досвіду учасника подій, поєднуючи авторську інтонацію з перспективою героя. Наратор-свідок (або наратор-агент) – це наративна інстанція, яка водночас бере участь у подіях, впливає на їхній розвиток та є оповідачем історії. Наратор-я – це персоніфіковане «я» автора, суб'єкт рефлексії, який діє у фільмі як герой власної розповіді [3, 85]. Ці ролі можуть збігатися в одній особі або функціонувати окремо.

У таких випадках формується внутрішня фокалізація, коли реальність сприймається не абстрактно, а через персональний досвід того, хто фільмує, оповідає чи рефлексує. Ця наративна стратегія активно використовується у фільмах про травматичний досвід війни, депортації, втрати або катастрофи, оскільки персональна перспектива сприяє формуванню емпатії та глибокого емоційного залучення глядача. Наратологічний аналіз показує, що популярні медіатехніки «сторителінгу» значною мірою спираються на внутрішню фокалізацію, поширюючи її за межі класичного кінематографа. Принцип «особистого досвіду» ефективно застосовується також у комунікаційних стратегіях брендів, підвищуючи довіру аудиторії та рівень залученості [4, 70]. Водночас у документальному кіно застосування цього підходу має як очевидні переваги – глибше емоційне занурення та автентичність свідчення, так і певні ризики, зокрема потенційне зміщення об'єктивності або суб'єктивне сприйняття подій.

Опозиція реального автора та наратора в документальному фільмі має багато спільного з аналогічним розмежуванням у літературі нон-фікшн. У процесі сприйняття глядач (як і читач) може ототожнювати висловлені у творі думки та емоції з реальною особою, ім'я якої зазначене в титрах або на обкладинці, тим самим змішуючи постать реального автора з певною оповідною інстанцією, що виконує функцію посередника між дійсністю та аудиторією. Для коректного розмежування цих понять доцільно визначити їх змістові межі. У науковому дискурсі автора здебільшого розглядають у двох аспектах – як реальну особу (суб'єкта творчого акту) та як естетичну категорію (сконструйований образ у межах твору) [1, с. 263]. Р. Барт зазначає, що поняття

«автор» у літературознавстві може мати подвійне тлумачення: «...воно означає письменника – реально існуючу людину, або ж позначає певну концепцію, погляд на дійсність, виразом якого є весь твір» [5, 59]. У межах цього дослідження автор розглядається насамперед як естетична категорія, оскільки основна увага спрямована на художню реальність фільму. Усе, що відбувається в екранному просторі – включно з образом реального автора, – є результатом художнього моделювання та репрезентації [9, 35]. Тому в межах кінематографічного тексту ми маємо справу не з безпосередньою присутністю реальної особи, а з її наративною репрезентацією, створеною засобами аудіовізуальної мови. Розглянемо цей аспект детально на прикладі фільму «20 днів у Маріуполі» (реж. М. Чернов, 2024). Коли Мстислав Чернов працює над створенням фільму, з'являється на сцені, щоб представити стрічку, дає інтерв'ю журналістам, його ім'я з'являється у титрах фільму тощо, він є реальним автором фільму. Хто ж тоді є упорядником відзнятого матеріалу, хто «показує» ці події, якщо реальний автор перестає бути «реальним», коли глядачі дивляться фільм?

За С. Четменом, американським дослідником кіно, наративний текст, особливо кінотекст, має чітку комунікативну схему. Вона складається з багатьох ланок від реального автора до реального глядача: реальний автор – імпліцитний автор – наратор – персонаж-наратор – персонаж-адресат – наративний адресат – імпліцитний реципієнт – реальний реципієнт [7, 51]. Кожен фільм, кожен твір аудіовізуального мистецтва, має окрім реального автора, ще й так званого імпліцитного автора [10, 42]. Імпліцитний автор є поняттям, що походить з літературної критики, зокрема з робіт Вейна Бута, який ввів термін «імпліцитний автор» у своїй праці *The Rhetoric of Fiction* (1961). Такий прихований автор, якого Бут також називає авторським «другим я», є тим, хто «обирає, свідомо чи несвідомо, що ми читаємо...» [6, 75]. Хоча концепція спочатку застосовувалася до літератури, вона була адаптована до кіно в межах наративних досліджень. Прихований автор у кіно маніфестується через естетичні та технічні рішення, які формують наратив фільму [10, 108]. Зазвичай він може не асоціюватися з реальним автором та існує незалежно від творців фільму взагалі, коли мова йде про ігрове кіно. Якщо говорити про те, з чого саме народжується прихований автор, то варто

звернути увагу на монтаж та власне камеру. Монтаж як інструмент упорядкування матеріалу, як певний опосередкований психологічний простір історії та власне камера, яка фільмує матеріал за певною логікою або прихованого автора або наратора (оповідача фільму). У нашому випадку реальний та імпліцитний автор є однією особою – це Мстислав Чернов, режисер стрічки «20 днів у Маріуполі». Адже Мстислав стоїть за однією з камер, він присутній на зйомці, ми чуємо його голос за кадром, який веде оповідь про побачене конкретно цієї людини.

Цікавим у фільмі є поєднання кількох наративних ролей, які виконує Мстислав Чернов під час зйомок. З одного боку, у процесі фіксації подій він виступає як реальний автор і імпліцитний наратор, тобто організатор і творець аудіовізуальної оповіді. З іншого боку, коли Чернов з'являється у кадрі або звертається до камери, він перетворюється на учасника подій – так званого наратора-персонажа чи навіть героя оповіді. Вже з перших хвилин стрічки відчутна присутність явного наратора, залученого до подій безпосередньо. Використання ручної камери, нестабільного кадру, раптових зумів та звуків позакадрового спілкування знімальної групи створюють ефект документальної автентичності й засвідчують, що перед глядачем – реальні події, зафіксовані з позиції безпосереднього свідка. Репліка оператора «Знімай!» під час зйомки підкреслює сам акт документування, наголошуючи на першоособовому характері оповіді. Особливо важливим є голос Мстислава Чернова, який глядач чує і в момент фільмування, і в ролі закадрового коментатора. Ця подвійність посилює довіру до розповіді: наратор і автор зливаються в одну наративну інстанцію, створюючи ефект «надійного оповідача», який говорить від імені очевидця. Саме така стратегія підсилює автентичність та емоційну достовірність документальної стрічки, що є ключовою умовою сприйняття фільмів, побудованих на травматичному досвіді.

Важливо розрізняти дві наративні інстанції – оповідача-учасника подій, який перебуває «всередині» ситуації як першоособовий спостерігач за камерою, та оповідача-закадрового, що здійснює коментування побаченого з певної часової й когнітивної дистанції. Вже перші слова голосу за кадром у фільмі мають визначальне значення, адже вони позначають, кому належить точка зору у представлений історії: «Це вперше, коли я побачив «Z» – російський знак війни», – промовляє голос Мстислава Чернова за кадром.

Цей вступ чітко окреслює, що оповідь вестиметься від імені самого наратора, який є не лише автором, а й учасником подій. Така перспектива відповідає поняттю внутрішньої фокалізації, коли інформація передається з позиції героя, безпосередньо залученого у зображуване [3, 26].

Використання «я»-нарації, емоційно насичених коментарів, інтроспективних роздумів та філософського осмислення досвіду створює ефект часової дистанції між двома рівнями автора – автором-наратором (голосом за кадром) і автором-учасником подій (оператором на місці зйомки). Унаслідок цього формується першоособовий, монологічний, саморефлексивний наратив, у якому закадровий голос виступає всезнаючим оповідачем, що має доступ до повного знання про події та їхні наслідки. Такий всюдисущий наратор здатен виходити за межі часу і простору фільму, переміщуючись між різними епізодами та коментуючи події з перспективи постфактум [8, 27]. У стрічці «20 днів у Маріуполі» ця стратегія проявляється у зміні хронологічної послідовності оповіді: фільм починається з емоційно напружених епізодів, що виконують функцію прологу або тизера, після чого разом із наратором глядач повертається до першого дня перебування знімальної групи у місті й далі спостерігає за подіями у хронологічному порядку.

Усезнаючий статус наратора додатково підсилюється за рахунок вставок із новинних матеріалів – українських, російських та міжнародних, створених уже після завершення основних зйомок. Ці метанаративні елементи виконують роль коментарів та історичної контекстуалізації, завдяки чому наратор постає як всюдисущий медіатор, здатний поєднати індивідуальну перспективу автора з глобальним інформаційним полем війни. Натомість автор-учасник подій має обмежений обсяг знань, перебуває всередині подій, що лише розгортаються, і передає досвід у теперішньому часі, фіксуючи момент безпосереднього переживання. Важливою є не лише часова дистанція між цими двома інстанціями, але й мовна. Наратор за кадром веде оповідь англійською мовою, тоді як учасники подій (як і герої фільму) спілкуються українською або російською. Такий мовний контраст формує адресність наративу: англійська мова, як мова міжнародного спілкування, спрямовує оповідь до світової аудиторії, роблячи локальні події глобально видимими. Голос та звук у фільмі носять визначальний характер для стрічки. Адже саме

голос, його технічні характеристики (окрім мови), якість, чистота, гучність, дають можливість розмежувати автора-наратора (за кадром) та автора-учасника подій.

Позиції автора та наратора-свідка можуть реалізовуватися не лише через вербальні чи коментаторські форми оповіді, а й за допомогою технічних засобів внутрішньої фокалізації, що формують оптичну й емоційну перспективу оповідання. У фільмі «Реал» (реж. Олег Сенцов, 2025) наративна структура побудована на першоособовій оповіді, у якій сам режисер виступає водночас автором, героєм і свідком подій. Перебуваючи безпосередньо на передовій у Запорізькому напрямку, Сенцов створює унікальну форму саморепрезентації, що поєднує журналістську фіксацію війни та художню рефлексію власного досвіду. Ключовим технічним інструментом виступає камера «GoPro», закріплена на шоломі автора. Завдяки цьому глядач отримує змогу бачити світ буквально його очима, що забезпечує максимальний рівень ідентифікації та ефект присутності. Такий прийом трансформує фільм у візуальний еквівалент першоособового оповідання, де камера стає продовженням свідомості героя. Попри відсутність автора/героя у кадрі, його голос за кадром, ритміка монтажу, дихання, рух камери, вибір ракурсів та навіть тривалість кадрів формують індивідуальну суб'єктивну оптику (POV). У цій системі оповідання глядач не просто спостерігає, а переживає події зсередини, що посилює емпатійний зв'язок між наратором і аудиторією. Така стратегія фокалізації водночас утверджує автентичність документального матеріалу та створює емоційно занурене середовище, де особистий досвід автора перетворюється на метафору колективного досвіду війни. Внаслідок цього наратив у фільмі «Реал» набуває інтенсивного персонального виміру, у якому війна осмислюється не як зовнішня подія, а як екзистенційна реальність, пережита камерою-оком самого автора.

У документальній стрічці «Порцелянова війна» (реж. Брендан Белломо, Слава Леонт'єв, 2024) принцип внутрішньої фокалізації реалізується через використання автентичних відеоматеріалів, створених безпосередніми учасниками подій. Така форма оповіді формує ефект самоочевидності та довіри, адже джерело зображення чітко зазначене у вступних титрах, що дозволяє глядачеві усвідомлено сприймати побачене як свідчення зсередини подій, а не як реконструкцію чи інтерпретацію режисера. У цьому контексті камера перестає виконувати

роль нейтрального інструмента фіксації – вона трансформується у суб'єктивний орган бачення, через який глядач сприймає персональний досвід героїв. Візуальний ряд фільму передає не лише фактичний перебіг війни, але й емоційно-психологічний стан учасників: страх, тривогу, рішучість, втомлену гідність, спроби зберегти людяність серед руйнувань. Отже, зображення стає носієм афективної інформації, у якому документальна достовірність поєднується з емоційною правдою переживання. Внутрішня фокалізація, реалізована через аматорські зйомки, формує ефект присутності, коли глядач не просто спостерігає, а переживає події як співучасник, поділяючи простір, погляд і тілесність героїв. Унаслідок цього фільм функціонує як етичне висловлювання, що відмовляється від дистанції споглядання на користь емпатійного занурення. «Порцелянова війна» демонструє, як сучасне українське документальне кіно переосмислює межі наративності, використовуючи суб'єктивну перспективу для створення ефекту авторської присутності. Тут наратив стає не просто інструментом оповіді, а засобом етичного й емоційного залучення глядача у травматичний досвід війни, де кожен кадр функціонує як акт пам'яті.

Наукова новизна статті полягає у визначенні авторської присутності як специфічної наративної стратегії в ролі наратора-свідка або наратора-агента та виявленні тенденції до використання означеної стратегії в документальних фільмах про повномасштабне вторгнення РФ в Україну.

Висновки. Внутрішня фокалізація у сучасному українському документальному кінематографі постає не лише як технічний чи естетичний прийом, а як наративна стратегія авторської присутності, що переосмислює саму природу документального свідчення. Через суб'єктивну оптику, персональний голос і «погляд із середини» фільм перетворюється на простір емпатійного співпереживання, де камера функціонує не як нейтральний реєстратор, а як медіум пам'яті, афекту й етичної рефлексії. Водночас суб'єктивна перспектива має подвійну природу: вона відкриває глядачеві безпосередній досвід героя і обмежує широту контексту, підкреслюючи умовність будь-якого способу репрезентації травматичної дійсності. Режисер у цьому випадку стає не лише посередником між реальністю та її відображенням, а й медіатором між індивідуальним досвідом і колективною пам'яттю, формуючи нову етику документального висловлювання.

Показовим у цьому контексті є приклад фільму «20 днів у Маріуполі» (реж. Мстислав Чернов, 2024), у якому автор поєднує функції реального, імпліцитного та дієгетичного наратора, створюючи першоособовий, монологічний наратив. Його голос за кадром – це гомодієгетичний оповідач, який водночас є учасником подій і позасценічною інстанцією, що інтерпретує побачене. Така подвійність породжує саморефлексивний наратив, де авторська свідомість і нараторна функція взаємопроникають, відкриваючи глядачеві не лише факти війни, а й моральну й екзистенційну глибину свідчення. У добу інформаційної турбулентності та постправди така форма наративної самосвідомості набуває особливої ваги. Вона стає способом відновлення довіри до документального дискурсу, протиставляючи аналітичний дистанції – етос присутності, чесності переживання та відповідальності за слово. Отже, внутрішня фокалізація у фільмах травматичної пам'яті перетворюється на морально-комунікативний акт, у якому автор виступає не лише свідком подій, а й співучасником колективного процесу осмислення травми. Отже, авторська присутність у сучасному українському документальному кіно – це не лише прояв суб'єктивності, а свідомо стратегія наративного структурування, що поєднує естетичний, етичний і когнітивний виміри. Через неї кінематограф стає місцем зустрічі досвіду, пам'яті й правди, де документ стає не фіксацією, а актом співбуття з історією.

### Література

1. Погребняк Г. Авторство в кіно: проблема самореалізації. *Przegląd Wschodnioeuropejski*. 2015. Т. 6, № 2. С. 261–267.
2. Рева-Левшакова Л. В. Наративні стратегії Вольфа Шміда. *Вчені записки. Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33(72), № 6, ч. 2. С. 39–47. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.6.2/07>.
3. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
4. Червінська О. В. Комплекс ідей рецептивної поетики в актуальній методологічній перспективі. *Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури*. Чернівці : Книги-XXI, 2009. С. 7–100.
5. Badmington N. Roland Barthes in English: A Guide to Translations. Cardiff University, 2024. URL: <https://sites.cardiff.ac.uk/barthes/files/2024/01/BADMI-NGTON-Roland-Barthes-in-English.pdf> (дата звернення: 12.10.2025).

6. Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction and the Poetics of Fictions. Novel: A Forum on Fiction*. 1968. Vol. 1, № 2. P. 105–117.
7. Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York : Cornell University Press, 1978. 277 p.
8. Genette G. *Figures of Literary Discourse / Gérard Genette; translated by Alan Sheridan*. New York : Columbia University Press, 1982. 285 p.
9. Prince G. *Dictionary of Narratology*. Revised Edition. London : University of Nebraska Press, 1987. 126 p.
10. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan*. London : Routledge, 2005. 706 p.

### References

1. Pohrebniak, H. (2015). Authorship in cinema: The problem of self-realisation. *Przegląd Wschodnioeuropejski*, 6(2), 261–267 [in Ukrainian].
2. Reva-Levshakova, L. V. (2022). Narrative strategies of Wolf Schmid. *Vcheni Zapysky. Philology. Journalism*, 33(72), part 2, 39–47 [in Ukrainian].
3. Tkachuk, O. M. (2002). *Naratological dictionary*. Aston [in Ukrainian].
4. Chervinska, O. V. (2009). The complex of ideas of receptive poetics in a current methodological perspective. *Psychological aspects of the current*

reception of a text: Theoretical and methodological view on contemporary verbal culture, 7–100. Chernivtsi [in Ukrainian].

5. Badmington, N. (2024). Roland Barthes in English: A guide to translations. Cardiff University. Retrieved from: <https://sites.cardiff.ac.uk/barthes/files/2024/01/BADMINGTON-Roland-Barthes-in-English.pdf> [in English].
6. Booth, W. C. (1968). The rhetoric of fiction and the poetics of fictions. *Novel: A Forum on Fiction*, 1(2), 105–117 [in English].
7. Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press [in English].
8. Genette, G. (1982). *Figures of literary discourse* (A. Sheridan, Trans.). Columbia University Press [in English].
9. Prince, G. (1987). *Dictionary of narratology* (Revised ed.). University of Nebraska Press [in English].
10. Herman, D., Jahn, M., & Ryan, M.-L. (Eds.). (2005). *Routledge encyclopaedia of narrative theory*. Routledge [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 17.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 008:398.8(477.46)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351853

**Цитування:**

Хлебніков П. Ю. Народна пісенність Черкащини як простір культурної пам'яті українців. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 143–148.

**Хлебніков Павло Юрійович,**  
аспірант Харківської державної академії культури  
<https://orcid.org/0009-0009-1541-0487>  
[pavel.khlebnikoff@gmail.com](mailto:pavel.khlebnikoff@gmail.com)

Khlebnikov P. (2025). Folk Song Tradition of Cherkasy Region as a Space of Cultural Memory of Ukrainians. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 143–148 [in Ukrainian].

## НАРОДНА ПІСЕННІСТЬ ЧЕРКАЩИНИ ЯК ПРОСТІР КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ УКРАЇНЦІВ

**Мета роботи** полягає у виявленні та аналізі історичних чинників, які зумовили формування народної пісенності Черкащини як простору культурної пам'яті українців, а також у визначенні її ролі в збереженні історичної тяглості, духовних цінностей і національної ідентичності. **Методологія роботи** ґрунтується на поєднанні історико-культурного, культурологічного, компаративного та музикознавчого підходів. Використано методи історико-джерелознавчого аналізу, контекстуальної інтерпретації та систематизації матеріалів, що дало змогу відтворити еволюцію народної пісенності Черкаського регіону в контексті загальноукраїнських культурних процесів. Особливу увагу приділено локальним осередкам народного співу – хоровим колективам, ансамблям і носіям фольклорних традицій, які зберігають регіональну специфіку. **Наукова новизна** статті полягає в комплексному розгляді народної пісенності Черкащини як простору культурної пам'яті, що репрезентує тяглість історичних і духовних смислів від архаїчних епох до сучасності. Уперше народну пісенну традицію Черкаського регіону осмислено як цілісну систему, у якій поєднано археологічні джерела, фольклорні шари Києворуської, козацької, гайдамацької, шевченківської доби, а також феномени радянського і сучасного періодів. Показано роль місцевих співочих спільнот, зокрема Великоканівецького народного хору під керівництвом М. І. Савченка, у збереженні та трансляції регіональної пісенної спадщини. **Висновки.** Народна пісенність Черкащини постає як динамічна форма культурної пам'яті, у якій відображено історичний досвід, духовні орієнтири та ментальні коди українців. Її розвиток визначався історичними подіями, суспільними трансформаціями та локальними традиціями, що забезпечили спадкоємність фольклорних пластів. Від трипільських і давньоруських джерел до сучасних форм сценічного і автентичного виконання народна пісня Черкащини залишається чинником національної самоідентифікації і духовної стійкості. Вона репрезентує культурний код регіону, у якому взаємодіють історична пам'ять, художнє мислення та емоційно-ціннісна сфера українського народу.

**Ключові слова:** народна пісенність, Черкащина, культурна пам'ять, історичні чинники, фольклорна традиція, народна пісенна культура, ідентичність, духовність.

*Khlebnikov Pavlo, Postgraduate Student, Kharkiv State Academy of Culture*

**Folk Song Tradition of Cherkasy Region as a Space of Cultural Memory of Ukrainians**

**The purpose of the study** is to identify and analyse the historical factors that determined the formation of the folk song tradition of Cherkasy region as a space of cultural memory of Ukrainians, as well as to define its role in preserving historical continuity, spiritual values, and national identity. **Methodology** is based on a combination of historical-cultural, cultural, comparative, and musicological approaches. The research employs methods of historical and source analysis, contextual interpretation, and material systematisation, which made it possible to trace the evolution of the folk song tradition of Cherkasy region within the framework of broader Ukrainian cultural processes. Special attention is paid to local centres of folk singing – choirs, ensembles, and bearers of oral traditions – that preserve regional specificity. **Scientific novelty** lies in the comprehensive interpretation of the folk song heritage of Cherkasy region as a space of cultural memory that embodies the continuity of historical and spiritual meanings from archaic epochs to the present day. For the first time, the folk song tradition of the Cherkasy region is examined as an integral system that unites archaeological origins, folklore layers of the Kyivan Rus, Cossack, Haidamak, and Shevchenko eras, as well as phenomena of the Soviet and contemporary periods. The role of local singing communities, in particular the Velykokanivtsi Folk Choir led by Mykola Savchenko, is highlighted as a key factor in preserving and transmitting the regional song heritage. **Conclusions.** The folk song tradition of Cherkasy region emerges as a dynamic form of cultural memory that reflects the historical experience, spiritual orientations, and mental codes of Ukrainians. Its development was shaped by historical events, social transformations, and local traditions that ensured the continuity of folklore layers.

From Trypillian and Kyivan Rus roots to contemporary forms of stage and authentic performance, the folk songs of Cherkasy region remain a powerful medium of national self-identification and spiritual resilience. They represent the cultural code of the region, where historical memory, artistic thought, and the emotional-value sphere of the Ukrainian people intertwine.

**Keywords:** folk song tradition, Cherkasy region, cultural memory, historical factors, folklore heritage, folk song culture, identity, spirituality.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що народна пісенна культура Черкащини є не лише частиною локальної спадщини, а й важливим складником формування національної ідентичності українців. Саме в піснях закарбувалися історичні події, соціальні трансформації та світоглядні орієнтири, які відображають багатовіковий досвід народу. У контексті сучасних глобалізаційних процесів і викликів, пов'язаних із війною та культурною експансією, особливої ваги набуває дослідження витоків, еволюції та сучасного побутування цієї культури. Аналіз історичних чинників дозволяє простежити безперервність традиції, її трансформації та значення для сучасного культурного простору, що робить тему актуальною як у науковому, так і в суспільному вимірі.

Постановка проблеми полягає в необхідності цілісного осмислення народної пісенної культури Черкащини як феномену, що сформувався під впливом історичних подій, соціокультурних процесів та регіональних особливостей. Незважаючи на значну кількість досліджень українського фольклору, питання локальної специфіки Черкащини, зокрема впливу історичних чинників на формування пісенної традиції краю, залишаються недостатньо розробленими. Це ускладнює комплексне розуміння ролі народної пісенності як носія історичної пам'яті, засобу самоідентифікації та складової національної культури. Проблема також актуалізується потребою збереження й популяризації автентичних форм народної творчості в умовах сучасних трансформацій культурного середовища.

Аналіз досліджень та публікацій засвідчують зростання наукового інтересу до вивчення народної пісенної культури як складника культурної спадщини України. Вагомий внесок у дослідження зробили: Л. Корній, яка у своїх працях простежує історію української музичної культури та її типологічні особливості [1]; О. Правдюк, що аналізує розвиток української музичної фольклористики [2]; А. Іваницький, який у «Хрестоматії з українського музичного фольклору» подає систематизований матеріал і трактує фольклор як історичний документ [3]. Важливими є й сучасні розвідки регіонального характеру, у яких народна пісенність Черкащини

розглядається крізь призму культурних трансформацій та взаємодії з іншими видами мистецьких практик.

Ці публікації формують наукове підґрунтя для аналізу специфіки народної пісенної культури Черкаського регіону, проте проблема історичних чинників її формування та трансформацій залишається відкритою і потребує подальшого комплексного вивчення.

Метою дослідження є аналіз історичних чинників, що зумовили формування народної пісенності Черкащини як простору культурної пам'яті українців, а також виявлення її ролі у збереженні історичної тяглості, національної ідентичності та духовних цінностей у різні історичні періоди.

Виклад основного матеріалу. Народна пісенна культура Черкащини формувалася впродовж багатьох століть під впливом різних історичних епох та суспільних процесів. Від найдавніших поселень, що залишили матеріальні та духовні сліди культури, через козацьку добу і визвольні змагання, аж до подій новітньої історії – усі ці чинники зумовлювали особливості регіональної пісенної традиції.

Витоки цих процесів сягають глибокої давнини. На території Черкащини, зокрема біля села Межиріч Канівського району, виявлено стоянку пізнього палеоліту (близько 14 тис. років тому), що засвідчує ранні прояви духовного життя людини та формування символічного мислення. Подібні пам'ятки утворюють ареал безперервності культурного розвитку на українських землях, що згодом стало підґрунтям народної творчості [4].

Важливим етапом була доба Трипільської культури (IV–III тис. до н.е.), представлена в регіоні пам'ятками Легедзинського заповідника [5]. Землеробський світогляд трипільців із його циклічним розумінням часу та зв'язком людини з природою заклав основи календарно-обрядової пісенності. Її елементи простежуються у купальських і жнивних піснях Черкащини, що збереглися донині як відлуння давніх аграрних уявлень.

Доба Київської Русі стала важливим етапом формування духовно-пісенних традицій Черкаського Подніпров'я. Територія сучасних Черкас і Канівщини у X–XIII ст. була осередком активних торговельно-культурних зв'язків, що сприяло поширенню обрядових співів і ранніх фольклорних жанрів. У цей час



язичницькі уявлення поєднувалися з християнськими мотивами, формуючи календарно-обрядову та духовну пісенність. Археологічні знахідки, зокрема городище в селі Григорівка Канівського району [6], підтверджують високий рівень культурного розвитку регіону.

У народному співі Черкащини відчутний відгомін києворуської духовної традиції – зокрема у псалмі «По гoram, гoram сам Господь ходив», записаному у селі Великий Хутір Драбівського району від бандуриста Михайла Ковалю [7, 458]. Цей зразок свідчить про тяглість духовної культури, що бере початок ще з давньоруської епохи та зберігає локальні інтонаційні риси.

У XVII ст. Черкащина стала одним із провідних осередків визвольної боротьби українського народу. Саме тут, у Чигирині – гетьманській столиці Богдана Хмельницького – формувався героїко-епічний пласт народної пісенності. У думах і піснях цього періоду відображено події визвольної війни, звеличено козацьких ватажків, утверджено образ козака як символу свободи. Серед найвідоміших – думи «Хмельницький і Барабаш», «Хмельницький і Василь Молдавський», у яких згадуються Черкаси та Чигирин.

Характерними є й локальні зразки козацьких пісень, записані на території області, зокрема «Ой не знав козак» (с. Суботів) і «Із-за гір, із-за гір вилітав сокіл» (с. Гусакове) [7, 458–459]. У них увиразнюються теми героїзму, туги за рідною землею, пам'яті про загиблих. Козацька доба заклала основу героїчного типу пісенності Черкащини, що зберігся у фольклорі наступних епох.

У другій половині XVII ст. українські землі, зокрема Правобережжя, зазнавали руйнівних нападів турецько-татарських та польських військ. Замучене населення рятувалося втечею за Дніпро, а подекуди переселялося під проводом гетьманської влади. За переказами місцевих старожилів – мешканців села, які зберігають усну пам'ять поколінь, – у XVII ст. переселенці з Канева та навколишніх сіл оселилися в степах Іркліївської сотні, обабіч річки Ірклій, заснувавши поселення Великі та Малі Канівці. [8] Ці свідчення відображають збережену в народній пам'яті інформацію про заселення території, що згодом стало важливим осередком формування регіональної культурної й пісенної традиції.

У XVIII ст. Черкащина стала центром гайдамацького руху, кульмінацією якого було повстання 1768 р. – Коліївщина. Події, пов'язані з Максимом Залізняком та Іваном Гонтою, відбулися у численних народних

піснях і думах, що збереглися в усній традиції краю. У цих творах утверджується образ народного месника як символу боротьби за соціальну й національну справедливість. У текстах пісень згадуються Черкаси, Умань, Канів, що підкреслює роль регіону як епіцентру визвольного руху. Гайдамацький фольклор формував колективну пам'ять, в якій історичні події осмислювалися як морально-етичний і духовний досвід народу. Саме через ці пісні в народній свідомості закріпився образ Черкащини як «краю нескорених».

XIX століття пов'язане з постаттю Тараса Шевченка – уродженця села Моринці, чия творчість стала духовною основою народної пісенності Черкащини. Його поезія набула пісенної форми, поширилася серед народу та виконувала націєтворчу і просвітницьку функцію. Навіть у період русифікаторської політики саме через народну пісню зберігалася культурна пам'ять і самоідентифікація українців. Багато творів Шевченка – «Думи мої, думи мої», «Заповіт» – побутували у пісенному виконанні на Черкащині. Ця традиція продовжується і сьогодні: черкаська співачка та фольклористка Марія Квітка популяризує українську народну і шевченківську пісню у сучасному культурному просторі. Її виконання пісні «Рече та стогне Дніпр широкий» принесло перемогу у проєкті «Голос країни» (2022), [9] ставши символом духовної тяглість та зв'язку між класичною спадщиною і сучасним фольклорним виконавством.

Події XX ст., зокрема визвольні змагання та діяльність Холодноярської республіки, залишили глибокий слід у народнопісенній культурі Черкащини. Образ Холодного Яру, який Т. Шевченко символічно означив як джерело «вогню нового», набув реального звучання у пісенних інтерпретаціях, що відтворюють героїку визвольного руху [10]. У сучасному репертуарі побутують твори «Холодний Яр» (В. Лютий), «Холодний Яр / Чорний ворон» (Р. Ковальчук), «З Холодного Яру» на слова Шевченка, які формують культурний код нескореності та самобутності регіону.

Заслужена артистка України Наталія Мамалига (уродженка м. Черкаси) зазначає, що існує «великий пласт народної пісенності Холодноярської республіки», який потребує системного вивчення [11]. Такі твори постають не лише як музичні тексти, а як носії колективної пам'яті й регіональної ідентичності, у яких локальний досвід Холодного Яру трансформується у стійкий пласт сучасної народнопісенної традиції Черкащини.

У 1920-х роках національно-культурне відродження сприяло активізації народнопісенних практик Черкащини. Хати-читальні та сільські гуртки поширювали грамотність і водночас ставали осередками традиційного співу. Так, співочий гурток Нетеребської хати-читальні Корсунського району, за звітом від 10 січня 1925 року [12], налічував 39 учасників. У його репертуарі були козацькі, побутові та ліричні пісні – «Козаченько, куди йдеш?», «Ой, вербо, вербо», «На городі калинонька», «За городом качки пливуть» тощо, що засвідчує жанрове розмаїття й роль пісенності як носія культурної пам'яті. Водночас наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років із посиленням більшовицького контролю цей процес було зупинено: автентичний спів поступово витісняли офіційні радянські зразки.

У радянську добу, попри репресії та русифікацію, народна пісенна культура Черкащини не зникла, а трансформувалася у формах, підтримуваних державою. Поширення самодіяльності забезпечило збереження народного співу: при клубах і будинках культури діяли хори й ансамблі. Показовим є Старосільський народний хор Городищенського району, створений у 1935 р. під керівництвом Марії Демченко та Марини Гнатенко, чий репертуар поєднував автентичні народні пісні з творами радянських композиторів [13]. Водночас функціонували агітбригади, районні театри народної творчості, університети культури для бригад комуністичної праці. Символом офіційної підтримки народної пісні стало обласне свято пісні на Тарасовій горі в Каневі [14].

У другій половині ХХ ст. самодіяльні хори Черкащини стали важливими осередками збереження народної пісенності. Особливе місце посів Великоканівецький народний хор, створений у 1976 році, який уже за два роки здобув звання «народного». Колектив став відомим в області, був учасником фестивалів і конкурсів, зокрема всеукраїнського «Серпневого заспіву» в Чорноморську. Його репертуар охоплював локально зафіксовані твори – «Ой чого ти почорніло зеленє поле», «Гей, літа орел», «Розпрягайте, хлопці, коней», «У Чигирині на ярмарку», «Чого сумувати, голубко моя» та ін. [15]. Через автентичне й оброблене виконання хор сприяв збереженню пісенної спадщини Черкащини. Його багаторічний керівник Микола Іванович Савченко – уродженець Малих Канівців, випускник Канівського культпросвітнього училища, баяніст і диригент – протягом трьох десятиліть розвивав репертуар і здійснював обробки місцевих пісень. Під його

керівництвом хор став одним із провідних у регіоні та важливим чинником локальної культурної ідентичності. Наявність при колективі танцювального ансамблю (першим його керівником був заслужений артист України Лев Бушмакін) посилювала синкретизм співочих і хореографічних традицій Черкащини.

З проголошенням незалежності України у 1991 році народна пісенна культура Черкащини набула нового розвитку. Відродження національної символіки та звернення до історичної пам'яті сприяли активізації фольклорних гуртів, відновленню обрядових пісень і поширенню фестивального руху. Репертуар багатьох колективів збагатився автентичними творами, що раніше були витіснені офіційною ідеологією. Характерним прикладом є народний аматорський ансамбль «Жайвір» Черкаського міського будинку культури імені Івана Кулика (керівник І. Іщенко), створений у 2004 році. Його репертуар [16] базується на народних піснях, а виконавська манера вирізняється автентичністю й побутовими елементами (використання рубеля, ложок, глиняного посуду тощо), що підкреслює живий зв'язок пісенності з громадою.

У період російської агресії народна пісня набуває нових смислів, стаючи формою духовного опору та джерелом єднання. У цей час відроджуються козацькі й обрядові пісні, поруч із якими з'являються сучасні інтерпретації, сповнені мотивів боротьби та віри у перемогу.

Показовою є діяльність заслуженої артистки України Руслани Лоцман, уродженки Черкащини, яка популяризує народну пісенність у сучасному культурному просторі. Її виконання пісні «Запалю свічу» [17] сприймається як народна молитва за Україну, а пісня «Туман яром» [17], почута від 93-річної бабусі співачки – носійки черкаської традиції, символізує тяглість поколінь. Народну естафету продовжує дев'ятирічна донька артистки Орися, з якою Руслана виконує пісню «Про капусту» [17], записану на Черкащині. Їхні спільні виступи вражають щирістю й автентичністю.

Символічним прикладом сучасного втілення народної культури став концерт до свята Покрови 2025 року на хуторі Дикий Хутір у Холодному Яру, присвячений вшануванню героїв. Під час заходу поруч із виступами військових і народних виконавців лунали вірші загиблого захисника Степана Педченка (СТЕР), перетворюючи подію на акт колективної пам'яті та духовного єднання.

У добу незалежності й воєнних випробувань народна пісенність Черкащини постає як форма збереження національної ідентичності, духовної стійкості та спадкоємності культурної традиції.

Наукова новизна полягає у комплексному розгляді історичних чинників формування народної пісенності Черкащини як простору культурної пам'яті українців, що відображає тяглість історичних і духовних смислів від архаїчних епох до сучасності. Уперше народну пісенну традицію регіону осмислено як цілісну історико-культурну систему, пов'язану з етапами державотворення, духовного життя та суспільних трансформацій українського народу.

Визначено основні історичні етапи становлення народної пісенності – від трипільських археокультурних джерел і доби Київської Русі до козацько-гайдамацького, шевченківського, радянського та сучасного періодів. Простежено функції народної пісні як носія історичної пам'яті, колективного досвіду та духовних цінностей.

Уточнено роль локальних осередків пісенності як центрів збереження регіональної спадщини. Показано значення діяльності Великоканівецького народного хору під керівництвом М. Савченка як важливого чинника тяглості та трансляції пісенної традиції Черкащини.

Доведено, що народна пісенність Черкащини є історико-культурним феноменом, у якому поєднано спадкоємність, трансформацію та оновлення національної пісенної культури, що забезпечує її роль у збереженні колективної пам'яті та ідентичності українців.

Висновки. Народна пісенність Черкащини є вагомою складовою культурної пам'яті українців, у якій відображено історичний досвід, духовні орієнтири та ментальні коди нації. Її витоки сягають давніх археокультурних пластів Подніпров'я, а подальший розвиток визначався історичними подіями Києворуської, козацької та гайдамацької доби. У пісенній традиції регіону закарбовано образи визвольної боротьби, моральні ідеали й колективні цінності.

У XIX–XX ст. народна пісня Черкащини зазнавала трансформацій – від побутових і ліричних форм до сценічних і самодіяльних практик, однак зберігала тяглість змістів і художніх інтонацій. Значну роль у цьому відіграли місцеві хори й ансамблі, зокрема Великоканівецький народний хор під керівництвом М. Савченка, який став осередком відродження традиційного співу.

У добу незалежності народна пісенність Черкащини постала як чинник національної самоідентифікації, духовної єдності та культурного відродження. Вона зберігає живий зв'язок між поколіннями, поєднуючи архаїчні мотиви й сучасні сенси, стаючи формою громадянської пам'яті та символом стійкості українського духу.

Отже, народна пісенність Черкащини є не лише дзеркалом історичних епох, а й носієм культурної пам'яті, що забезпечує спадкоємність традицій, підтримує духовну стійкість громади та зміцнює національну ідентичність. Її періодизація – від архаїки до сучасності – демонструє тісний зв'язок між історичними процесами та розвитком пісенної традиції, що робить Черкащину одним із ключових регіонів збереження та трансляції української народно-пісенної культури.

### Література

1. Корній Л. П., Сютя Б. О. Історія української музичної культури. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
2. Правдюк О. А. Українська музична фольклористика. Київ : Наукова думка, 1978.
3. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями і коментарями). Вінниця : Нова книга, 2008. 520 с. URL: [https://archive.org/details/iv\\_hrest/page/n13/mode/2up](https://archive.org/details/iv_hrest/page/n13/mode/2up) (дата звернення: 21.10.2025).
4. Межиріцька стоянка. Пам'ятка світового значення не потрібна Україні? URL: <https://surl.li/gkjpvr> (дата звернення: 21.10.2025).
5. Державний історико-культурний заповідник «Трипільська культура». *Вікіпедія*. URL: <https://surl.li/rzzvkf> (дата звернення: 21.10.2025).
6. Григорівка (археологічна пам'ятка). *Вікіпедія*. URL: <https://surl.li/gomsay> (дата звернення: 21.10.2025).
7. Ященко Л. Пісні Черкащини. *Шевченків край* : Історико-етнографічне дослідження. Київ, 2005. С. 450–479.
8. Великі та Малі Канівці (Чорнобаївський район). *Ритм України*. 2009. № 4. С. 50–51.
9. Марія Квітка. *Вікіпедія*. URL: <https://surl.li/okrwuw> (дата звернення: 21.10.2025).
10. Холодний Яр. Воля України – або смерть! (документальний фільм). *Youtube*. 2014. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=35\\_pNltz9QU](https://www.youtube.com/watch?v=35_pNltz9QU) (дата звернення: 21.10.2025).
11. Мамалига Н. М. Інтерв'ю з Заслуженою артисткою України Мамалигою Наталією Миколаївною від 20 лютого 2024 року / розмовляв П. Ю. Хлебніков. *Особистий архів Хлебнікова Павла Юрійовича*. Машинопис.
12. Зі звіту Нетеребської хати-читальні Корсунського району виконкому Корсунської районної ради робочих, селянських та червоноармійських депутатів про роботу з 1 вересня 1924 р. по 1 січня 1925 р. (1925, жовтень 10).

*Державний архів Черкаської області.* (Ф. Р-72, Оп. 1, Спр. 11, Арк. 11–12. Оригінал). Черкаси, Україна.

13. З протоколу засідання президіуму Черкаського обкому профспілки працівників культури про діяльність Старосільського народного хору Городищенського району (1960, вересень 9). *Державний архів Черкаської області.* (Ф. Р-2568, Оп. 1, Спр. 67, Арк. 8–9. Оригінал). Черкаси, Україна.

14. З постанови ради у справах культурного будівництва (промислового і сільського) черкаських обласних управлінь культури і президії обкому профспілок працівників культури про результати обласного свята пісні у м. Каневі. (1963, червень 7). *Державний архів Черкаської області.* (Ф. Р-2631, Оп. 1, Спр. 208, Арк. 53–55. Оригінал). Черкаси, Україна.

15. Пісня «Ой літа орел» : виконує чоловічий склад Народного хору Великоканівецького СБК : [відео]. *Особистий архів Яковенка Олександра Семеновича (с. Великі Канівці Черкаської обл.).* MicroSD.

16. Репертуарний план народного аматорського ансамблю «Жайвір» Черкаського міського будинку культури імені Івана Кулика на 2022 рік. *Архів Черкаського міського будинку культури ім. І. Кулика.* Машинопис

17. Пісні «Запалю свічу»; «Туман яром»; «Про капусту» : виконують Руслана Лоцман та Оріся Лоцман : відеофрагмент концерту свята Покрови-2025 (Дикий Хутір у Холодному Яру Черкаської області). *Особистий архів Хлебнікова Павла Юрійовича.* MicroSD.

### References

1. Kornii, L. P., & Siuta, B. O. (2011). History of Ukrainian Musical Culture. Chaikovskiy NMAU [in Ukrainian].
2. Pravdiuk, O. A. (1978). Ukrainian Musical Folkloristics. Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Ivanytskyi, A. I. (2008). Anthology of Ukrainian Musical Folklore. Nova knyha. [https://archive.org/details/iv\\_hrest/page/n13/mode/2up](https://archive.org/details/iv_hrest/page/n13/mode/2up) [in Ukrainian].
4. Mezhyrich archaeological site: A world heritage monument unnecessary for Ukraine? (n.d.). <https://surl.li/gkjpvy> [in Ukrainian].
5. State Historical and Cultural Reserve 'Trypillian Culture'. (2025, October 21). In Wikipedia. <https://surl.li/rzzvkf> [in Ukrainian].
6. Hryhorivka archaeological site. (2025, October 21). In Wikipedia. <https://surl.li/gomsay> [in Ukrainian].
7. Yashchenko, L. (2005). Songs of Cherkasy Region. Shevchenko's Land: Historical and Ethnographic Study (pp. 450–479). Kyiv [in Ukrainian].

8. Velyki and Mali Kanivtsi (Chornobai district). (2009). Rhythm of Ukraine, 4, 50–51. [in Ukrainian].

9. Maria Kvitka. (2025, October 21). In Wikipedia. <https://surl.li/okrwyw> [in Ukrainian].

10. Kholodnyi Yar. Freedom of Ukraine – or Death! (2014). [Documentary film]. [https://www.youtube.com/watch?v=35\\_pNltz9QU](https://www.youtube.com/watch?v=35_pNltz9QU) [in Ukrainian].

11. Mamalyha, N. M. (2024, February 20). Interview with Honoured Artist of Ukraine Nataliia Mykolaivna Mamalyha: conducted by P. Yu. Khlebnikov. Personal archive of Pavlo Yu. Khlebnikov. Typescript.

12. From the report of the Neterebsk reading room of the Korsun district executive committee of the Korsun district council of workers', peasants' and Red Army deputies on the work from September 1, 1924 to January 1, 1925. (1925, October 10). State Archive of Cherkasy Oblast. (Fond R-72, Archive unit 1, Affairs 11, P. 11–12, Original). Cherkasy, Ukraine [in Ukrainian].

13. From the minutes of the meeting of the presidium of the Cherkasy regional committee of the trade union of cultural workers on the activities of the Starosilskyi folk choir of the Horodyschenskyi district. (1960, September 9). State Archive of Cherkasy Oblast. (Fond R-2568, Archive unit 1, Affairs 67, P. 8–9, Original). Cherkasy, Ukraine [in Ukrainian].

14. From the resolution of the Council for Cultural Construction (Industrial and Rural) of the Cherkasy Regional Departments of Culture and the Presidium of the Regional Committee of Trade Unions of Cultural Workers on the results of the regional song festival in the city of Kanev. (1963, June 7). State Archive of Cherkasy Oblast. (Fond R-2631, Archive unit 1, Affairs 208, P. 53–55, Original). Cherkasy, Ukraine [in Ukrainian].

15. Pisnia 'Oi lita orel' [Song 'Oh, the eagle flies']. (n.d.). Performed by the male ensemble of the Velykokanivtsi Folk Choir, Velykokanivtsi Village House of Culture, Cherkasy region [Video]. Personal archive of Oleksandr Semenovych Yakovenko. MicroSD.

16. Repertoire plan of the folk amateur ensemble 'Zhaivir' of the Ivan Kulyk Cherkasy City House of Culture for 2022. (2022). Archive of the Cherkasy City House of Culture named after Ivan Kulyk. Typescript.

17. Lotsman, R., & Lotsman, O. (2025, October). Songs 'I Will Light a Candle'; 'Fog in the Valley'; 'About the Cabbage'. Video recording of the Pokrova-2025 celebration concert (Dykyi Khutir, Kholodnyi Yar, Cherkasy region). Personal archive of Pavlo Yu. Khlebnikov. MicroSD.

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 17.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.075

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351854

### Цитування:

Акімов Д. І. Методологія науково-дослідної роботи у сфері дослідження маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 149–155.

Akimov D. (2025). Methodology of Scientific Research Work in the Field of Fine Arts Marketing Studies. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 149–155 [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](mailto:akimov@fortuna.org.ua)*

### МЕТОДОЛОГІЯ НАУКОВО-ДОСЛІДНОЇ РОБОТИ У СФЕРІ ДОСЛІДЖЕННЯ МАРКЕТИНГУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

**Метою статті** є розробка цілісної методології науково-дослідної роботи, здатної інтегрувати різногалузеві підходи для забезпечення глибинного та об'єктивного аналізу; всебічно дослідити методологічні інструменти та алгоритми у сфері соціального та комерційного маркетингу образотворчого мистецтва; різнобічно розкрити методологію дослідження маркетингу образотворчого мистецтва для студентів та аспірантів, що здобувають освіту в галузі мистецтвознавства та культурології, для широкого кола спеціалістів цієї галузі. **Методологія дослідження** базується на принципах системного підходу та міждисциплінарного синтезу, з використанням комплексу методів, адаптованих до специфіки артринку: порівняльно-історичного, економетричного моделювання, соціологічного контент-аналізу, комплексу технічної експертизи, методу нетнографії. **Наукова новизна.** Вперше на міждисциплінарному рівні досліджено методологічні інструменти маркетингу образотворчого мистецтва у сфері компетенції експертів-мистецтвознавців та знавства, а також у культурологічній, економічній, соціологічній, психологічній сфері. **Висновки.** Запропонована методологія науково-дослідної роботи у сфері маркетингу образотворчого мистецтва є інтегративною, поєднує гуманітарні (мистецтвознавчі, культурологічні) і точні (економічні, соціологічні, експертно-технологічні) наукові підходи. Центральним елементом є взаємодія між суб'єктивною культурною цінністю, сформованою представниками знавства, реставраторами культурних цінностей та експертами, що використовують методи рентгенографії та джерелознавства, і співвідносять їх з об'єктивною ринковою ціною на твори мистецтва, визначеною економетричним та маркетинговим аналізом. Подальша науково-дослідна робота у сфері дослідження методології алгоритмів маркетингу образотворчого мистецтва має бути зосереджена на розробці уніфікованих міжнародних стандартів для публікації даних про proveniense та експертизу, що дозволить посилити прозорість та наукову обґрунтованість артринку.

**Ключові слова:** артринок, методологія дослідження, маркетинг образотворчого мистецтва, знавство, експертиза, культурологічні методи, економічні моделі, соціальний маркетинг.

*Akimov Dmytro, Doctor of Sociology, Honoured Artist of Ukraine, Professor at the Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, Chairman of the General Directorate of the International Academy of Rating Technologies and Sociology 'Golden Fortune'*

#### Methodology of Scientific Research Work in the Field of Fine Arts Marketing Studies

**The purpose of the article** is to develop a holistic methodology for scientific research, capable of integrating multidisciplinary approaches to provide in-depth and objective analysis. The author of the article also aims to comprehensively reveal the methodology for research on fine arts marketing for students and postgraduates who are receiving education in the field of art history and cultural studies, for a wide range of specialists in this field. **The research methodology** is based on the principles of a systemic approach and interdisciplinary synthesis, using a set of methods adapted to the specifics of the art market: comparative-historical method, econometric modelling, sociological content analysis, a complex of technical expertise and the netnography method. **The scientific novelty.** For the first time, methodological tools for marketing fine arts in the field of competence of art experts and connoisseurs, as well as in the

cultural, economic, sociological, and psychological fields, have been investigated at an interdisciplinary level. **Conclusions.** The proposed methodology of scientific research in the field of fine art marketing is integrative, combining humanitarian (art history, culturology) and exact (economic, sociological, and expert-technological) scientific approaches. The central element is the interaction between the subjective cultural value formed by representatives of the connoisseurship, restorers of cultural values, and experts using the methods of radiography and source studies, and correlating them with the objective market price of works of art determined by econometric and marketing analysis. Further scientific research in the field of research on the methodology of fine art marketing algorithms should be focused on the development of unified international standards for the publication of data on provenance and expertise, which will allow increasing the transparency and scientific validity of the art market.

**Keywords:** art market, research methodology, fine art marketing, knowledge, expertise, cultural methods, economic models, social marketing.

Актуальність теми дослідження. Актуальність вивчення маркетингу образотворчого мистецтва зумовлена трансформацією світового артринку, який став не лише індикатором культурного розвитку, але й значним сегментом глобальної економіки. Складність артринку як об'єкта дослідження полягає в його подвійній природі: він функціонує одночасно як ринок унікальних культурних благ (де цінність є суб'єктивною та культурно зумовленою) і як фінансовий ринок (де твори є інвестиційними активами).

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичну основу дослідження становлять фундаментальні праці, що охоплюють міждисциплінарний спектр артринку:

1. Соціологія мистецтва. Ключовою є теорія П'єра Бурдьє про Соціальне Поле та концепції Символічного Капіталу й Габітусу, які пояснюють процеси інституційної легітимації та формування нераціонального попиту [8].

2. Економіка мистецтва. Спирання на праці Торстейна Веблена (теорія показного споживання – Ефект Веблена), а також сучасні економетричні дослідження, що використовують модель гедоністичного ціноутворення (зокрема роботи Дж. Скалана та Д. Зоріча), для кількісного аналізу цінової премії [12].

3. Мистецтвознавство, культурологія та знавецтво (connoisseurship). Використовують класичні принципи Джованні Мореллі та Бернарда Беренсона (оцінка стилістичних особливостей і художнього почерку) у поєднанні із сучасними методами експертної валідації (роботи М. Епштейна), які забезпечують первинну атрибуцію та аксіологічну цінність. Також актуальними при дослідженні нашої теми є наукові статті українського академіка Національної академії мистецтв України Юрія Вакуленка [9–11], доктора культурології Жанни Денисюк [13–15] та доктора соціології, автора цього дослідження, Дмитра Акімова, який опублікував понад 20 наукових статей у сфері

дослідження маркетингу образотворчого мистецтва [1; 2; 4–7].

4. Маркетинг та психологія творчості. Дослідження ґрунтується на адаптації класичного маркетингового комплексу 7Р та на концепціях соціальної психології, що вивчають неявні упередження (Implicit Bias), які лежать в основі гендерного дисконту та психографіки колекціонерів.

Виклад основного матеріалу.

1. Міждисциплінарна інтеграція: парадигми та методи.

Успішне дослідження маркетингу образотворчого мистецтва потребує синергії кількох ключових академічних галузей: мистецтвознавства, культурології, економіки, соціального та комерційного маркетингу, соціології мистецтва, психології мистецької творчості. Ця інтеграція ґрунтується на необхідності перетворення якісних гуманітарних даних (атрибуція, символізм тощо) на кількісні показники (ціна, попит, ризик). У контексті цієї проблематики слід зазначити, що повноцінне дослідження маркетингових процесів на артринку потребує використання таких наукових методів:

1.1. Мистецтвознавчі та культурологічні методи, що формують аксіологічну та соціокультурну основу дослідження, визначаючи первинну, неринкову, цінність твору. Мистецтвознавчий метод (іконологічний та стилістичний аналіз) зміщує фокус зору дослідника з опису твору на атрибуцію (підтвердження авторства), датизацію та стилістичний аналіз. Центральним методологічним інструментом тут протягом століть виступає алгоритм залучення знавецтва (connoisseurship), що надає первинну експертну оцінку, яка є необхідним, хоча і суб'єктивним атрибуційним фільтром при визначенні ринкового потенціалу твору мистецтва. Впровадження іконологічного аналізу дозволяє ідентифікувати глибинні семантичні структури та культурні коди твору, які можуть бути маркетинговані як «інтелектуальна додана

вартість» (Intellectual Added Value), що підвищує престижність володіння цим твором.

Культурологічний метод (нарративний та історико-типологічний) базується на теорії поля мистецтва П. Бурдьє, де ринкова вартість є результатом боротьби за символічний капітал. При застосуванні цього методу дослідження зосереджене на ролі інституційної легітимації (музейні виставки, критичні рецензії, включення до канону) як необхідної передумови для конвертації культурного капіталу в економічний, а також застосовують нарративний аналіз для вивчення того, як історії про художника або його твір (міфи, біографії, скандали) формують ринкову привабливість твору мистецтва, впливаючи на психологію покупця.

Моральні й етичні аспекти спонукають дослідника до використання методології *due diligence* (належної перевірки) у сфері права та етики. Тут ідеться про обов'язковий критичний аналіз *provenience* (історії володіння) з акцентом на «періоди підвищеного ризику» (наприклад переміщені культурні цінності, твори мистецтва, вивезені внаслідок воєнних конфліктів) і дотримання норм боротьби з незаконним відмиванням грошей (AML – Anti-Money Laundering). Ці етичні аспекти прямо впливає на ліквідність активу: твори зі спірною історією володіння мають значний дисконт або є неторгованими.

Загалом методологія наукового дослідження маркетингу образотворчого мистецтва базується на принципах системного підходу та міждисциплінарного синтезу, використовуючи комплекс методів, адаптованих до специфіки артринку:

Порівняльно-історичний метод застосовують для аналізу еволюції артринку та інститутів знавства, зокрема для виявлення закономірностей формування канонізаційного фільтру (мистецтвознавчий аналіз).

Економетричне моделювання: застосовують шляхом використання моделі гедоністичного ціноутворення (спрямованого на витрачання коштів заради отримання насолоди) – для ідентифікації та кількісної оцінки впливу нефінансових атрибутів (авторство, стиль, стаття, виставкова історія) на аукціонну ціну.

Соціологічний контент-аналіз застосовують для кількісної оцінки інституційного гейткіпінгу, тобто процесу фільтрації та відбору інформації (представленість у музеях та критичних недейних оглядах), що є вагомим індикатором

символічного капіталу з погляду соціології мистецтва.

Комплекс технічної експертизи включає в себе джерелознавчий метод – критичний аналіз провенансу (*Provenience*) попередньої історії творів мистецтва, *Due Diligence* – процес збору та аналізу інформації про бізнес-об'єкти перед укладанням угод купівлі-продажу) та фізико-хімічні методи (XRF – рентгенофлуоресцентний аналіз визначення елементного складу матеріалів, інфрачервона рефлектографія), які використовують як інструменти валідації первинних даних.

Метод нетнографії (*Netnography*), тобто метод застосування адаптації етнографічного дослідження до цифрового середовища для вивчення онлайн-культур та цифрових спільнот, який застосовують при використанні принципів етнографії, зокрема для дослідження поведінки демографічного зсуву (*Gen Z* – покоління Z зумерів, народжених в 1986–2011 роках) на ринках цифрового мистецтва (NFT), що вимагає розробки нових психографічних моделей.

#### 1.2. Економічні та маркетингові методи.

Ці методи забезпечують праксеологічну та статистичну оцінку ринкової поведінки, попиту, пропозиції і ціноутворення.

Соціологічні та демографічні методи досліджують поведінкову економіку артринку, фокусуючись на психологічних, соціальних та культурно зумовлених мотивах покупців, адже такі мотиви часто переважають над раціональними економічними розрахунками.

Психографічна мотивація та соціальне сигналювання застосовують, коли дослідження зміщується від вимірювання платоспроможності споживача мистецького продукту до аналізу споживацької мотивації, яка може бути інвестиційною, естетичною або соціально-сигнальною. При такому дослідженні застосовують аналіз двох ключових економічних кліше:

1. Ефект Веблена (*Veblen Effect*), тобто демонстративне споживання, коли артоб'єкт купують саме через його високу ціну, що слугує соціальним сигналом елітарності та приналежності покупця, споживача до закритого, клубного кола. Приклад – рекордні продажі творів Джеффа Кунса чи Герхарда Ріхтера, де кінцева ціна виходить за межі суто естетичної чи інвестиційної оцінки.

2. Ефект Сноба (*Snob Effect*), тобто бажання споживача мистецького продукту володіти унікальним активом, який недоступний для широкого споживацького загалу. Ефект Сноба мотивує інтерес

споживача до творів поки не відомих молодих художників або, навпаки, до рідкісних, менш розрекламованих періодів у творчості відомих майстрів.

Економетричний аналіз. Основний інструмент – модель гедонічного ціноутворення (Hedonic Pricing Model). Вона використовує множинний регресійний аналіз для кількісної оцінки внеску нефінансових характеристик ( $A_i$ ) у кінцеву аукціонну ціну ( $P$ ) (рис. 1), де  $A_i$  – це кількісні атрибути (розмір, вік твору),  $D_j$  – фіктивні (dummy) змінні для якісних ознак, наприклад: чи є підпис, рекордний продаж, продаж через аукціон Christie's. Це дає змогу кількісно визначити премію за «художню зірковість» (Star Artist Premium) та вплив і ліквідність артактиву.

$$\ln(P) = \beta_0 + \sum_{i=1}^n \beta_i \ln(A_i) + \sum_{j=1}^m \delta_j D_j + \varepsilon$$

Рис 1. Економетричний аналіз

Джерело: розробка автора

Подивимось більш уважно на психографічну мотивацію та соціальне сигналювання при дослідженні ефектів Веблена та Сноба.

Дослідження артринку вимагає глибокого аналізу психографічної мотивації споживачів, адже на артринку твори мистецтва функціонують не тільки як матеріальні активи, але і як інструменти соціального сигналювання. Саме в цьому контексті дослідження артринку ключову роль відіграють зазначені вище економічні кліше, які певною мірою демонструють порушення масового алгоритму формування попиту та пропозиції: ефект Веблена (демонстративне споживання) та ефект Сноба (прагнення до ексклюзивності) – обидва потребують всебічного аналізу експертів різних напрямів, що працюють на артринку.

1. Ефект Веблена (Veblen Effect) – демонстративне споживання, уперше цей ефект описав Торстейн Веблен, – відображає феномен, коли попит на товар зростає пропорційно його ціні, оскільки висока ціна сама по собі є символом статусу та багатства потенційного покупця. У маркетингу образотворчого мистецтва цей ефект є визначальним для сегменту «зіркового мистецтва» (Star Art).

- Фокус уваги експерта-мистецтвознавця: твір мистецтва, який продається за рекордно високою ціною

(наприклад твори Джеффа Кунса чи картини еталонного імпресіонізму), повинен мати бездоганну Provenience Prestige (престиж історії володіння) та абсолютну атрибуційну валідність. Експерт-мистецтвознавець може констатувати, що висока ціна є легітимною завдяки унікальній історії твору, його ролі в історії мистецтва та включенню до Каталог-резоне (офіційний, вичерпний каталог всіх відомих творів художника). За наявності таких складових демонстративна ціна є науково підтвердженою показником інституційної цінності, підсилюючи аргументацію маркетолога образотворчого мистецтва.

- Кут зору психолога-мистецтвознавця: ефект Веблена задовольняє потребу в ідентифікації та екстерналізації його фінансово спроможного споживача мистецького продукту. Придбання дорогого, широко визнаного твору мистецтва є актом самоствердження покупця, який підтверджує не лише власну фінансову спроможність, а й смакову приналежність до вищої соціальної верстви суспільства. Твір мистецтва стає «зовнішнім об'єктом его», і ця дорога, престижна покупка проектує бажаний соціальний статус на оточення. Висока ціна придбаного твору мистецтва знижує когнітивний дисонанс щодо «естетичної» вартості, замінюючи її «фінансовою» впевненістю.

- Позиція соціолога мистецтва: демонстративна покупка престижного твору мистецтва є ритуалом елітного членства та механізмом підтримки соціальних кордонів (Boundary Maintenance). Художні твори, продані за рекордні суми на аукціонах Christie's або Sotheby's, функціонують як символічний капітал (за П. Бурдьє), який конвертується у соціальне визнання. Соціолог досліджує, як сам акт публічного придбання (публікація імені покупця, увага ЗМІ) є невіддільною частиною товару, підвищуючи його соціальну рентабельність.

- Позиція маркетолога в галузі мистецтва: маркетингова стратегія, яка орієнтована на ефект Веблена, зосереджена на створенні дефіциту інформації та преміальному ціноутворенні. Це включає встановлення високих резервних цін, активне просування «рекордної» історії продажів творів художника та створення наративу неминучості придбання (sense of urgency) на публічних торгах. Акцент робиться на ексклюзивних каталогах, елітних заходах та створенні аури фінансової інвестиції, а не лише естетичного об'єкта.



2. Ефект Сноба (Snob Effect): прагнення до унікальності. Цей ефект протилежний ефекту Веблена і відображає відмову від демонстративного, масового (навіть в елітних колах) споживання, адже споживач прагне володіти мистецьким продуктом як унікальним активом, а тому попит на твір падає, якщо його купують інші, і попит на твір зростає, якщо він є унікальним та недоступним для споживацького загалу.

- Позиція експерта-мистецтвознавця: для сноба-колекціонера цінність визначається раритетністю та інтелектуальною ексклюзивністю. Методологічна стратегія в роботі експерта-мистецтвознавця у сфері артмаркетингу полягає в підтвердженні унікальності мистецького твору, фокусуючись на нетипових роботах (наприклад ранній, менш відомий період творчості великого майстра або рідкісний ескіз), або увага привертається до творів, які ще не були включені до широкого музейного чи аукціонного канону. Роль експертів та знавців тут полягає у виявленні «прихованої» мистецтвознавчої значущості дослідженого твору, яка поки не є очевидною для загалу. Реалізація такого маркетингового завдання потребує від експертів та знавців використання джерелознавчих методів для підтвердження найбільш ексклюзивної Provenience.

- Позиція психолога-мистецтвознавця: ефект Сноба є проявом потреби в самодиференціації та когнітивній автономії. Психолог-мистецтвознавець констатує методологію дій колекціонера-сноба, який прагне відмежуватися від «старої» еліти, демонструючи тонший, особистий смак. Придбання невідомого твору або відкриття нового імені для такого колекціонера є актом інтелектуального панування над ринком. Колекціонер-сноб мотивований бажанням бути першим, хто визначив майбутню цінність, а не просто купив уже загальноновизнаний твір мистецтва.

- Позиція соціолога мистецтва: снобський попит формує субгруповий (тобто підпорядкований окремій групі), культурний капітал (у тому розумінні, у якому французький соціолог П'єр Бурдьє сформулював термін «культурний капітал» як сукупність ресурсів, які впливають на соціальну мобільність та успіх особистості в суспільстві. Соціолог мистецтва констатує методологію дій колекціонера-сноба, який створює власне, більш витончене «антиполе» мистецтва, кидаючи виклик інституційній легітиматії. Твір функціонує як кодовий символ для вузького кола посвячених,

а не для широкого соціального відображення. Таку позицію колекціонера-сноба можна визначити як прояв антиконформізму, де колекціонер використовує придбаний твір мистецтва для позиціонування «вищого» рівня власної культурної ерудиції.

- Позиція маркетолога в галузі мистецтва: маркетинг для снобського сегмента базується на принципі «контрольованої рідкості» (Controlled Scarcity) та «відкриття» (Discovery). Маркетингові стратегічні методології спрямовані на організацію приватних продажів (Private Sales), просування молодих, але вже визнаних критиками художників, а також за таких обставин маркетингові стратегії можуть бути спрямовані на використання наративів про «недооцінене минуле» або «авангардне майбутнє». У споживацькому сегменті колекціонерів-снобів маркетолог вибудовує методологію гейткіпінгу (gatekeeping) – обмеження доступу до інформації та самого твору, що підвищує його ексклюзивність і привабливість для «сноба».

Підбиваючи підсумки, констатуємо наукову новизну нашого міждисциплінарного дослідження:

1. Формалізація міждисциплінарної методологічної матриці: уперше в українському науковому просторі запропоновано методологічний апарат, який систематично об'єднує економетричні інструменти (модель гедоністичного ціноутворення) із гуманітарними категоріями (символічний капітал, інституційна легітиматія). Це дозволяє кількісно оцінити вплив культурних чинників на ринкову вартість.

2. Концепція гендерного дисконту як методологічна змінна: обґрунтовано необхідність включення гендерного дисбалансу на артринку як обов'язкової фіктивної змінної (dummy variable) у моделі ціноутворення. Це дозволяє не просто констатувати нерівність, а кількісно вимірювати втрачену інвестиційну премію для жінок-художниць.

3. Упровадження валідаційних (перевірка дійсності або відповідності даних) методологічних кліше: систематизовано інтеграцію точних методів експертизи (спектроскопічний аналіз, дендрохронологія) у маркетинговий процес, підвищуючи рівень атрибуційної валідності артактивів. Доведено, що науково-технічне підтвердження Provenience є критичною умовою ліквідності, а отже, ключовим елементом маркетингового комплексу.

Висновки. Запропонована методологія науково-дослідної роботи у сфері маркетингу образотворчого мистецтва є інтегративною: поєднує гуманітарні (мистецтвознавчі, культурологічні) і точні (економічні, соціологічні, експертно-технологічні) наукові підходи. Центральним елементом є взаємодія між суб'єктивною культурною цінністю, сформованою знанням та реставрацією (за допомогою методів рентгенографії та джерелознавства), та об'єктивною ринковою ціною, визначеною економетричним і маркетинговим аналізом. Подальші дослідження мають бути зосереджені на розробці уніфікованих міжнародних стандартів для публікації даних про provenience та експертизу, що дозволить посилити прозорість та наукову обґрунтованість артринку.

### Література

1. Акімов Д. І. Маркетингові дослідження та просування художніх творів у маркетингу образотворчого мистецтва. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 139–144. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238609>.
2. Акімов Д. І. Історична ретроспектива формування маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 140–146. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277649>.
3. Акімов Д. І. Маркетинг образотворчого мистецтва: від античних часів до артринку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 75–80. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286879>.
4. Акімов Д. І. Маркетингові алгоритми просування мистецького продукту на артринку. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 19–25. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286830>.
5. Акімов Д. І. Методологія та соціокультурне проектування алгоритмів підбору експертів у сфері мистецького маркетингу та при формуванні мистецьких колекцій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 4. С. 134–140. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322861>.
6. Акімов Д. І. Соціокультурне проектування та складові методології соціальної інженерії в маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 172–178. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327944>.
7. 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*. 2025. № 3. С. 136–141. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344367>.

8. Бурдые П. Сфера культурного виробництва: Есеї про мистецтво та літературу. Видавництво Колумбійського університету. 1993. 323 с.
9. 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*. 2024. № 3. С. 126–132. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313289>.
10. 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*. 2024. № 4. С. 231–236. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322883>.
11. Вакуленко Ю. Є. Формування музейного зібрання Національного музею «Київська картинна галерея»: націоналізовані колекції. Частина 1. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 266–271. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338979>.
12. Гелбрейт Дж. К. Нова промислова держава. Вид-во Принстонського університету. 2007. 576 с.
13. Денисюк Ж. З. Культуротворчий потенціал і креативність сучасних комунікативних та івент-практик. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 3. С. 99–104. DOI: <https://doi.org/10.32461/2409-9805.3.2023.290992>.
14. Денисюк Ж. З. Візуальні комунікативні практики в контексті розвитку креативних індустрій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 10–14. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289769>.
15. Денисюк Ж. З. Українська культурна ідентичність як основа національної стійкості та культурної політики. *Культурологічний альманах*. 2025. Вип. 1 (13). С. 309–315. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.35>.

### References

1. Akimov, D. (2021). Marketing researches and promotion works of art in the fine art's marketing. *Culture and Modernity*, 1, 139–144 [in Ukrainian].
2. Akimov, D. (2023). Historical Retrospective of Forming Fine Arts Marketing. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 140–146 [in Ukrainian].
3. Akimov, D. (2023). Marketing of Fine Art on the Way from Ancient Times to Art Market of the XXI Century. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 75–80 [in Ukrainian].
4. Akimov, D. (2023). Marketing Algorithms for Promoting an Art Product on Art Market. *Art History Notes*, 43, 19–25 [in Ukrainian].
5. Akimov, D. (2024). Methodology and Socio-Cultural Projecting of Algorithms for the Selection of Experts in Art Marketing and for the Formation of Art

Collections. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 4, 134–140 [in Ukrainian].

6. Akimov, D. I. (2025). Socio-Cultural Projecting and Component Methodologies of Social Engineering in Fine Arts Marketing. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 1, 172–178 [in Ukrainian].

7. Akimov, D. (2025). Application of Social Engineering Tools in the Implementation of Aesthetic and Hedonistic Functions in Fine Arts Marketing. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 3, 136–141 [in Ukrainian].

8. Vakulenko, Yu. (2024). Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 3, 126–132 [in English].

9. 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 English].

10. Vakulenko, Yu. (2025). Formation of the Museum Collection of the National Museum 'Kyiv Art Gallery': Nationalised Collections. Part 1. Herald of the

National Academy of Culture and Arts Management, 2, 271–276 [in English].

11. Bourdieu, P. (1993). The field of cultural production: Essays on Art and literature. Columbia University Press [in English].

12. Galbraith, J. K. (2007). The New Industrial State. Princeton University Press [in English].

13. Denysiyuk, Zh. (2023). Cultural Potential and Creativity of Modern Communicative and Event Practices. Library Science. Record Studies. Informology, 3, 99–104 [in Ukrainian].

14. Denysiyuk, Zh. (2023). Visual communicative practices in the context of the development of creative industries. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 3, 10–14 [in Ukrainian].

15. Denysiyuk, Zh. (2025). Ukrainian cultural identity as the basis of national stability and cultural policy. Cultural Almanac, 1 (13), 309–315 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 07.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 19.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025*

**Цитування:**

Андресюк Б. П. Фотомистецтво і штучний інтелект: еволюція технологічних підходів і художнього вираження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 156–162.

Andresyuk B. (2025). Photographic Art and Artificial Intelligence: Evolution of Technological Approaches and Artistic Expression. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 156–162 [in Ukrainian].

*Андресюк Борис Павлович,  
доктор політичних наук,  
кандидат економічних наук, професор,  
директор Навчально-наукового інституту  
дизайну та реклами  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0007-5397-318X>  
[bandresuk@dakkkim.edu.ua](mailto:bandresuk@dakkkim.edu.ua)*

## **ФОТОМИСТЕЦТВО І ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ: ЕВОЛЮЦІЯ ТЕХНОЛОГІЧНИХ ПІДХОДІВ І ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ**

**Метою статті** є встановити здатність генеративного штучного інтелекту відтворювати фотографічну реальність та виявити технічні, художні й методологічні аспекти такої реплікації. **Методологія дослідження** передбачала застосування таких методів і прийомів, як: аналіз наукових джерел – для виявлення сучасних підходів у фотомистецтві; порівняльний – дав змогу визначити подібність і відмінність при зіставленні оригінальних світлин зі згенерованими; метод семіотичного аналізу – сприяв окресленню змін у природі фотографічного образу та способах репрезентації реальності в епоху штучного інтелекту. **Наукова новизна** статті полягає в порівняльному аналізі трьох типів зображень: оригінальної світлин, зображення, створеного за текстовим промптом, і репліки світлин, створеної на основі самої фотографії (image-to-image); у виявленні специфічних обмежень генеративного ШІ у відтворенні фактури, світла й автентичності; у формулюванні методології оцінювання технічних та естетичних аспектів ШІ-зображень. **Висновки.** Технології штучного інтелекту не просто трансформують інструменти фотографа – вони змінюють саму філософію зображення. Світлин переходять з емпіричного рівня на семіотично-когнітивний, у якому головними стають не світло та композиція, а мова, значення, інтерпретація, взаємодія з алгоритмом. Проведене дослідження дало змогу виявити, що репліка (image-to-image) є найближчою до оригінальної фотографії, а текстова генерація має нижчий ступінь візуальної та художньої ідентичності. Генерація за текстом створює естетично довершений, але «постфотографічний» образ, позбавлений автентичної аури моменту. ШІ підтверджує тенденцію до створення нового жанру – «віртуальної фотографії», у якому реалістичність є результатом алгоритму, а не оптики. Він є інструментом для формування нової естетики фотомистецтва, проте поки що не здатен відтворити життєвий контекст та емоційну енергію моменту, яку передає справжня фотографія.

**Ключові слова:** фотографія, постфотографія, віртуальна фотографія, фотомистецтво, цифровий фотореалізм, штучний інтелект, візуальний образ.

*Andresyuk Borys, Doctor of Political Science, Candidate of Economic Sciences, Professor, Director of the Educational and Scientific Institute of Design and Advertising, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Photographic Art and Artificial Intelligence: Evolution of Technological Approaches and Artistic Expression**

**The purpose of the article** is to determine the ability of generative artificial intelligence to reproduce photographic reality and to identify the technical, artistic, and methodological aspects of such replication. **The research methodology** involved the use of the following methods and approaches: analysis of scientific sources – to identify contemporary approaches in photographic art; the comparative method – which made it possible to determine similarities and differences when juxtaposing original photographs with generated images; and the method of semiotic analysis – which helped outline the changes in the nature of the photographic image and the modes of representing reality in the age of artificial intelligence. **The scientific novelty** of the article lies in the comparative analysis of three types of images: the original photograph, the image created using a text prompt, and the replica generated on the basis of the photograph itself (image-to-image). The study combines and reveals specific limitations of generative AI in reproducing texture, light, and authenticity, and formulates a methodology for assessing the technical and aesthetic aspects of AI-generated images. **Conclusions.** Artificial intelligence technologies do not merely transform the tools available to photographers – they change the very philosophy of imagery. Photographs shift from an empirical level to a semiotic-cognitive one, in which light and composition become secondary to language, meaning, interpretation, and interaction with the algorithm. The conducted research has shown that the image-to-image replica is the closest to the original photograph, whereas text-based generation demonstrates a lower degree of visual and artistic identity. Textual generation produces an aesthetically

complete but “post-photographic” image devoid of the authentic aura of the moment. AI confirms the tendency toward the emergence of a new genre – “virtual photography,” in which realism is the result of an algorithm rather than optics. It becomes a new tool for exploring the aesthetics of photographic art, yet it is still unable to reproduce the life context and emotional energy of the moment conveyed by a real photograph.

**Keywords:** photography, post-photography, virtual photography, photographic art, digital photorealism, artificial intelligence, visual image.

Актуальність теми дослідження. У сучасну епоху цифрових технологій серед образотворчих практик дедалі помітнішим стає вплив генеративного штучного інтелекту (ГШІ) – систем, які за текстовими командами (промтами) або на основі зображень генерують нові візуальні форми. Це значною мірою впливає на сучасне мистецтво фотографії, формуючи новий контекст її розвитку, пов'язаний з питаннями автентичності, авторства та меж фотографічного реалізму в добу цифрової репродукції. У таких умовах феномен постфотографії постає як складник сучасного культурного простору, у якому фотограф продукує нові цифрові смисли й образи, що є результатом спільної інтелектуальної творчості людини й технологій.

Як засіб візуальної культури та вид образотворчого мистецтва фотографія сформувалася завдяки технологіям, значний розвиток яких у ХХІ ст. помітно вплинув на фотомистецтво: як форма синергії технічного й духовного, вона тепер не обов'язково потребує певного джерела світла чи фотоапаратури, технології штучного інтелекту створюють зображення з тексту, коду, статистичного аналізу даних [13, 145]. Відбувся перехід від механічного фіксування реальності до когнітивного її моделювання. Генеративні нейромережі, а саме: Midjourney, DALL·E 3, Stable Diffusion, Firefly, Runway ML, аналізуючи мільйони зображень, створюють новий їх вимір, представляючи спільні ознаки композиції, колористики, перспективи та стилю. Промти стали формою художньої мови, що замінюють об'єктив, перетворивши акт фотографування на семіотичний процес, у якому образ народжується не з фізичної сцени, а з ідеї.

Фотографію з часу її виникнення розглядали як акт фіксації моменту, «свідчення» реальності, мистецький засіб її документування. В. Беньямін [8] увів поняття «аури», що відображає унікальну присутність твору мистецтва в часі й просторі. Цифрові технології трансформують цю «ауру», замінюючи індивідуальний досвід сприйняття на алгоритмічну симуляцію, трансформуючи художні принципи, естетичні засади й філософію образу. У сучасному фотомистецтві

автентичність полягає не лише в правдивості сюжету, а й у неповторності моменту та взаємодії автора з реальністю. Генеративні моделі ШІ, зокрема text-to-image та image-to-image, відкрили нову фазу візуальної творчості. Вони дозволяють створювати зображення, не використовуючи камеру, а лише текстовий опис чи інше зображення. Це змінює роль митця: він перетворюється з фотографа-свідка на режисера алгоритмічної сцени [9], що актуалізує етичні, естетичні та технологічні аспекти стану мистецтва фотографії в добу штучного інтелекту.

Аналіз досліджень і публікацій. Розвиток штучного інтелекту спричинив дискусії щодо зміни формату культурних практик, одною з яких є мистецтво фотографії. Так, вивчаючи методи виявлення ШІ-модифікованих зображень у соціальних мережах у контексті створення відповідального інформаційного середовища, О. Долганенко, М. Широкопетлева, В. Штанько та В. Репіхов порушили технічні, етичні та освітні аспекти поширення неправдивої інформації. Науковці стверджують, що «у світі, де межа між реальністю та симуляцією стає все більш розмитою, постають фундаментальні питання про природу істини, знання та сприйняття» [1, 7]. Про вплив штучного інтелекту на вуличну фотографію зазначає О. Місяк. Зокрема, він вказує, що ця технологія дала змогу автоматично покращувати будь-які зображення, що водночас активізувало етичне питання в роботі фотографа про межу між корекцією і маніпуляцією [4, 87]. К. Родигін теж вказує, що нейромережі доповнили арсенал фотоманіпуляцій через створення фотофейків, використання яких в інтернет-медіа, особливо в офіційних, підриває довіру до зображальної журналістики [6, 265]. У тому, що «професійна співпраця зі штучним інтелектом <...> не замінить традиційну основу, а стане допоміжним інструментом у сучасному мистецтві» [2, 15], переконана Н. Козловська, наводячи приклад з історії появи фотографії, яка стала новим видом творчості, а не замінила живопис. Використання ШІ в традиційних мистецьких практиках, вважає авторка, «відкриває нові горизонти для самовираження митців» [2, 18]. Ю. Манскова теж порушила питання трансформації окремих професій,

наприклад дизайнера, під впливом штучного інтелекту. Науковиця зазначила, що використання таких платформ, як Khroma, Let's Enhance, Remove.Bg, ailor Brands та ін. допомагає створювати та коригувати зображення, що може змінювати творчі професії, але не витіснити їх [3, 18]. Дослідник С. Хара проаналізував можливості впровадження технологій ШІ у візуальне мистецтво, зокрема у створення весільного фото- та відеоконтенту. Автор окреслив при цьому можливі ризики: стандартизація стилю, втрата автентичності зображень. Водночас рекомендував застосовувати інструменти ШІ для розкриття авторського підходу, «впровадження внутрішніх стандартів редагування та опанування багатоінструментальних платформ» [14]. Про еволюцію взаємозв'язку між технологіями та творчістю, суперечності сприйняття фотографії, одним з інструментів створення якої є штучний інтелект, зазначав Е.-К. Гросс, який вважає, що мета таких фотографій «полягає не в тому, щоб переконати публіку в їхній правдивості, а в тому, щоб поставити під сумнів істину» [12, 69]. Роздумуючи про переваги та виклики, які спричиняє поширення штучного інтелекту у створенні та обробці фотографічних зображень, розмиваючи межу між реальністю та вигадкою, Ю. Чен наголошує на важливості «балансування технологічних досягнень з етичними та моральними міркуваннями» [10, 24].

Аналіз сучасних вітчизняних і зарубіжних наукових досліджень з окресленої тематики дав змогу виявити в них загальні тенденції: використання штучного інтелекту у фотографії, з одного боку, розширює творчі можливості фотомитців, з іншого – спричинює етичні питання, пов'язані з автентичністю та маніпулятивністю фотозображень. Науковці однак є в тому, що ШІ є додатковим інструментом у формуванні візуального простору, а не заміною традиційним творчим практикам. Отже, розмивання меж між документальністю та штучною генерацією образів у фотомистецтві зумовлює потребу в глибшому розгляді професійних наслідків таких змін і визначає мету статті – встановити здатність генеративного штучного інтелекту відтворювати фотографічну реальність та виявити технічні, художні й методологічні аспекти такої реплікації.

Виклад основного матеріалу. Класичну фотографію, починаючи від її засновників Ж. Н. Н'єпса та Л. Дагера, завжди розглядали як документальний слід реальності – відбиток

фізичної присутності об'єкта перед об'єктивом. Зображення ж, створене нейромережею, не копіює реальність, а на основі статистичного аналізу фрагментів даних конструює нову – так відбувається перехід від онтології фіксації до онтології симуляції. Якщо раніше фотографія була наслідком акту бачення, тепер вона може бути результатом акту мовлення: мова стає візуальним кодом, який запускає генеративний процес образотворення. Такі світлини, спродуковані текстом, можна охарактеризувати як семантичні: автор матеріалізує свою уяву, власні інтерпретації дійсності у вигляді зображень, які мають реалістичний вигляд. При цьому митець має володіти не лише зоровим відчуттям, але й мовним, адже саме мова визначає структуру майбутнього образу. Зображення стає візуальним текстом, який читається так само, як і літературний твір. Кожен промт – це акт інтерпретації світу, а кожне ШІ-зображення – фрагмент «візуального письма». У такому разі фотограф стає автором-інтерпретатором, який створює візуальні метафори мовою коду; а фотографія – інструментом не лише бачити, а й мислити й формулювати. Фотомистецтво стає гібридом слова та образу, ідеї та її цифрової матеріалізації.

Фахівці мають різні думки щодо наслідків застосування технологій штучного інтелекту у фотомистецтві. Так, наприклад, Е. Морганті вважає, що «у світі, де візуальні ефекти можуть дезорієнтувати, реальні фотографії, зроблені якісно, можуть стати нашою найнадійнішою валютою» [15]; а А. Джуахра переконаний, що новітні технології за дотримання балансу між ШІ і внеском людини відкривають нові можливості для фотографії [11]. Е. Алмас окреслив одне з проблемних питань, яке спричинило активне проникнення технологій у візуальну культуру: з одного боку, штучний інтелект – це «магія», яка викликає захоплення, створюючи запропоновані образи; з іншого – він активізує питання: де в цьому процесі фотограф проявляє свою творчість чи ШІ просто загортає його «в тепле нечітке відчуття створення образів, коли він взагалі нічого не створює?» [7]. З такої дискусії стає зрозуміло, що розвиток технологій спричинив потребу в переосмисленні мистецьких форм, які теж зазнали змін, в окресленні їх місця в сучасному культурному просторі.

Фотографія як форма фіксації реальності дає змогу людині продукувати й посилювати внутрішні переживання, краще пізнавати себе та світ, переосмислювати набутий досвід. Як зоровий стимул, вона, на думку психологів,

здатна «покращувати емоційні, когнітивні та експресивні здібності на індивідуальному, груповому чи громадському рівні», її «образи є потужним засобом психологічного вираження або проживання індивідуальної реальності» [5, 269]. З огляду на вказане вище важливо виявити вплив технологій штучного інтелекту на зміну естетики світлин, відповідно і на їх сприйняття. Проблема полягає у з'ясуванні, чи може результат роботи ШІ-системи замінити або бути подібним до оригінальної фотографії з погляду художньої автентичності, естетичної валідності та візуальної точності; як змінюється сприйняття фотографічного образу, коли він створений не через оптичну фіксацію моменту, а за допомогою алгоритму. У контексті ШІ та фотомистецтва поняття подібності охоплює три виміри: візуальну точність (світло, фактуру, кольори); естетичну валідність (композиція, ритм, задум); автентичність – ступінь наближення до «свідчення» моменту.

У межах статті ми проведемо порівняльний аналіз трьох типів зображень: 1) оригінальної світлини – «спійманого» моменту реальності (рис. 1); 2) зображення, створеного лише за текстовим промтом (рис. 2, 3); 3) репліки світлини, створеної на основі самої фотографії (image-to-image) (рис. 4, 5). Кількісно і якісно порівнявши три види зображень, з'ясуємо причини відхилення текстової генерації від фотографічної точності, зробимо методологічні висновки, що можуть бути корисними для фотохудожників і науковців. На початку дослідження ми висунули припущення, що найбільшу точність у наближенні «фотографічності» забезпечує варіант, створений на основі реального знімка, оскільки алгоритми ГШІ поки що не здатні відтворити всі нюанси фактури, світла, композиції та «аури» моменту. У цьому сенсі корисними були праці науковців, чий напрацювання були дотичними до нашої проблематики. Зокрема, Є. Цетініч та Дж. Ші представили ШІ як інструмент для створення художніх образів і формування на їх основі нових відчуттів [9]; Л. Хаускен, визначаючи «ШІ-фотореалізм» як форму симуляції, вказав, що, хоча зображення, створені генеративними моделями, дедалі важче відрізнити від фотографій, усе ж вони позбавлені справжньої «фотографічності», імітуючи правдоподібність, але не відтворюючи контексту реального [13], та ін.

Для досягнення поставленої мети було обрано світлину, зняту камерою Fujifilm GFX 100S (сенсор 102 Мп, ISO 100, об'єктив GF 32-64 мм f/4, експозиція f/8, 1/125 с). Формат RAW –

16-біт, роздільна здатність – 11648×8736 пікселів, динамічний діапазон > 12 EV. Знімок слугував еталоном у порівняльному дослідженні. Для другого етапу – генерації за текстовим промтом – штучному інтелекту (версія ChatGPT Image Generator (model v-latest), 10 ітерацій, 16-бітний вивід, роздільна здатність 11648×8736 px) було поставлено таке завдання: «Невелике озеро зі спокійною зеленуватою водою, лататтям, кущем осики, м'яким сонячним світлом, фотореалістична якість, у стилі Fujifilm GFX 100S». Використано платну. Для третього – репліки (image-to-image) – використано оригінальну фотографію як вхідний матеріал. Збережено формат TIFF 16 bit, 5 ітерацій, вибрано варіант із мінімальними відхиленнями та оптимальним світловим балансом.

Ми здійснили аналіз трьох зображень на основі кількісних критеріїв: SSIM, PSNR, частка пікселів з різницею < 5 % – і якісних: оцінка освітлення, текстур, кольорів, композиції, наявності випадкових деталей. Дослідження провели на каліброваному моніторі Adobe RGB у стандартизованому освітленні. Порівняння оригіналу та репліки дало такі результати: SSIM – 0,92; PSNR – 45 дБ; подібність – близько 80 %; репліка точно передає композицію, світло, текстури, але втрачає випадкові моменти – мікрошум і рефлексії; має вигляд професійної фотографії з ознаками цифрової стерильності (рис. 2, 3). У результаті зіставлення оригіналу та зображення, згенерованого за текстом (рис. 4, 5), SSIM становило 0,66; PSNR – 32 дБ. Генерація зберегла загальну ідею, але не повністю передала глибину та світло: кущ осики став умовним об'єктом, латаття однакове, світло пласке. Зображення сприймається як картина маслом, а не фото. Репліка світлини, створена на основі самої фотографії, мала такі характеристики: SSIM – 0,70; PSNR – 35 дБ. Репліка продемонструвала значно вищу подібність до оригіналу, що підтвердило ефективність image-to-image моделі.

Експеримент з текстовими промтами (рис. 2, 3) показав, що ШІ частково реалізує описані візуальні параметри, проте створює скоріше живописний, ніж фотографічний образ. Випадковість фактури, рефлексії та динаміка світла втрачаються, а композиція стає штучно збалансованою. Після уточнення промту зображення покращується, але залишається в площині візуальної стилізації.

Репліка на основі оригінального файлу Fujifilm GFX 100S (рис. 4) створює більш



реалістичний ефект, особливо після корекції кольору у Photoshop (рис. 5). Незважаючи на меншу роздільну здатність (1536×1024 px), вона зберігає структуру кадру та оптичну глибину. Це дає змогу стверджувати, що ШІ може формувати нову віртуальну реальність, але, як вважають і деякі дослідники [8; 9], повна «фотографічність» досяжна лише за наявності реального візуального першоджерела.



*Рис. 1. Оригінальне зображення  
(фото Fujifilm GFX 100S)*



*Рис. 2. Генерація ШІ за текстовим промптом  
(перша версія)*

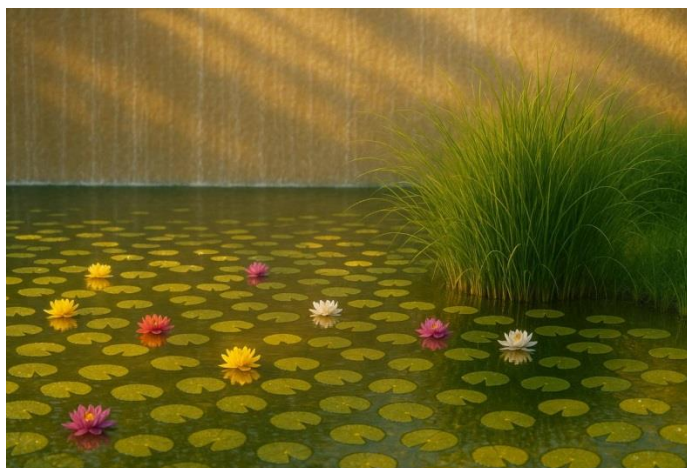


*Рис. 3. Генерація з уточненим промптом  
(друга версія)*

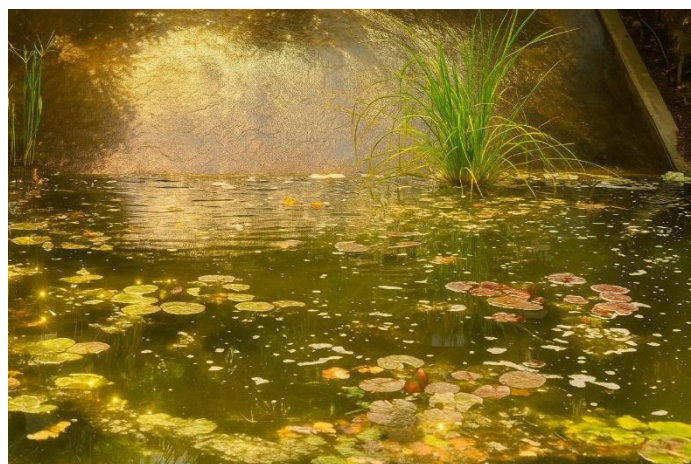


*Рис. 5. Репліка на основі оригінального знімка  
(image-to-image) з корекцією в програмі Photoshop*

Наукова новизна статті полягає в порівняльному аналізі трьох типів зображень: оригінальної світлини, зображення, створеного за текстовим промптом, і репліки світлини, створеної на основі самої фотографії (image-to-image); у виявленні специфічних обмежень генеративного ШІ у відтворенні фактури, світла



й автентичності; у формулюванні методології оцінювання технічних та естетичних аспектів ШІ-зображень.

Висновки. Отже, технології штучного інтелекту не просто трансформують інструменти фотографа – вони змінюють саму філософію зображення. Світлини переходять з емпіричного рівня на семіотично-когнітивний, у якому головними стають не світло та композиція, а мова, значення, інтерпретація, взаємодія з алгоритмом. Проведене дослідження дало змогу виявити, що репліка (image-to-image) є найближчою до оригінальної фотографії, а текстова генерація має нижчий ступінь візуальної та художньої ідентичності. Генерація за текстом створює естетично довершений, але «постфотографічний» образ, позбавлений автентичної аури моменту. ШІ підтверджує тенденцію до створення нового жанру – «віртуальної фотографії», у якому реалістичність є результатом алгоритму, а не оптики. Він є новим інструментом для дослідження естетики фотомистецтва, але поки що він не здатен відтворити життєвий контекст та емоційну енергію моменту, яку передає справжня фотографія. Загалом стрімкий розвиток технологій кардинально вплинув на всі види мистецтва, зокрема й фотографію, спричинивши потребу в осмисленні новітніх технологічних підходів і способів вираження художнього образу.

### Література

1. Долганенко О. Д., Широкопетлєва М. С., Штанько В. І., Репіхов В. М. Штучний інтелект та зображення: підробка, доповнення, чи реальність? *Наукові праці Вінницького національного технічного університету*. 2024. Вип. 3. С. 1–8. DOI: <https://doi.org/10.31649/2307-5376-2024-3-17-24>.
2. Козловська Н. А. Штучний інтелект в інноваційних процесах створення художнього мистецтва. *Наука, технології, інновації: нові підходи та актуальні дослідження* : матеріали II науково-практичної конференції (Полтава, 27–28.09.2024). Полтава, 2024. С. 15–18. URL: <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/book/114> (дата звернення: 17.10.2025).
3. Манскова Ю. Штучний інтелект у дизайні: помічник чи загроза професії. *Інформаційні технології в сучасному світі: дослідження молодих вчених* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. молодих учених, аспірантів та студентів (Харків, 16–17.02.2023). Харків : ХНЕУ імені Семена Кузнеця, 2023. С. 136. URL: <https://openarchive.nure.ua/server/api/core/bitstreams/6f914e14-2ae4-43e1-9ef9-40eebaf099a1/content> (дата звернення: 17.10.2025).
4. Місяк О. В. Генеза вуличної фотографії в контексті специфіки цифрової доби. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 83–89. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313278>.
5. Назаревич В. В., Бореичук І. О., Коробанова О. Л. Фотографія як терапевтична форма фіксації реальності. *Актуальні питання психології*. 2024. Вип. 65. С. 269–275. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2024.65.47>.
6. Родигін К. М. Ілюстративні «фотографії», створені штучним інтелектом, як виклик для зображальної журналістики. *Прикладні аспекти сучасних міждисциплінарних досліджень* : матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. Вінниця, 2024. С. 265–267. URL: <https://jpasmd.donnu.edu.ua/article/view/14843> (дата звернення: 17.10.2025).
7. Almas E. AI and Me: How Image Generation is Changing My Role as a Photographer. *PetaPixel*. 29.10.2023. URL: <https://petapixel.com/2023/10/29/ai-and-me-how-image-generation-is-changing-my-role-as-a-photographer/> (дата звернення: 17.10.2025).
8. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media / ed. by M. W. Jennings, B. Doherty, T. Y. Levin. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2008. 432 p.
9. Cetinic E., She J. Understanding and Creating Art with AI: Review and Outlook. arXiv:2102.09109 [cs.CV], 2021. URL: <https://arxiv.org/abs/2102.09109> (дата звернення: 17.10.2025).
10. Chen Yo. Artificial Intelligence Technology in Photography and Future Challenges and Reflections. *The Frontiers of Society, Science and Technology*. 2024. Vol. 6, iss. 6. P. 24–30. DOI: <https://doi.org/10.25236/FSST.2024.060605>.
11. Djouahra A. Embracing the Power of Artificial Intelligence (AI) in Photography (By Amine Djouahra). *African Business*. 10.01.2024. URL: <https://african.business/2024/01/apo-newsfeed/embracing-the-power-of-artificial-intelligence-ai-in-photography-by-amine-djouahra> (дата звернення: 17.10.2025).
12. Gross E.-C. The Art of AI: Perspectives on Artificial Intelligence in Photography. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VII: Social Sciences. Law*. 2024. Vol. 17 (66), iss. 1. P. 65–70. DOI: <https://doi.org/10.31926/but.ssl.2024.17.66.1.12>.
13. Hausken L. AI Photorealism: The Boundary Between Photography and Generation. *Journal of Visual Culture*. 2024. Vol. 23, № 2. P. 145–162. DOI: [10.1080/20004214.2024.2340787](https://doi.org/10.1080/20004214.2024.2340787).
14. Khara S. Artificial Intelligence and Deep Learning in Wedding Photo and Video Content Creation. *Information and Communication Technologies in Education*. 2025. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15168074>.
15. Morganti A. AI and Photography (Again). *Medium*. 20.08.2025. URL: <https://medium.com/@anthonymorganti/ai-and-photography-again-55654bf077ed> (дата звернення: 17.10.2025).

### References

1. Dolhanenko, O. D., Shyrokopetlieva, M. S., Shtanko, V. I., & Repikhov, V. M. (2024). Artificial intelligence and images: Forgery, augmentation, or reality? *Scientific Works of Vinnytsia National Technical University*, (3), 1–8. DOI: <https://doi.org/10.31649/2307-5376-2024-3-17-24> [in Ukrainian].
2. Kozlovska, N. A. (2024). Artificial intelligence in innovative processes of creating fine art. In Science, technologies, innovations: New approaches and current research: Proceedings of the 2nd Scientific and Practical Conference (Poltava, September 27–28, 2024) (pp. 15–18). Poltava. Retrieved from: <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/book/114> [in Ukrainian].
3. Manskova, Yu. (2023). Artificial intelligence in design: Assistant or threat to the profession. In Information technologies in the modern world: Research of young scientists: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference of Young Scientists, Postgraduates, and Students (Kharkiv, February 16–17, 2023) (p. 136). Kharkiv. Retrieved from: <https://openarchive.nure.ua/server/api/core/bitstreams/6f914e14-2ae4-43e1-9ef9-40eebaf099a1/content> [in Ukrainian].
4. Misiak, O. V. (2024). The genesis of street photography in the context of the specifics of the digital age. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, (3), 83–89. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313278> [in Ukrainian].
5. Nazarevych, V. V., Boreichuk, I. O., & Korobanova, O. L. (2024). Photography as a therapeutic form of recording reality. *Current Issues of Psychology*, (65), 269–275. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2024.65.47> [in Ukrainian].
6. Rodyhin, K. M. (2024). Illustrative “photographs” created by artificial intelligence as a challenge for visual journalism. In Applied Aspects of Modern Interdisciplinary Research: Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Conference (pp. 265–267). Vinnytsia. Retrieved from: <https://jpasmd.donnu.edu.ua/article/view/14843> [in Ukrainian].
7. Almas, E. (29.10.2023). AI and Me: How Image Generation is Changing My Role as a Photographer. *PetaPixel*. Retrieved from: <https://petapixel.com/2023/10/29/ai-and-me-how-image-generation-is-changing-my-role-as-a-photographer/> [in English].
8. Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Harvard University Press [in English].
9. Cetinic, E., & She, J. (2021). Understanding and Creating Art with AI: Review and Outlook. arXiv:2102.09109 [cs.CV]. Retrieved from: <https://arxiv.org/abs/2102.09109> [in English].
10. Chen, Yo. (2024). Artificial Intelligence Technology in Photography and Future Challenges and Reflections. *The Frontiers of Society, Science and Technology*, 6 (6), 24–30. DOI: <https://doi.org/10.25236/FSST.2024.060605> [in English].
11. Djouahra, A. (10.01.2024). Embracing the Power of Artificial Intelligence (AI) in Photography (By Amine Djouahra). *African Business*. Retrieved from: <https://african.business/2024/01/apo-newsfeed/embracing-the-power-of-artificial-intelligence-ai-in-photography-by-amine-djouahra> [in English].
12. Gross, E.-C. (2024). The Art of AI: Perspectives on Artificial Intelligence in Photography. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VII: Social Sciences. Law*, 17 (66), 1. DOI: <https://doi.org/10.31926/but.ssl.2024.17.66.1.12> [in English].
13. Hausken, L. (2024). AI Photorealism: The Boundary between Photography and Generation. *Journal of Visual Culture*, 23(2). DOI: [10.1080/20004214.2024.2340787](https://doi.org/10.1080/20004214.2024.2340787) [in English].
14. Khara, S. (2025). Artificial Intelligence and Deep Learning in Wedding Photo and Video Content Creation. *Information and Communication Technologies in Education*. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15168074> [in English].
15. Morganti, A. (August 20, 2025). AI and Photography (Again). *Medium*. Retrieved from: <https://medium.com/@anthonymorganti/ai-and-photography-again-55654bf077ed> [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025  
Отримано після доопрацювання 05.12.2025  
Прийнято до друку 15.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 001.891:7:37:008

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351856

**Цитування:**

Афоніна О. С. Мистецькі практики в науковому дискурсі: інтеграція освіти, культури й творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 163–168.

Afonina O. (2025). Artistic Practices in Scientific Discourse: Integration of Education, Culture, and Creativity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 163–168 [in Ukrainian].

**Афоніна Олена Сталівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри музичного мистецтва  
Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-1627-6362>  
[oaafonina@dakkkim.edu.ua](mailto:oaafonina@dakkkim.edu.ua)

## МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ: ІНТЕГРАЦІЯ ОСВІТИ, КУЛЬТУРИ Й ТВОРЧОСТІ

**Мета статті** полягає у вивченні мистецьких практик і ролі художніх та музичних інтерпретацій у формуванні мислення здобувачів освіти. **Методологія дослідження** базується на поєднанні теоретичного аналізу та практичного порівняльного дослідження мистецьких творів. Для аналізу творчості О. Шупляка застосовано візуальний та інтерпретаційний аналіз, що дозволяє оцінити розвиток образного, просторового й асоціативного мислення студентів. Для вивчення виконань пісні В. Івасюка «Я піду в далекі гори» використано порівняльний аналіз інтерпретацій у різних виконаннях (авторське, К. Цісик, хор «Гомін») з урахуванням естетики, історичного та соціокультурного контексту. Міждисциплінарний підхід поєднує мистецтвознавство, музикознавство, психологію сприйняття та педагогіку. Методика інтерактивного мистецького проєкту включає аналіз творів, дискусію, рефлексію та міжпредметні зв'язки. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що мистецькі практики мають значний педагогічний потенціал, сприяють розвитку візуального і слухового мислення, інтерпретаційних навичок, аналітичного слуху, а також формують національну ідентичність і ціннісні орієнтації студентів. Наукова складова дослідження полягає у виявленні міждисциплінарних зв'язків між мистецтвом, культурологією, психологією сприйняття та педагогікою. На прикладі творчості українського художника О. Шупляка, який працює з оптичними ілюзіями, та інтерпретацій пісні В. Івасюка «Я піду в далекі гори» у виконанні автора, К. Цісик і хору «Гомін» під керівництвом В. Яценка простежується взаємозв'язок між мистецтвом, наукою та освітнім процесом. **Висновки.** Мистецькі практики (на прикладі творчості О. Шупляка, аналізу різних виконавських інтерпретацій пісні «Я піду в далекі гори») є ефективним інструментом оновлення освітнього процесу, адже поєднують аналітичне та емоційне сприйняття, розвивають образне, просторове й асоціативне мислення здобувачів освіти. Використання оптичних ілюзій у навчанні сприяє формуванню візуальної грамотності, спостережливості та навичок інтерпретації, а також демонструє можливість інтеграції мистецтва з природничими науками (оптика, психологія сприйняття, композиція). Порівняльний аналіз виконань пісні В. Івасюка «Я піду в далекі гори» (у версіях автора, К. Цісик та хору «Гомін») демонструє взаємозв'язок музики, соціокультурного середовища та історичного часу. Кожна інтерпретація виявляє різний тип естетики: камерна авторська щирість Івасюка; студійна й академічна естетика західної сцени в К. Цісик; колективна народна виразність і символічність у хорі «Гомін». Зіставлення трьох виконань пісні формує аналітичний слух, естетичний смак, розуміння стилю, бачення інтерпретації як форми мислення та культурного обміну. Інтеграція мистецтва, освіти і науки є ефективною моделлю сучасного навчального процесу, яка розкриває творчий потенціал здобувачів освіти, розвиває їхню культурну компетентність і національну самосвідомість. Запропоновано мистецький проєкт «Інтерпретація у розкритті художніх образів» може стати практичним інструментом для формування міждисциплінарних умінь студентів через залучення візуальних і музичних мистецтв, аналітичних і творчих методів.

**Ключові слова:** соціокультурний простір, творчість українських і київських митців, інтерпретація, проєкт, мистецькі практики, освітній простір, міждисциплінарність, інтеграційність, оптичні ілюзії, музичне виконавство, культурна пам'ять, національна ідентичність.

*Afonina Olena, Doctor in Art Studies, Professor at the Department of Musical Arts, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Artistic Practices in Scientific Discourse: Integration of Education, Culture, and Creativity**

**The purpose of the article** is to study artistic practices and the role of artistic and musical interpretations in shaping students' artistic thinking. **The research methodology** is based on a combination of theoretical analysis and practical comparative study of artistic works. For the analysis of O. Shupliak's work, visual and interpretative analysis was applied, allowing an assessment of the development of students' imaginative, spatial, and associative thinking. For the study of

performances of V. Ivasiuk's song 'I Will Go to the Distant Mountains', a comparative analysis of interpretations in different performances (the author, K. Cisyk and the Homin Choir) was used, taking into account aesthetics, historical, and sociocultural context. The interdisciplinary approach integrates art studies, musicology, psychology of perception, and pedagogy. The methodology of the interactive art project includes work analysis, discussion, reflection, and interdisciplinary connections. **The scientific novelty** of the study lies in demonstrating that artistic practices have significant pedagogical potential, contribute to the development of visual and auditory thinking, interpretive skills, analytical listening, and also foster national identity and value orientations among students. The scientific component of the research focuses on identifying interdisciplinary links between art, cultural studies, psychology of perception, and pedagogy. Using the example of the work of the Ukrainian artist Oleh Shupljak, who works with optical illusions, and the interpretations of Ivasiuk's song 'I Will Go to the Distant Mountains' performed by the author, K. Cisyk and the Homin Choir under the direction of V. Yatsenko, the study traces the interconnection between art, science, and the educational process. **Conclusions.** Artistic practices (as exemplified by the work of O. Shupliak and the analysis of various performance interpretations of the song 'I Will Go to the Distant Mountains') are an effective tool for renewing the educational process, as they combine analytical and emotional perception and contribute to the development of imaginative, spatial, and associative thinking among students. The use of optical illusions in teaching promotes the formation of visual literacy, observation skills, and interpretive abilities, while also demonstrating the potential for integrating art with the natural sciences (optics, psychology of perception, composition). A comparative analysis of the performances of Volodymyr Ivasiuk's song 'I Will Go to the Distant Mountains' (in the versions by the author, Kvitka Cisyk, and the Homin Choir) illustrates the interrelation between music, sociocultural environment, and historical time. Each interpretation reveals a distinct aesthetic type: Ivasiuk's intimate authorial sincerity; Cisyk's studio and academic aesthetics of the Western stage; and the collective folk expressiveness and symbolism of the Homin Choir. The comparison of the three performances fosters analytical listening, aesthetic taste, stylistic awareness, and understanding of interpretation as a form of thinking and cultural exchange. The integration of art, education, and science represents an effective model of the modern learning process, which unlocks students' creative potential and develops their cultural competence and national self-awareness. The proposed art project 'Interpretation in Revealing Artistic Images' can serve as a practical tool for developing students' interdisciplinary skills through the integration of visual and musical arts, as well as analytical and creative methods.

**Keywords:** sociocultural space, the creativity of Ukrainian and Kyiv artists, interpretation, project, art practices, educational space, interdisciplinarity, integrativity, optical illusions, musical performance, cultural memory, national identity.

Актуальність теми дослідження. Термін «мистецька практика» (англ. artistic practice, art practice) вживається у сучасній гуманітаристиці, зокрема мистецтвознавстві або освітньому процесі закладу мистецької освіти, доволі широко. Він немає єдиного, усталеного визначення, але в наукових та освітніх контекстах під ним зазвичай розуміють процес і методи роботи митця. Про професійну майстерність викладача, тобто його практичну діяльність, часто вживають слово «мистецтво». Тут мистецтво відноситься до «практики» передачі знань і досвіду. Тож, певна сукупність підходів у викладанні, технік роботи з матеріалом, дослідницьких і концептуальних стратегій, які приводять до певного результату, по суті вже є «мистецькою практикою». Це не завжди може бути кінцевим продуктом (картиною, інсталяцією, перформансом), або в освітньому процесі – підведенням підсумків, «мистецька практика» тут краще розкривається як пошук нових ідей, їхня поступова реалізація (необов'язково правильна, дотична до попереднього досвіду). Часто цей процес і пошуку ідеї та його реалізація пов'язані із експериментуванням.

Актуальність дослідження мистецьких практик в різних галузях культури і мистецтва, їхнього впливу на освітній процес, є своєчасним оскільки мистецький чи освітній простір презентують розмаїття зразків для наукового аналізу.

Аналіз досліджень і публікацій. Мистецтво, у загальному розумінні цього слова, є унікальним, що виявляється у його соціальній спрямованості. Мистецтво здатно відображати певні цінності (традиції, норми) і одночасно формувати їх. Мистецькі практики, як одна із форм мистецтва, діяльнісно показують різні види взаємодії з суспільством через інституції чи спільноти. Тобто, мистецтво не просто виробляє певні предмети, мистецтво вибирає соціальну, політичну, етичну, дослідницьку або активістську практики.

Академічний термін у візуальних мистецтвах, у мистецькій освіті «artistic practice» означає навчально-творчий процес, який поєднує практичну роботу (малювання, відео, скульптура тощо) та дослідницьку складову (тексти, рефлексії, аналіз). Теоретики сучасного мистецтва (Б. Гройс, К. Бішоп) активно використовують поняття «мистецька практика». Автор концепції реляційної естетики (1990) французький мистецтвознавець Ніколас Буррію розглядає сучасне мистецтво як практику побудови людських відносин і соціальних взаємодій. Поняття «мистецька практика» у Буррію представляється формою соціального досвіду, де головним матеріалом стають взаємини між людьми, а не традиційні художні засоби (фарба, камінь, звук тощо). У цьому процесі художник виступає організатором ситуацій, посередником

спілкування або творцем контекстів, у яких люди взаємодіють, тобто мистецтво є платформою для діалогу, спільності, співіснування, а не лише естетичного споглядання.

Мистецтвознавець Грант Кестер (Grant Kester) активно розробляє поняття collaborative art practices. Університетські програми з візуального мистецтва часто мають курси Artistic Practice або Studio Practice, де термін використовують для позначення власного напрямку роботи митця-студента.

В українському контексті автори (О. Баршиновська, О. Радинський, К. Ботанова), які пишуть про мистецькі практики у періодичних виданнях «Критика», Korydor, Prostory, підіймають питання конкретних експозицій, виставок, часто оригінальних за формою. Наукова література про київський художній світ (О. Авраменко, Г. Вишеславський, А. Ложкіна, М. Полякова, О. Петрова, О. Ройтбурд, Г. Скляренко, О. Соловійов, Т. Скібіцька).

Дослідниця І. Яцик проаналізувала діяльність мистецької групи GAZ, ядо якої входять українські художники В. Грубляк та О. Золотар. Оригінальним в їхній творчості є зв'язок двох видів мистецтва – перформансу і скульптури. Авторка охарактеризувала концепції мистецьких акцій «RuТина» (2014), «Ритуал схвалення» (2014, 2015), «Збройна кімната» (2014) у різних інтерпретаціях. На її думку, «попри очевидну соціально-критичну спрямованість акцій групи GAZ, в основі їхньої творчості закладено ідеї дослідження простору та аналізу його трансформацій. Виявлено зв'язок мистецької діяльності групи GAZ та актуального соціополітичного контексту з перспективою для міждисциплінарного вивчення в межах академічних програм просторового мистецтва, які спрямовані на дослідження широкого спектру варіантів тривимірної форми, включно з мистецтвом інсталяції, скульптурою, мистецтвом перформансу, мультимедіа та цифровим мистецтвом» [5, 110].

Голландський композитор, художник-музикант Крістіан Вайтс працює у межах перетину музики, мистецтва, соціальних практик. Його дослідження стосуються мистецьких практик, які ґрунтуються на взаємодії із суспільством, мистецтвом та аудиторією. Спираючись на різних вчених (Олександр Готтіб Баумгартен, Йозеф Бойс, Мартен Дорман, Крістоф Менке тощо) різних періодів розвитку мистецтва, він намагається з'ясувати: чи все є мистецтвом із того, що ми можемо почути чи побачити [9].

Інша дослідниця, експериментальна музикантка, мультидисциплінарна художниця і письменниця Еммануель Векерле (Emmanuelle Waeckerlé) зосереджується на проблематиці музики, тексту і перформансу [13]. Дослідження Е. Векерле стосуються мистецьких практик у поєднанні музичних композицій з художньою, тілесною, текстовою практикою.

Для нас важливим є вивчення досвіду науковців із проєкцією в освітній процес.

Мета статті полягає у вивченні мистецьких практик і ролі художніх та музичних інтерпретацій у формуванні мислення здобувачів освіти.

Виклад основного матеріалу. Освітній процес є досить консервативним за своєю структурою. Цей факт є позитивним і негативним одночасно. Викладач зберігає традиції навчання, які мали гарний кінцевий результат, але час рухається вперед і студенти потребують нових прикладів. Таким новим прикладом може бути мистецький проєкт, який включає не тільки опис фактів, а й враження від практики. Приміром, творчість сучасного українського художника, з оригінальним підходом до своїх робіт О. Шупляка з ефектом оптичних ілюзій. У його пейзажах і фігурах на цих роботах простежуються подвійні зображення з прихованими людськими обличчями. Приміром, у серії Hidden Images («Приховані зображення») автор поєднує живопис, фотографії, графіки, ілюстрації та анімацію. Його роботи у цій техніці відомі з 1992 року. Вони сприяють розвитку сприйняття та уяви. Студент не просто «дивиться» на твір мистецтва, він вчиться його «бачити», розпізнавати взаємозв'язки між формою, змістом і контекстом. Такий тренінг активізує здатність мислити образами. У мистецьких спеціальностях такий спосіб стає ключовим, або особливою компетенцією (дизайн, архітектура, графіка, медіа, педагогіка мистецтва тощо).

Творчість О. Шупляка є прикладом інтерактивної мистецької практики. Для сучасних студентів візуальне мислення домінує серед інших і це стосується не тільки художників, скульпторів тощо. Для музикантів також уміння бачити / чути стає більшим, ніж очевидним, оскільки музична творчість тільки апелює до певних образів, але уява, досвід виконавців і слухачів також може виховуватися на прикладах образотворчого мистецтва.

При знайомстві із такими творами, як картини О. Шупляка: портрет Тараса Шевченка під назвою «Кобзар» (1991), «Наша думка, наша пісня...» (2011), «Рече та стогне Дніпр широкий!» (2014), портрет Миколи Леонтовича

під назвою «Щедрик» тощо. Такі приклади надають студентам навичок інтерпретаційного мислення з пошуком сенсів у художньому образі. Для мистецької освіти спостережливість і концентрація уваги завжди знаходиться на першому місці. При роботі з аспірантами інтеграцію оптичні ефекти художника пояснюються через закони перспективи, оптики, психології сприйняття. Тож інтеграція мистецтва й науки допомагають розкривати науково-творчий потенціал здобувачів освіти.

Його роботи можна використовувати у форматі навчальних проєктів – мистецький проєкт як: приклад у написанні «прихованих образів», як вправи з композиції; аналіз подвійних образів у контексті символізму, культурної пам'яті, асоціативного мислення; міждисциплінарні заняття, де мистецтво поєднується з фізикою (оптика), психологією (сприйняття), історією мистецтва (С. Далі, Дж. Арчимбольдо й ін.).

Таким чином, оптичні ілюзії О. Шупляка, або мистецькі практики, крізь науковий дискурс доводять процеси інтеграції освіти, культури і творчості.

Іншим прикладом такого поєднання є музичне мистецтво і виконавство. Спираючись на концепцію реляційної естетики Н. Бурріо, можемо простежити процес змін у виконанні пісні В. Івасюка «Я піду в далекі гори» в авторському виконанні, американської співачки українського походження К. Цісік, хору «Гомін» під керівництвом В. Яценка. Пісня у виконанні самого автора була в стилі української естрадної пісні з яскравими елементами фольклору та лірики.

Вона звучала в оркестровому супроводі. Саму пісню проаналізувала К. Ніколаєва і ми наводимо приклад її аналізу, оскільки погоджуємося повністю [1]. Цей аналіз також доводить міждисциплінарність мистецтва, освіти і науки. Авторка характеризує твір як баладу куплетної форми. Його структура досить традиційна для періоду, коли була написана. «Починається твір з фортепіанного вступу, з фермати на половинній ноті у правій руці та паузи у лівій; далі йдуть переклички імітаційно-імпровізаційного характеру. Автор вводить у твір багатоголосний вокальний ансамбль, який виконує роль переважно підголоскового фону для соліста, епізодично передаючи ефект відлуння в горах. Між солістом і вокальним ансамблем переважають консонуючі інтервали, що надає мелодії м'якості та покращує її сприйняття. Приспів побудований на двох повторюваних елементах, які по чергову виконуються дуєтом і солістом, та на фоні яких звучить вокаліз ансамблю. Амплітуда динаміки коливається від  $p$  до  $f$  і

створює дисбаланс у ліричному настрої твору. В цілому композиція є гармонійним взірцем любовної лірики, в якій відображені душевні хвилювання молодого людини» [2, 176].

Кардинальні зміни відбулися у виконанні цієї пісні К. Цісік [4]. Пісня починається оркестровим вступом і супроводжує голос співачки. Змінюється текст, змінюється аранжировка, яка представляє зміст пісні по-новому, вписуючи її до іншого стилю виконання. Відповідно концепції Н. Бурріо «сучасне мистецтво» є практикою людських відносин і соціокультурних взаємодій. Тож, абсолютно логічним були виконання В. Івасюка і К. Цісік у суголосності часу, вибудові цих відносин з оточенням. Це не означає, що їхні виконання цієї пісні повністю відповідали тій системі, в якій вони жили, але їхня «мистецька практика» була формою власного досвіду, досвіду взаємин між людьми.

Виконання пісні «Я піду в далекі гори» хором «Гомін» під керівництвом В. Яценка вкладається в соціальний запит сьогодення. Українське суспільство і митці у творчості прагнуть до підкреслення національної ідентичності і культурної самобутності. Може тому аранжування І. Гуцайлюка цієї пісні хорове. Оскільки саме хорове мистецтво завжди було музичним кодом України. Українські митці намагаються показати світові мистецтво зі власною художньою мовою [3]. В одному із записів пісні використаний не тільки візуальний ряд із природою України, а й одяг артистів у вишиванках. Кожен візерунок у вишивці є кодовим записом про традиції, місцевість і навіть сімейну історію. Ці три страшні воєнні роки в країні вишиванки набули ще більшого значення. Вишиванки об'єднують українців, у якій би країні вони не знаходилися.

Отже, у подачі цієї пісні керівник виступає як організатор дійства, виконавець, посередник спілкування між колективом і аудиторією. Тобто, творцем контекстів, в яких відбувається процес спілкування, процес взаємодії з мистецтвом у тандемі.

Щодо концепції Н. Бурріо виявляється, що мистецька практика включає використання вже наявних форм, культурного контексту, «перепроживання» культурних елементів, взаємодію із реаліями і середовищем [8]. Клер Бішоп у книзі *Artificial Hells* (2012) пише про партисипативні мистецькі практики, де люди стають «центральною матеріалом» мистецтва [6]. На прикладі цієї пісні можемо констатувати про музичні «колективні експерименти, коли слухач стає співучасником звукового процесу.

Повертаючись до мети статті, спробуємо розібратися що саме буде актуальним для здобувачів освіти різних рівнів. Насамперед

порівняння трьох виконань має вплив на формування музичної культури і смаку і може допомогти студентам усвідомити, як інтерпретація впливає на сприйняття твору. Зокрема, у виконання пісні автором Івасюком переважає камерна щирість, авторська інтонація, хоча є і відбиток часу. У виконанні К. Цісик домінує академічна вокальна школа з естетикою різних впливів. Співачка навчалася за західною (американською) вокальною традицією, заснованою на чистоті інтонування й контрольованій динаміці. Для її виконання характерна культура дикції і збалансований тембр без надмірного вібрато з природною опорою дихання. Тому ми переконуємося у виконавській точності тексту з «американською» легкістю, яка була типовою для професійної студійної сцени. У 1970–80-х роках українська діаспора в США сприймала музику як медіум культурної пам'яті, але подану у відповідній тому часу формі. Оскільки К. Цісик поєднала українську мелодійність і текстову поетику з західним стандартом звучання (аранжування, тембри, техніка запису, манера виконання), такий підхід вплинув і на сприйняття твору.

Колективне звучання пісні у виконанні хору «Гомін» є осучасненим чи академізованим варіантом народної манери співу з яскравим етнографічним контекстом. Таке порівняння виховує вміння слухати, аналізувати, розрізняти стиль, що є важливою компетенцією для студентів мистецьких і педагогічних спеціальностей. Крім того, порівняння впливає на розвиток аналітичного слуху, якщо дати студентам завдання на визначення відмінності у темпі, динаміці, артикуляції, емоційному забарвленні, або винаході зв'язків між інтерпретацією і контекстом: від авторської інтонації до психологічної сповіді; у К. Цісик – ностальгічні настрої; у хору «Гомін» – зразок колективної пам'яті з вихованням національної ідентичності. Пісня В. Івасюка у різних виконавських інтерпретаціях допомагає усвідомлювати українську культурну тяглість у ланцюгу: авторський спів – традиції української культури в діаспорі – хорове звучання сьогодення. Це важливо у формуванні ціннісних орієнтацій і культурної пам'яті.

Що стосується наукової складової в аспекті дослідження культури і мистецтва, традицій та інновацій, виконання і виконавства, то тут стає очевидним широке поле питань. Серед них, порівняльний аналіз інтерпретаційних можливостей пісенного матеріалу з точки зору тембрової палітри, гармонічної структури, фактури. Звичайно, що дуже важливим буде вивчення впливу середовища пісні, умов її появи, питань

діаспори і контексту написання. При більш детальному вивченні пісні можна буде виявити зміни семантики пісні в різних виконаннях. Так, у К. Цісик навіть текст пісні «Я піду в далекі гори» набуває відтінку туги й пам'яті про втрачений дім, а у виконанні хором «Гомін» превалює колективна об'єднуюча дія, яка єднає громаду, яка здатна переконати у силі мистецтва.

Кожна інтерпретація пісні відображає історичну ситуацію, яка є культурологічним і соціальним контекстом. Пісня була написана В. Івасюком і виконана у період національного пробудження (1970-ті роки). Українська діаспора в США, популяризація української культури за кордоном пов'язано з творчістю К. Цісик (1980-ті роки). Новий крок в активізації, захопленні традиційної співочої культури спостерігаємо у творчості хору «Гомін» (керівник В. Яценко). Тобто, різні підходи вивчення проблематики відкривають поле для міждисциплінарних досліджень, а саме, музикознавство – культурологія – історія.

Після вивчення матеріалів з творчості О. Шупляка, пісні «Я піду в далекі гори» виникає ідея мистецького проекту «Інтерпретація у розкритті художніх образів», де застосовуються різні ресурси. Приміром, методи візуального / слухового аналізу, дискусія з наведенням прикладів та індивідуальною рефлексією, міжпредметні зв'язки на шляху до аналітичного узагальнення і здатністю оцінювати художню якість творів.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що мистецькі практики мають значний педагогічний потенціал, сприяють розвитку візуального і слухового мислення, інтерпретаційних навичок, аналітичного слуху, а також формують національну ідентичність і ціннісні орієнтації студентів. Наукова складова дослідження полягає у виявленні міждисциплінарних зв'язків між мистецтвом, культурологією, психологією сприйняття та педагогікою. На прикладі творчості українського художника О. Шупляка, який працює з оптичними ілюзіями, та інтерпретацій пісні В. Івасюка «Я піду в далекі гори» у виконанні автора, К. Цісик і хору «Гомін» під керівництвом В. Яценка простежено взаємозв'язок між мистецтвом, наукою та освітнім процесом.

Висновки. Мистецькі практики (на прикладі творчості О. Шупляка, аналізу різних виконавських інтерпретацій пісні «Я піду в далекі гори») є ефективним інструментом оновлення освітнього процесу, адже поєднують аналітичне та емоційне сприйняття, сприяють розвитку образного, просторового й асоціативного мислення здобувачів освіти. Використання оптичних ілюзій у навчанні

сприяє формуванню візуальної грамотності, спостережливості та навичок інтерпретації, а також показує можливість інтеграції мистецтва з природничими науками (оптика, психологія сприйняття, композиція). Порівняльний аналіз виконань пісні В. Івасюка «Я піду в далекі гори» (у версіях автора, К. Цісик та хору «Гомін») демонструє взаємозв'язок музики, соціокультурного середовища та історичного часу. Кожна інтерпретація виявляє різний тип естетики: камерна авторська щирість Івасюка; студійна й академічна естетика західної сцени у Цісик; колективна народна виразність і символічність у хорі «Гомін». Зіставлення трьох виконань пісні формує аналітичний слух, естетичний смак, розуміння стилю, бачення інтерпретації як форми мислення та культурного обміну. Інтеграція мистецтва, освіти і науки є ефективною моделлю сучасного навчального процесу, яка розкриває творчий потенціал здобувачів освіти, розвиває їхню культурну компетентність і національну самосвідомість. Запропоновано мистецький проєкт «Інтерпретація у розкритті художніх образів» може стати практичним інструментом для формування міждисциплінарних умінь студентів через залучення візуальних і музичних мистецтв, аналітичних і творчих методів.

### Література

1. Івасюк В. Я піду в далекі гори. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=XoLO5uz8e34&list=RD7\\_2\\_Vv\\_156I&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=XoLO5uz8e34&list=RD7_2_Vv_156I&start_radio=1) (дата звернення: 05.11.2025).
2. Ніколаєва К. Особливості індивідуального стилю та композиторської манери Володимира Івасюка на прикладі його вокальних творів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 51. С. 173–177. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-25>.
3. Хор «Гомін». Я піду в далекі гори. В. Івасюк, аранжування І Гуцайлюка. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1IQYL3B1YVv>
4. Цісик К. Я піду в далекі гори. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=7\\_2\\_Vv\\_156I&list=RD7\\_2\\_Vv\\_156I&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=7_2_Vv_156I&list=RD7_2_Vv_156I&start_radio=1) (дата звернення: 05.11.2025).
5. Яцик І. Перформативна практика та скульптура. Творчість мистецької групи GAZ (Україна). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. №19(1). С. 108–114. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283136](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283136).
6. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012. 386 p.
7. Bourriaud N. Special Lecture Series: Art and Culture in the Age of Globalization: The Relational Landscape of the 21st Century: Art between Human and Non-Human Spheres. 2017. URL: <https://ga.geidai.ac.jp/en/2017/12/25/bourriaud/> (дата звернення: 05.11.2025).
8. Bourriaud N. Between Practice and Theory By Futoshi Hoshino. URL: <https://www.art-it.asia> Interviews – ART iT (アートイット)
9. Christiaan Weijts. Society as studio and work of art, 2024 URL: <https://www.bkinformatie.nl/en/artikelen/de-samenleving-als-atelier-en-kunstwerk/> (дата звернення: 05.11.2025).
10. Groys B. *In the Flow*. London: Verso, 2016. 208 p.
11. Kester G. H. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press, 2011. 320 p.
12. Lehmann, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. 506 p.
13. Open Scores Lab. URL: <https://openscorelab.james-saunders.com/> (дата звернення: 05.11.2025).
1. Ivasyuk, V. I Will Go to the Distant Mountains. Retrieved from: [https://www.youtube.com/watch?v=XoLO5uz8e34&list=RD7\\_2\\_Vv\\_156I&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=XoLO5uz8e34&list=RD7_2_Vv_156I&start_radio=1) [in Ukrainian].
2. Nikolaieva, K. (2022). Features of Volodymyr Ivasyuk's Individual Style and Compositional Manner: A Case Study of His Vocal Works. *Current Issues of the Humanities*, (51), 173–177 [in Ukrainian].
3. Khor "Homin". I Will Go to the Distant Mountains. V. Ivasyuk, arr. by I. Hutsailiuk. YouTube. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=1IQYL3B1YVv> [in Ukrainian].
4. Tsisyk, K. I Will Go to the Distant Mountains. YouTube. Retrieved from: [https://www.youtube.com/watch?v=7\\_2\\_Vv\\_156I&list=RD7\\_2\\_Vv\\_156I&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=7_2_Vv_156I&list=RD7_2_Vv_156I&start_radio=1) [in Ukrainian].
5. Yatsyk, I. (2023). Performative Practice and Sculpture: The Creative Work of the GAZ Art Group (Ukraine). *Artistic Culture. Topical Issues*, 19(1), 108–114 [in Ukrainian].
6. Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso [in English].
7. Bourriaud, N. (2017, December 25). Special lecture series: Art and culture in the age of globalization: The relational landscape of the 21st century: Art between human and non-human spheres. [Lecture]. Tokyo University of the Arts. Retrieved from: <https://ga.geidai.ac.jp/en/2017/12/25/bourriaud/> [in English].
8. Bourriaud, N. (n.d.). Between practice and theory. (Interviewed by F. Hoshino). ART iT. Retrieved from [www.art-it.asia](https://www.art-it.asia) [in English].
9. Weijts, C. (2024, January 30). Society as studio and work of art. BK-informatie. [www.bkinformatie.nl](https://www.bkinformatie.nl) [in English].
10. Groys, B. (2016). *In the flow*. Verso [in English].
11. Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press [in English].
12. Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren [in English].
13. Open Scores Lab. (n.d.). Retrieved from: <https://openscorelab.james-saunders.com/> [in English].

### References

Стаття надійшла до редакції 06.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 16.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025



УДК 75:7.08

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351857

**Цитування:**

Денисюк Ж. З. Образ міста в акварелях ужгородського митця Василя Когутича. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 169–174.

Denysiuk Zh. (2025). Image of the City in Watercolours by Uzhhorod Artist Vasyl Kohutyach. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 169–174 [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](mailto:jdenesuk@dakkkim.edu.ua)

**ОБРАЗ МІСТА В АКВАРЕЛЯХ УЖГОРОДСЬКОГО МИТЦЯ ВАСИЛЯ КОГУТИЧА**

**Мета дослідження** полягає у виявленні особливостей художнього осмислення міського простору в акварельних творах ужгородського митця В. Когутича, а також у визначенні специфіки формування образу міста в контексті регіональної мистецької традиції Закарпаття. **Методологічну основу** дослідження становлять мистецтвознавчий і культурологічний підходи, а також метод порівняльно-стилістичного аналізу робіт та іконографічний метод для дослідження та інтерпретації урбаністичних мотивів. Залучено елементи структурного аналізу композиції, колористичних та просторових рішень, а також контекстуальний підхід для з'ясування зв'язку творчості В. Когутича із закарпатською школою живопису. **Наукова новизна.** Уперше системно проаналізовано художній міський пейзаж в акварелях В. Когутича як окремий пласт сучасного закарпатського мистецтва. Виявлено індивідуальні прийоми роботи автора з кольором, світлоповітряними ефектами, що формують авторську модель міського пейзажу. Показано, як митець поєднує реалістичну фіксацію архітектурних мотивів із романтизацією простору, створюючи емоційно насичену візуальну репрезентацію міста. **Висновки.** Акварелі В. Когутича формують цілісну авторську художню концепцію, де місто постає живим, динамічним і водночас камерним простором. Митець розкриває індивідуальний ритм міста через світло, колір і фактуру акварелі, що дозволяє розглядати його роботи як вагомий внесок у розвиток сучасного урбаністичного пейзажу. Також творчий доробок В. Когутича актуалізує національну культурну ідентичність та відображає культурний наратив закарпатської художньої школи.

**Ключові слова:** Василь Когутич, акварель, урбаністичний пейзаж, образ міста, закарпатська школа живопису.

*Denysiuk Zhanna, Doctor Science of Cultural Studies, Associate Professor, Vice-Rector for Scientific and Educational Work of National Academy of Culture and Arts Management*

**Image of the City in Watercolours by Uzhhorod Artist Vasyl Kohutyach**

**The purpose of the study** is to identify the features of the artistic understanding of urban space in the watercolour works of the Uzhhorod artist V. Kohutyach, as well as to determine the specifics of the formation of the image of the city in the context of the regional artistic tradition of Transcarpathia. **The methodological** basis of the study is art history and culturology approaches, as well as the method of comparative stylistic analysis of works and the iconographic method for the study and interpretation of urban motifs. Elements of structural analysis of composition, coloristic and spatial solutions, as well as a contextual approach to clarify the connection between V. Kohutyach's work and the Transcarpathian school of painting are involved. **Scientific novelty.** For the first time, the artistic urban landscape in V. Kohutyach's watercolours has been systematically analysed as a separate layer of modern Transcarpathian art. The author's individual techniques of working with colour, light and air effects that form the author's model of the urban landscape have been identified. It is shown how the artist combines realistic fixation of architectural motifs with romanticisation of space, creating an emotionally rich visual representation of the city. **Conclusions.** As a result of the research, it was found that V. Kohutyach's watercolours form a holistic author's artistic concept, where the city appears as a living, dynamic and at the same time chamber space. The artist reveals the individual rhythm of the city through light, colour and texture of watercolours, which allows the author to consider his works as a significant contribution to the development of the modern urban landscape. Besides, V. Kohutyach's creative work actualises the national cultural identity and reflects the cultural narrative of the Transcarpathian art school.

**Keywords:** Vasyl Kohutyach, watercolour, urban landscape, image of the city, Transcarpathian school of painting.

Актуальність теми дослідження. Дослідження образу міста в акварельних творах ужгородського митця Василя Когутича (нар. 1985 р.) є актуальним у контексті сучасних мистецтвознавчих підходів до вивчення урбаністичної тематики та візуальних репрезентацій регіоніки. Ужгород як культурний центр Закарпаття має складну історико-архітектурну структуру та багатий художній досвід осмислення міського середовища, однак творчість В. Когутича, попри її значний внесок у розвиток регіонального мистецтва, залишається недостатньо систематизованою й науково опрацьованою. Зростання інтересу до місцевих художніх традицій, питань культурної ідентичності та ролі візуального мистецтва у формуванні колективної пам'яті зумовлює потребу аналізу авторських інтерпретацій урбаністичного простору. Акварелі В. Когутича вирізняються чутливим відтворенням світлоповітряних ефектів, своєрідною поетизацією міських мотивів і здатністю майстерно передавати ритм та атмосферу не лише рідного Ужгорода, а й будь-якого іншого міста, що робить їх важливим матеріалом для дослідження сучасної художньої культури регіону. Вивчення цього пласту творчості дозволяє не лише окреслити специфіку індивідуального стилю митця, а й поглибити розуміння процесів розвитку мистецтва акварелі та її впливу на формування художнього образу міста у творчості сучасних митців ХХІ ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження та публікації, які стосуються творчості В. Когутича, мають переважно інформаційний характер: це переважно рецензії на персональні виставки, репортажі місцевих ЗМІ та презентації робіт у галереях і музеях. Серія пресрелізів і репортажів зафіксувала кілька персональних акварельних виставок Когутича і музейні експозиції, що показують масив акварельних робіт 2013–2019 років, які представляють різноманітні міські мотиви у творах художника [1–3; 7; 8; 11; 12; 13; 16].

Активна онлайн-присутність митця в галереях і на артплатформах, в каталогах робіт доповнює уявлення про його техніку та манеру, де, зокрема наголошується на «невимушеній, легкій» манері письма, на відчутті кольору й орієнтації на урбаністичні мотиви, що підтверджує якісні параметри образу міста у його акварелях. Однак ці джерела не містять мистецтвознавчого або теоретичного аналізу [4; 5].

Наукові дослідження, які могли б слугувати теоретичною базою для вивчення образу міста в роботах В. Когутича, представлені більш узагальнюючими працями про закарпатську школу живопису та урбаністичного пейзажу в регіональному контексті. Це, зокрема, публікації І. Воронич [9], О. Гаврош [10], А. Ковач [14], О. Кухарчук [15], С. Плахта [17], Г. Скляренко [18; 19], О. Цугорка [20], що дають теоретичний мистецький контекст для розуміння художніх традицій, із яких виростає місцевий образ міста та розглядають колористичні й стилістичні риси, що можуть перегукуватися з художніми практиками В. Когутича.

Мета статті полягає у виявленні особливостей художнього осмислення міського простору в акварельних творах ужгородського митця В. Когутича, а також у визначенні специфіки формування образу міста в контексті регіональної мистецької традиції Закарпаття.

Виклад основного матеріалу. В. Когутич народився 28 березня 1985 року в селі Ракошино на Закарпатті [5]. Після завершення навчання в дитячій художній школі Мукачєвого він здобув фахову освіту в Ужгородському коледжі мистецтв імені А. Ерделі (спеціальність – декоративно-прикладне мистецтво / художня обробка металу) та пізніше – у Закарпатському художньому інституті [4]. Уже студентом показав високий рівень підготовки, коли у 2009 р. став переможцем Всеукраїнського конкурсу з академічного рисунка (м. Харків) [6]. Професійна освіта, академічна школа рисунку і живопису, а також подальша педагогічна діяльність (викладає рисунок і живопис у коледжі) створили міцний фундамент для його творчого розвитку [4]. Поєднання класичної підготовки й інтересу до сучасного рішення дають змогу В. Когутичеві вільно рухатися між жанрами: від портрету і натюрморту – до пейзажу, міської тематики, графіки [3]. Проте саме акварель стала провідною технікою митця для реалізації магістральної теми міста: адже він зазначає, що відчуває себе в ній «комфортно» і саме нею створив більшість своїх міських краєвидів [12].

Справді, у творчості В. Когутича центральне місце займає міський пейзаж, який розкривається через краєвиди, архітектурні куточки, вулиці, набережні, двори, що передають місцеву атмосферу, настрій, характер міста [12]. Особливо багато робіт присвячено його рідному місту – Ужгороду, в яких він майстерно й атмосферно відтворив затишні старовинні вулички, силуети

архітектури, пам'ятки, які, на думку художника, варті того, щоб бути зафіксованими в художньому баченні [7].

Окрім того, в доробку митця є образи інших міст, як українських, так і зарубіжних – іноді це панорами або враження від подорожей: на акварелях можемо побачити київські пейзажі, французькі, італійські та ін. [12]. Через зображення міста В. Когутич прагне не просто передати архітектурну чи топографічну реальність, а показати дух, атмосферу, настрій часу й простору – момент змін, світла, тіней, спокою або руху [2].

Одна з ключових характеристик акварелей Когутича – легкість і невимушеність манери: його живопис вирізняється м'якістю контурів, прозорістю фарб, здатністю передати зміни світла і повітря [4]. У його творах часто домінує атмосферне світло – це ранкові або денні фарби, водні відблиски, приглушені тіні, повітряність, що створює відчуття живого, дихаючого міста [7]. Композиційно художник часто обирає відкриті плани, перспективу вулиць або набережних, що дає змогу занурити глядача у простір міської структури, передати відчуття глибини, масштабу, просторового руху [2]. Колірна гама у його роботах доволі стримана, але й водночас живописна: кольори теплі, з нюансами, що підкреслюють емоційність і настрої, адже акварель дозволяє передати прозорість, легкість, ефемерність, – все те, що робить місто живим, мінливим та привабливим [4]. Завдяки цим художнім засобам, міські пейзажі В. Когутича являють собою не лише художньо-документальну фіксацію вигляду міста, а справляють емоційне переживання, формують певний художній досвід [6].

Образ міста, створений В. Когутичем, має значення не тільки як естетичне зображення, але й як зберігач пам'яті, відбиток часу, своєрідний просторовий архів. Його акварелі фіксують конкретні куточки, вулички, будівлі, які змінюються з роками – це, насамперед, архітектурні трансформації, забудову, урбаністичні зміни. У цьому сенсі його творчість виконує функцію своєрідного «візуального літопису» міста.

Через образ міста художник передає своєрідність, предметну символіку рідного краю, його історію, атмосферу, дух. Йдеться про емоційну, індивідуальну прив'язаність і відчуття дому, рідного простору [7].

Загалом дослідники, визначаючи особливості саме закарпатської художньої школи, слушно зауважували, що її родзинкою було те, що «модерністські формально-

пластичні засади використовувалися тут до цілком традиційних, народницьких сюжетів – пейзажів Карпат та зображення селян та їхнього побуту.

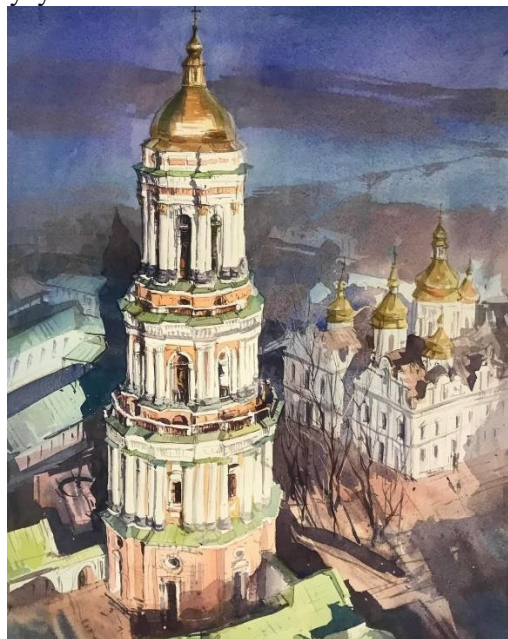


Рис. 1. В. Когутич «Верішня тиша» (Києво-Печерська лавра), 2025 р.\*



Рис. 2. В. Когутич «Теплі барви міста» (Київ), 2025 р.

\* Рис. 1, 2 з інстаграму автора:  
<https://www.instagram.com/vasyolkohutych/>

Важливою складовою художніх зацікавлень ставало і народне мистецтво, з його яскравим різноманіттям, виразною декоративністю та орнаментальною умовністю, звернення ж до нього – його сюжетів та



стилістичних особливостей – виступало тут засобом національного самовизначення. Так в образно-естетичних засадах школи поєдналися майже контрверсійні імпульси: регіонального, національного самоствердження через широкий простір народної культури та модерністичних художніх ідей, що були адаптовані крізь ці образні пріоритети» [18, 223].

Основними художніми чинниками, що визначають специфіку міського образу у В. Когутича, є прозора багатошарова техніка, стримана але збалансована колористика, чіткі графічні лінії та прагнення передати мінливість станів. Митець відмовляється від надмірної деталізації, натомість наголошує на загальному настроєвому ладі композиції, що надає його акварелям рис імпресіоністичного забарвлення, проте не позбавляє їх унікального колориту, пов'язаного з конкретним міським ландшафтом.

Образ міста в акварелях В. Когутича виявляється глибоко гуманізованим: у центрі уваги завжди перебуває взаємодія людини та простору, що виявляється у ритмі вулиць, м'якості світла, теплих архітектурних силуетах. Через таку візуальну поетику художник творить не лише художню репрезентацію міста, а й його емоційно-смыслову інтерпретацію [16].

Численні урбаністичні пейзажі В. Когутича є своєрідною художньою працею над образом міста, де акварель постає засобом емпатії, пам'яті і художнього осмислення простору. Його акварельні краєвиди Ужгорода та інших міст – це не просто художнє відтворення відомих частин міста, а насамперед передають атмосферу та емоції. Цей підхід підкреслює, що сучасний міський пейзаж може стати темою глибокого художнього дослідження: через світло, колір, композицію, техніку формуючи здатність передавати характер, дух, особливість конкретного міста.

Отже, творчість В. Когутича важлива не тільки для регіонального закарпатського контексту, але й для ширшого розуміння того, як сучасне українське мистецтво працює з урбаністичним простором, пам'яттю, ідентичністю і візуальною культурою міста.

Наукова новизна. Уперше системно проаналізовано художній міський пейзаж в акварелях В. Когутича як окремий пласт сучасного закарпатського мистецтва. Виявлено індивідуальні прийоми роботи автора з кольором, світлоповітряними ефектами, що формують авторську модель міського пейзажу. Показано, як митець поєднує реалістичну фіксацію архітектурних мотивів із

романтизацією простору, створюючи емоційно насичену візуальну репрезентацію міста.



*Рис. 3. В. Когутич «Старий Ужгород», 2025 р.*



*Рис. 4. В. Когутич «Париж», 2025 р.*

\* Рис. 3, 4 з інстаграму автора:  
<https://www.instagram.com/vasylkohutych/>

Висновки. У результаті проведеного дослідження можна стверджувати, що акварельна інтерпретація міського простору у творчості сучасного художника-аквареліста В. Когутича вибудована на поєднанні документальної фіксації урбаністичного середовища та лірично-емоційної його трансформації. Митець послідовно формує власну модель образу міста, у якій архітектурні структури є не домінуючими, а такими, що взаємодіють зі світлом, атмосферою й ритмом повсякденного життя. Саме завдяки цьому місто в його акварелях постає не як сукупність матеріальних об'єктів, а як цілісна пульсуюча система, занурена у м'яку світлоповітряну стихію.

Отже, акварельний міський пейзаж у творчості В. Когутича виступає унікальною формою переосмислення урбаністичного середовища, у якій поєднуються традиції закарпатської мистецької школи та індивідуальне світовідчуження митця, збагачуючи сучасний український міський

пейзаж новими інтонаціями, при цьому апелюючи до культурної пам'яті кожного міста та регіону.

### Література

1. В Ужгороді відбулося імпрровізоване закриття виставки «Кольори старого міста». URL: <https://history.rayon.in.ua/news/842275-v-uzhgorodi-vidbulosya-improvizovane-zakrittya-vistavki-kolori-starogo-mista> (дата звернення: жовтень 2025).

2. В Ужгороді презентували виставку робіт митця Василя Когутича. URL: <https://pershiy.com.ua/v-uzhgorodi-prezentuvaly-vystavku-robit-myttisia-vasyliya-kohutyicha-foto> (дата звернення: жовтень 2025).

3. В Ужгороді триває персональна виставка Василя Когутича. URL: <https://zaholovok.com.ua/v-uzhgorodi-trivaje-personalna-vistavka-vasyliya-kogutyicha-foto> (дата звернення: жовтень 2025).

4. Василь Когутич. URL: <https://art2080.com/uk/seller/97--vasil-kogutich> (дата звернення: жовтень 2025).

5. Василь Когутич. URL: <https://art-victory.com/artist/vasyl-kohutych/> (дата звернення: жовтень 2025).

6. Василь Когутич: нерозгаданий художник. URL: <https://varosh.com.ua/art/vasyl-kogutych-nerozgadanyj-hudozhnyk/> (дата звернення: жовтень 2025).

7. Василь Когутич показав свій акварельний Ужгород. 2015. URL: <https://goloskarpat.info/culture/55929669c55c4/> (дата звернення: жовтень 2025).

8. Василь Когутич представить «Відображення часу» в Ужгородській міській бібліотеці. 2015. URL: <https://prozahid.com/content-12714-html/> (дата звернення: жовтень 2025).

9. Воронич І. Естетичність як основна особливість закарпатської школи живопису. *Мистецтвознавство України*. 2018. № (18). С.32–38. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.18.2018.152365> (дата звернення: жовтень 2025).

10. Гаврош О. І. Мистецтвознавчі студії Закарпаття: історія формування та розвитку. *Тези II міжнародної наукової конференції проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* (Київ, 11–12 листопада 2020 р.). Київ, 2020. С. 42–44.

11. 10 вражаючих робіт закарпатського художника Василя Когутича. URL: <https://bro.org.ua/10-vrazhayuchyuh-robit-zakarpatskogo-hudozhnyka-vasyliya-kogutyicha-foto/> (дата звернення: жовтень 2025).

12. «Імпресія» Василя Когутича в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту. 2019. URL: <https://zakarp.at/brovidi.art/vystavky/impresiya-vasyliya-koguticha-v-zakarpatskomu-muzei-narodnoi-arhitekturi-ta-pobutu#parenthorizontaltab1> (дата звернення: жовтень 2025).

13. Мишанич В. В. Ужгороді відкрилася персональна «акварельна» виставка Василя Когутича. 2015. URL: [https://zakarpatty.net.ua/News/142099-V-Uzhgorodi-vidkrylasia-personalna-](https://zakarpatty.net.ua/News/142099-V-Uzhgorodi-vidkrylasia-personalna-akvarel-na-vystavka-Vasyliya-Kohutyicha-FOTO-VIDEO)

[akvarel-na-vystavka-Vasyliya-Kohutyicha-FOTO-VIDEO](https://zakarpatty.net.ua/News/142099-V-Uzhgorodi-vidkrylasia-personalna-akvarel-na-vystavka-Vasyliya-Kohutyicha-FOTO-VIDEO) (дата звернення: жовтень 2025).

14. Ковач А. М. Пленерний живопис як складова у творчості художників Закарпаття. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2017. № 9. С. 59–63.

15. Кухарчук О. С. Закарпатська школа живопису як феномен національного і культурного відродження. *Чорноморський літопис*. 2016. Вип. 11. С. 100–108.

16. «Мовою лінії та кольору» заговорив до ужгородців художник Василь Когутич. 2015. URL: <http://uzhgorod.in/movoyu-liniyi-ta-koloru-zagovoryv-do-uzhgorodsiv-hudozhnyk-vasyl-kogutych-foto/> (дата звернення: жовтень 2025).

17. Плахта С. Л. Тенденції імпресіонізму у мистецтві закарпатської школи живопису. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. №18 (1). С. 109–114.

18. Склярєнко Г. Закарпатська школа живопису в контексті українського мистецтва другої половини ХХ століття. *Мистецтвознавство України*. 2017. №(17). С. 220–229. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.17.2017.140111>

19. Склярєнко Г. Нові риси закарпатської художньої школи: Павло Бездір, Єлизавета Кремницька, Ференц Семан. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2019/2/62.pdf> (дата звернення: жовтень 2025).

20. Цугорка О. П. Закарпатська школа живопису: основні етапи становлення. *Культура і сучасність*. 2016. №2. С. 67–71.

### References

1. An impromptu closing of the exhibition 'Colours of the Old City' took place in Uzhhorod. (n.d.). <https://history.rayon.in.ua/news/842275-v-uzhgorodi-vidbulosya-improvizovane-zakrittya-vistavki-kolori-starogo-mista> [in Ukrainian].

2. An exhibition of works by artist Vasyl Kohutych was presented in Uzhhorod. (n.d.). <https://pershiy.com.ua/v-uzhgorodi-prezentuvaly-vystavku-robit-myttisia-vasyliya-kohutyicha-foto> [in Ukrainian].

3. A personal exhibition by Vasyl Kohutych is ongoing in Uzhhorod. (n.d.). <https://zaholovok.com.ua/v-uzhgorodi-trivaje-personalna-vistavka-vasyliya-kogutyicha-foto> [in Ukrainian].

4. Vasyl Kohutych. (n.d.). <https://art2080.com/uk/seller/97--vasil-kogutich> [in Ukrainian].

5. Vasyl Kohutych. (n.d.). <https://art-victory.com/artist/vasyl-kohutych/> [in Ukrainian].

6. Vasyl Kohutych: an unsolved artist. (n.d.). <https://varosh.com.ua/art/vasyl-kogutych-nerozgadanyj-hudozhnyk/> [in Ukrainian].

7. Vasyl Kohutych showed his watercolour Uzhhorod. (2015). <https://goloskarpat.info/culture/55929669c55c4/> [in Ukrainian].

8. Vasyl Kohutych will present 'Reflection of Time' at the Uzhhorod City Library. (2015). <https://prozahid.com/content-12714-html/> [in Ukrainian].

9. Vorovych, I. (2018). Aesthetics as the main feature of the Transcarpathian school of painting. *Art History of Ukraine*, (18), 32–38. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.18.2018.152365> [in Ukrainian].
10. Havrosh, O.I. (2020). Art Studies of Transcarpathia: History of Formation and Development. Abstracts of the II International Scientific Conference on the Problems of Methodology of Modern Art History and Culturology (Kyiv, November 11–12, 2020). Kyiv (pp. 42–44) [in Ukrainian].
11. Ten impressive works by the Transcarpathian artist Vasyl Kohutych. (n.d.). <https://bro.org.ua/10-vrazhayuchykh-robit-zakarpatskogo-hudozhnyka-vasylya-kogutyicha-foto/> [in Ukrainian].
12. 'Impression' by Vasyl Kohutych in the Transcarpathian Museum of Folk Architecture and Life. (2019). <https://zakarp.at.brovdi.art/vystavky/im-presiya-vasilya-kogutyicha-v-zakarpatskomu-muzei-narodnoi-arhitekturi-ta-pobutu#parenthorizontaltab1> [in Ukrainian].
13. Myshanych, V. (2015). A personal 'watercolour' exhibition by Vasyl Kohutych opened in Uzhhorod. <https://zakarpatty.net.ua/News/142099-V-Uzhhorodi-vidkrylasia-personalna-akvarel-na-vystavka-Vasylya-Kohutyicha-FOTO-VIDEO> [in Ukrainian].
14. Kovach, A. M. (2017). Plein-air painting as a component of the work of artists of Transcarpathia. *Bulletin of the Transcarpathian Academy of Arts*, 9, 59–63 [in Ukrainian].
15. Kukharchuk, O. S. (2016). Transcarpathian school of painting as a phenomenon of national and cultural revival. *Black Sea Chronicle*, 11, 100–108 [in Ukrainian].
16. Artist Vasyl Kohutych spoke to the people of Uzhhorod in the 'language of line and colour'. (2015). <http://uzhgorod.in/movoyu-liniyi-ta-koloru-zagovoryv-do-uzhgorodtsiv-hudozhnyk-vasyl-kogutyich-foto/> [in Ukrainian].
17. Plakhta, S. L. (2012). Impressionist tendencies in the art of the Transcarpathian school of painting. *Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths*, 18 (1), 109–114 [in Ukrainian].
18. Skliarenko, H. (2017). Transcarpathian school of painting in the context of Ukrainian art of the second half of the 20th century. *Art History of Ukraine*, (17), 220–229. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.17.2017.140111> [in Ukrainian].
19. Skliarenko, H. (2019). New features of the Transcarpathian art school: Pavlo Bedzir, Elizaveta Kremnytska, Ferenc Seman. <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2019/2/62.pdf> [in Ukrainian].
20. Tshuhorka, O.P. (2016). Transcarpathian school of painting: main stages of formation. *Culture and Modernity*, 2, 67–71 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 31.10.2025*  
*Отримано після доопрацювання 01.12.2025*  
*Прийнято до друку 10.12.2025*  
*Опубліковано 29.12.2025*

УДК 7.05:94(477.52)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351858

**Цитування:**

Добровольська В. В. Артінсталяції як мистецький код Революції Гідності: від стихійних об'єктів до культурної пам'яті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 175–179.

Dobrovolska V. (2025). Art Installations as an Artistic Code of the Revolution of Dignity: From Natural Objects to Cultural Memory. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 175–179 [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](mailto:vika_dobrovolska@ukr.net)*

## АРТІНСТАЛЯЦІЇ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ КОД РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ: ВІД СТИХІЙНИХ ОБ'ЄКТІВ ДО КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

**Метою дослідження** є визначення ролі артінсталяцій як складової візуального коду протестної культури, їхня семіотична інтерпретація та аналіз впливу на формування колективної пам'яті про Революцію Гідності. **Методологічну основу** дослідження становить комплекс міждисциплінарних підходів, що поєднує методи культурології, мистецтвознавства, соціології та семіотики, що дозволяє всебічно проаналізувати феномен артінсталяцій Революції Гідності як складової візуальної культури протесту. Поєднання цих методів забезпечує комплексне вивчення феномену артінсталяцій Революції Гідності як важливого елемента візуальної культури протесту та складової сучасного культурного ландшафту України. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному осмисленні артінсталяцій Революції Гідності як цілісного мистецького коду протесту, що вперше розглянуто не лише як сукупність окремих візуальних об'єктів, а і як системний феномен, який формував символічний простір Майдану та вплинув на подальші культурні трансформації в Україні. **Висновки.** Артінсталяції Революції Гідності постають як унікальний феномен сучасної української культури, у межах якого мистецтво, протест і громадянська самоорганізація утворили єдиний символічний простір. Вони виконували естетичні, комунікативні, мобілізаційні та меморіальні функції, перетворюючи Майдан на відкритий простір співтворчості та формування смислів. Аналіз показав, що ці об'єкти стали важливими носіями емоційної та історичної пам'яті, а їхня подальша музеєфікація та документування сприяють збереженню цінностей і досвіду Революції Гідності. Отже, артінсталяції Майдану можна розглядати як потужний мистецький код протесту та значущу складову формування сучасного культурного ландшафту й колективної пам'яті українського суспільства.

**Ключові слова:** артінсталяція, Революція Гідності, стихійне мистецтво, мистецький код, культурна пам'ять.

*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*

### **Art Installations as an Artistic Code of the Revolution of Dignity: From Natural Objects to Cultural Memory**

**The purpose of the study** is to determine the role of art installations as a component of the visual code of protest culture, their semiotic interpretation, and analysis of their impact on the formation of collective memory of the Revolution of Dignity. **The methodological** basis of the study is a complex of interdisciplinary approaches that combine the methods of cultural studies, art history, sociology, and semiotics, which allows for a comprehensive analysis of the phenomenon of art installations of the Revolution of Dignity as a component of the visual culture of protest. The combination of these methods provides a comprehensive study of the phenomenon of art installations of the Revolution of Dignity as an important element of the visual culture of protest and a component of the modern cultural landscape of Ukraine. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive understanding of the art installations of the Revolution of Dignity as a holistic artistic code of protest, which for the first time is considered not only as a set of individual visual objects, but as a systemic phenomenon that shaped the symbolic space of the Maidan and influenced further cultural transformations in Ukraine. **Conclusions.** The art installations of the Revolution of Dignity appear as a unique phenomenon of modern Ukrainian culture, within which art, protest, and civic self-organisation formed a single symbolic space. They performed aesthetic, communicative, mobilisation, and memorial functions, transforming the Maidan into an open space of co-

creation and the formation of meanings. The analysis showed that these objects became important carriers of emotional and historical memory, and their further museumification and documentation contribute to the preservation of the values and experience of the Revolution of Dignity. Thus, the art installations of the Maidan can be considered as a powerful artistic code of protest and a significant component of the formation of the modern cultural landscape and collective memory of Ukrainian society.

**Keywords:** art installation, Revolution of Dignity, spontaneous art, artistic code, cultural memory.

Актуальність теми дослідження. Революція Гідності (2013–2014) стала не лише політичною та соціальною віхою сучасної України, а й потужним каталізатором культурних трансформацій. Під час протестних подій на Майдані мистецькі практики – від плаката й графіті до перформансу та інсталяцій – сформували окремий візуально-символічний шар подій, який одночасно функціонував як засіб вираження політичної позиції, комунікації спільноти та творення колективної пам'яті. У зв'язку з цим дослідження артінсталяцій як «мистецького коду» Революції Гідності є вкрай актуальним: воно дозволяє зрозуміти, як художні практики перетворюють простір протесту на семантичне поле, що продукує смисли, ідентичності та наративи пам'яті.

Метою дослідження є визначення ролі артінсталяцій як складової візуального коду протестної культури, їхня семіотична інтерпретація та аналіз впливу на формування колективної пам'яті про Революцію Гідності.

Аналіз досліджень і публікацій. Тема артінсталяцій Майдану та їх трансформація в культурну пам'ять Революції Гідності стала об'єктом багатопланового академічного інтересу. Мистецтво на Майдані було на кожному кроці: фотовиставки, карикатури, виступи поетів, музика, та навіть самі барикади і їхні охоронці – все це безпрецедентно, це приклад стихійного мистецтва, коли об'єкти виникають наче самі собою, і обростають новим сенсом протягом лічених хвилин. Дослідниця Юлія Курдина стверджує, що «Події Революції гідності стали неабияким тлом для творчості митців та були пронизані сплеском мистецької активності у різноманітних проявах: від розробки плакатів до створення кіно [6]. У праці «Мистецтво Майдану як джерело наповнення Музею Революції Гідності» дослідниця систематизує ключові художні проекти революції – щитопис, Strike Poster, барбакан – і простежує причинно-наслідковий зв'язок між ними та створенням меморіального комплексу, акцентуючи, що ці тимчасові протестні об'єкти фактично стали першими експонатами музею [6]. Крім того, Музей Майдану впровадив технологію доповненої реальності (AR) – проект «Territory of Dignity» відтворює географічні інсталяції революції (барикади,

Ялинку, конструкції на Інститутській) за допомогою QR-кодів і 3D-моделей, що надає сучасним відвідувачам змогу пережити революційний простір і сприяє збереженню нематеріальної пам'яті [9]. Ця інституціоналізація творів протесту доповнюється «усною історією»: збірник «Майдан від першої особи. Мистецтво на барикадах» Інституту національної пам'яті містить інтерв'ю митців-очевидців, котрі розповідають про роль мистецтва у протесті, особистий досвід і суб'єктивні рефлексії, тим самим документуючи перформативні та емоційні вияви створення революційного коду [12]. У публічних дискусіях також піднімається питання переходу мистецтва з барикад у галерею: захід «З барикад у галереї», організований Музеєм Революції Гідності, фокусується на карнавальності протесту, сміливості самовираження й ролі художників у формуванні революційного візуального наративу [2].

Іноземні аналітичні ресурси також вносять вагомий внесок: на сайті Wilson Center в статті Art in the Revolution of Consciousness розглядається Майдан як живий художній простір, де інсталяції (барикади, ялинка, географічні конструкції) і постер-арт функціонували як активні агенти громадянської мобілізації й символи єдності [13]. У статті Олександра Мосіна Concepts of Maidan and the Revolution of Dignity in foreign publications аналізуються концептуальні рамки, через які західні дослідники інтерпретують Українську революцію, зокрема її культурний та ідентичнісний вимір [7].

Усі ці джерела формують багатовимірну картину: мистецтво Майдану проходить шлях від стихійного протестного висловлення до інституційного коду пам'яті, а наукові та кураторські практики сприяють осмисленню революції як культурного феномену.

Виклад основного матеріалу. Революція Гідності в Україні – це унікальний феномен, надзвичайно насичений художньою активністю. Художники не просто фіксували революцію – для багатьох із них протестна творчість стала формою прямої участі: спосіб висловити внутрішній спротив та солідарність. На Майдані мистецтво й протест невіддільно



перепліталися, часто у вигляді інсталяцій, які створювали іммерсивні, інтерактивні простори.

Інсталяційне мистецтво – жанр сучасного мистецтва, що набув особливої актуальності в контексті Майдану. Воно охоплює тривимірні композиції, у яких використовуються різні матеріали (повсякденні предмети, природні об'єкти, звук, світло, відео), й надає простору новий сенс через взаємодію з глядачем. Ці інсталяції часто створювались конкретно для певного середовища – вулиць Майдану, барикад, протестних локацій – і мали як тимчасовий, так і (в окремих випадках) довготривалий характер.

Юлія Курдина у своїй праці «Мистецтво Майдану як джерело наповнення Музею Революції Гідності» підкреслює, що події революції стали потужним каталізатором для художницької активності: «...сплеск мистецької активності у різноманітних проявах: від плакатів до кіно» [6]. Це мистецтво не просто зображувало події – воно претендувало на меморіальність ще під час творення.

Культурологиня Наталія Мусієнко звертає увагу на те, що Майдан сам по собі став «гігантською інсталяцією»: у своєму дослідженні вона вказує, що як професійні художники, так і аматори об'єдналися на Майдані як учасники протесту і як митці одночасно [8].

Серед найвідоміших інсталяцій – меморіал «Небесної Сотні» на Інститутській вулиці, «Стіна пам'яті» на Майдані у вигляді фотоінсталяцій, а також народні художні прояви: графіті, малюнки, символічні об'єкти, барикади, які самі по собі набули художнього значення. Особливо впізнаваною стала «йолка» – металевий каркас ялинки, який протестувальники перетворили на арт-об'єкт, оздоблюючи його прапорами, фотографіями, плакатами [1]. Наталія Мусієнко відзначала, що цей об'єкт швидко став одним із символів революції, динаміка змін на цій «йолці» підкреслювали стихійність і колективність протестної творчості [8].

Не менш символічними були інсталяції, присвячені політичним фігурам: «Клітка» з лялькою «Янукович-вбивця», «Рука правосуддя», інші інсталяції з опудалами. Вони не тільки засуджували владу, а й ставали творчими актами опору. Інсталяції Майдану не зникли після завершення революції – багато з них набули постійну форму або трансферувалися в музеї. Наприклад, у 2019 році на бульварі Тараса Шевченка з'явилася скульптура Олексія Золотарьова

«Протистояння», яка символізує саме дух протистояння Майдану. За словами Діани Попової (КМДА), ця інсталяція візуалізує напругу, силу, прагнення свободи [11].

Важливо також звернути увагу на те, що культура пам'яті, пов'язана з Майданом, є предметом дослідницького аналізу: Тетяна Гуменюк у статті «Культура пам'яті: феномен Революції гідності» розглядає соціокультурні та психологічні трансформації, породжені Майданом, у контексті глобальних процесів. [3] Вона підкреслює, що Революція Гідності стала не лише національною, а й універсальною подією – її досвід резонує із міжнародними наративами травми й культурної пам'яті.

Дослідниця Олександра Кендус в статті «Євромайдан – Революція Гідності на фоні культурно-мистецького простору українського суспільства» аналізує, як митці використовували різні форми: поезію, плакати, живопис, літературні тексти – і як ці форми допомагали суспільству не просто пережити емоції, а переосмислити досвід Майдану [4].

Наукові форуми також підкреслюють значення Майдану для культурної трансформації: програма форуму «Революція Гідності: на шляху до історії» (організована Музеєм Революції Гідності) містила сесію, присвячену культурно-ціннісним змінам, що відбулися в свідомості українців [10].

Крім того, в практичному культурному просторі – зокрема в Мистецькому арсеналі – вже раніше відбувались виставки, які використовують інсталяції, живопис і мультимедіа, щоб розповісти про революцію, її символіку, надії та травми. [2].

Артінсталяції Революції Гідності стали візуальною та символічною мовою протесту, яка передавала емоції, цінності та ідеали учасників революції. Через просторові композиції, використання знайдених матеріалів, плакатів, символічних об'єктів та інтерактивність інсталяцій відображався дух Майдану, його напруга, жертвність і прагнення свободи. Ці об'єкти поєднували у собі особисту художню експресію та колективний досвід, стаючи одночасно засобом протесту, пам'яттю про загиблих і нагадуванням про соціальні трансформації. У артінсталяціях закодовані ключові меседжі Революції Гідності: відчуття спільності та єдності, прагнення до справедливості, відчай та рішучість діяти, а також здатність митців і громадян перетворювати буденні об'єкти на символи, що несуть культурну та історичну пам'ять. Отже, ці мистецькі практики не лише документують події, а й формують тривалу

культурну пам'ять, перетворюючи стихійні об'єкти на інституціоналізовані знаки революційного досвіду.

Артінсталяції Революції Гідності вплинули на подальші культурні трансформації в Україні, формуючи нові художні практики та жанри, зокрема інтерактивне, перформативне та соціально-ангажоване мистецтво, розширили тематику та символіку сучасного мистецтва, інтегруючи у твори громадянську позицію, пам'ять про історичні події та соціальні трансформації. Водночас інсталяції сприяли інституціоналізації пам'яті через музейні колекції та меморіальні проєкти, а також вплинули на соціокультурні практики, де мистецтво поєднується з активізмом та громадською участю, закріплюючи роль Майдану як символічного простору, який продовжує формувати сучасний культурний простір України.

Наукова новизна полягає в комплексному осмисленні артінсталяцій Революції Гідності як цілісного мистецького коду протесту, що вперше розглядається не лише як сукупність окремих візуальних об'єктів, а як системний феномен, який формував символічний простір Майдану та вплинув на подальші культурні трансформації в Україні.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що артінсталяції Революції Гідності становлять унікальний феномен сучасної української культури, у межах якого мистецтво, протест і громадянська самоорганізація утворили єдиний символічний простір. Інсталяційні об'єкти Майдану – як стихійні, так і авторські – стали не лише формами творчого самовираження учасників подій, але й важливими засобами комунікації, здатними транслювати емоції, цінності, соціальні настрої й політичні вимоги суспільства під час революційних зрушень.

Аналіз візуальних, семіотичних і культурологічних характеристик інсталяцій засвідчив, що вони виконували кілька взаємопов'язаних функцій: естетичну, комунікативну, мобілізаційну, символічну та меморіальну. Їхня просторовість, інтерактивність і гнучкість матеріалів забезпечили вихід мистецтва за межі традиційних інституцій, перетворивши Майдан на відкритий живий музей, у якому глядач ставав співтворцем смислів.

Особливе значення мають процеси трансформації цих об'єктів після завершення революційних подій. Частина інсталяцій залишилася лише у фотодокументації, інші були збережені в музейних колекціях, а деякі

набули статусу меморіальних символів. Саме через цю трансформацію можна простежити, як протестні візуальні практики переходять у площину культурної пам'яті та стають важливими маркерами суспільної ідентичності.

Дослідження підтвердило, що артінсталяції відіграють значну роль у формуванні історичної пам'яті про Революцію Гідності, адже вони фіксують не лише перебіг подій, але й атмосферу, емоційну інтенсивність та духовні сенси Майдану. Їхнє подальше вивчення, документування й музеєфікація є необхідними для збереження цієї пам'яті, особливо в умовах триваючої боротьби за свободу та незалежність України.

Отже, артінсталяції Революції Гідності можна розглядати як потужний мистецький код, що поєднує елементи співтворчості, спротиву та колективної рефлексії. Вони стали не лише естетичним вираженням протесту, але й важливою основою сучасного культурного ландшафту, вплинули на розвиток українського мистецтва і слугують невід'ємною частиною культурної пам'яті українського суспільства.

### Література

19. Басенко І. П'ять арт-символів Революції гідності, яких більше немає. URL: [https://vlasno.info/spetsproekti/2/art/item/992-p-iat-art-symvoliv-revoliutsii-hidnosti-iakykh-bilshe-nemaie#google\\_vignette](https://vlasno.info/spetsproekti/2/art/item/992-p-iat-art-symvoliv-revoliutsii-hidnosti-iakykh-bilshe-nemaie#google_vignette) (дата звернення: 20.09.2025).
20. Виставка в Мистецькому арсеналі мовою інсталяції, живопису та мультимедіа розповідає про революції. *Національний Меморіальний комплекс Героїв Небесної Сотні – Музей Революції Гідності*. 2018. URL: <https://lnk.ua/aVp96PgND> (дата звернення: 20.09.2025).
21. Гуменюк Т. Культура пам'яті: феномен Революції гідності в сучасній науковій рефлексії. *Український інформаційний простір*. 2023. № 1. С. 41–54. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrinfsp\\_2023\\_1\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrinfsp_2023_1_5) (дата звернення: 20.09.2025).
22. Кендус О. Євромайдан – Революція Гідності на фоні культурно-мистецького простору українського суспільства. *Грані*. 2022. Вип. 25(6), С. 35–44. URL: <https://doi.org/10.15421/172267> (дата звернення: 20.09.2025).
23. Концепція національного меморіального комплексу героїв небесної сотні – Музею Революції Гідності, 2017. 30 с. URL: [https://maidanmuseum.org/sites/default/files/imce/conception\\_memorial\\_museum\\_final\\_dlya\\_saytu.pdf](https://maidanmuseum.org/sites/default/files/imce/conception_memorial_museum_final_dlya_saytu.pdf) (дата звернення: 20.09.2025).
24. Курдина Ю. М. Мистецтво Майдану як джерело наповнення Музею Революції Гідності. *Історико-культурні студії*. 2019. Т. 6, № 1, С. 55–60. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Kurdyna\\_Yuliia/My-stetstvo\\_Maidanu\\_iak\\_dzherelo\\_napovnennia\\_Muzeiu\\_Revoliutsii\\_Hidnosti.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Kurdyna_Yuliia/My-stetstvo_Maidanu_iak_dzherelo_napovnennia_Muzeiu_Revoliutsii_Hidnosti.pdf) (дата звернення: 20.09.2025).

25. Мосін О. Концепції Майдану та Революції гідності у зарубіжних виданнях. *Acta de Historia & Politica: Saeculum XXI*. 2025. № 9. С. 38–46. DOI: <https://doi.org/10.26693/ahpsxxi2025.09.038>.

26. Мусієнко Н. Мистецтво Майдану. Київ : Р.К. майстер-принт, 2015. 96 с. URL: [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Moussienko\\_M AidAN\\_ART.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Moussienko_M AidAN_ART.pdf) (дата звернення: 21.09.2025).

27. Національний музей Революції Гідності. Музей Майдану представив проєкт «Територія гідності в доповненій реальності: музеїзація пам'яток Майдану». 2023. URL: <https://www.maidanmuseum.org/en/node/2639> (дата звернення: 19.09.2025).

28. Програма наукового форуму "Революція Гідності: на шляху до історії". *Національний Меморіальний комплекс Героїв Небесної Сотні – Музей Революції Гідності*. 17–18 листопада 2022 р. URL: <https://lnk.ua/x4LXY5q4n> (дата звернення: 20.09.2025).

29. Стадник В. На бульварі Шевченка встановили нову скульптуру, присвячену Революції гідності. *Village*. 2019. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/290675-na-bulvari-shevchenka-vstanovili-novu-skulpturu-vona-simvolizue-protistoyannya-ta-svobodu> (дата звернення: 20.09.2025).

30. Український інститут національної пам'яті. Майдан від першої особи. Мистецтво на барикадах. *UINP*. 2016. URL: <https://old.uinp.gov.ua/ebook/maidan-vid-pershoi-osobi-mistetstvo-na-barikadakh> (дата звернення: 20.09.2025).

31. Wilson Center. Мистецтво в революції свідомості. *Wilson Center*. 2014. URL: <https://www.wilsoncenter.org/article/art-the-revolution-consciousness> (дата звернення: 20.09.2025).

### References

19. Basenko, I. (n.d.). Five art symbols of the Revolution of Dignity that are no longer there. Retrieved from: [https://vlasno.info/spetsproekti/2/art/item/992-piat-art-symvoliv-revoliutsii-hidnosti-iakykh-bilshe-nemaie#google\\_vignette](https://vlasno.info/spetsproekti/2/art/item/992-piat-art-symvoliv-revoliutsii-hidnosti-iakykh-bilshe-nemaie#google_vignette) [in Ukrainian].

20. The exhibition at the Mystetsky Arsenal tells about revolutions in the language of installation, painting and multimedia. (2018). National Memorial Complex of Heroes of the Heavenly Hundred - Museum of the Revolution of Dignity. Retrieved from: <https://lnk.ua/aVp96PgND> [in Ukrainian].

21. Humeniuk, T. (2023). Culture of memory: the phenomenon of the Revolution of Dignity in modern scientific reflection. *Ukrainian Information Space*, 1, 41–54. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrinfsp\\_2023\\_1\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrinfsp_2023_1_5) [in Ukrainian].

22. Kendus, O. (2022). Euromaidan – Revolution of Dignity against the background of the cultural and

artistic space of Ukrainian society. *Scientific and theoretical almanac Grani*, 25(6), 35–44. DOI: <https://doi.org/10.15421/172267> [in Ukrainian].

23. Concept of the National Memorial Complex of the Heroes of the Heavenly Hundred – Museum of the Revolution of Dignity (2017). Retrieved from: [https://maidanmuseum.org/sites/default/files/imce/conception\\_memorial\\_museum\\_final\\_dlya\\_saytu.pdf](https://maidanmuseum.org/sites/default/files/imce/conception_memorial_museum_final_dlya_saytu.pdf) [in Ukrainian].

24. Kurdyna, Yu.M. (2019). The Art of the Maidan as a Source of Filling the Museum of the Revolution of Dignity. *Historical and Cultural Studies*, 6, 1, 55–60. Retrieved from: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Kurdyna\\_Yuliia/Mystetstvo\\_Maidanu\\_iak\\_dzherelo\\_napovnneni\\_a\\_Muzeiu\\_Revoliutsii\\_Hidnosti.pdf?](https://shron1.chtyvo.org.ua/Kurdyna_Yuliia/Mystetstvo_Maidanu_iak_dzherelo_napovnneni_a_Muzeiu_Revoliutsii_Hidnosti.pdf?) [in Ukrainian].

25. Mosin, O. (2025). Concepts of Maidan and the Revolution of Dignity in foreign publications. *Acta de Historia & Politica: Saeculum XXI*, 09, 38–46. DOI: <https://doi.org/10.26693/ahpsxxi2025.09.038> [in Ukrainian].

26. Musienko, N. (2015). The Art of the Maidan. R.K. Master-Print. Retrieved from: [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Moussienko\\_M AidAN\\_ART.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Moussienko_M AidAN_ART.pdf) [in Ukrainian].

27. National Museum of the Revolution of Dignity. (2023). The Maidan Museum presented the project Territory of Dignity in Augmented Reality: Museification of Maidan Monuments. Retrieved from: <https://www.maidanmuseum.org/en/node/2639> [in Ukrainian].

28. Programme of the scientific forum 'Revolution of Dignity: on the path to history' National Memorial Complex of Heroes of the Heavenly Hundred – Museum of the Revolution of Dignity. (November 17–18, 2022). Retrieved from: <https://lnk.ua/x4LXY5q4n> [in Ukrainian].

29. Stadnyk, V. (2019). A new sculpture dedicated to the Revolution of Dignity was installed on Shevchenko Boulevard. *Village*. Retrieved from: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/290675-na-bulvari-shevchenka-vstanovili-novu-skulpturu-vona-simvolizue-protistoyannya-ta-svobodu> [in Ukrainian].

30. Ukrainian Institute of National Remembrance (2018). Maidan from the First Person. Art on the Barricades. UINP. Retrieved from: <https://old.uinp.gov.ua/ebook/maidan-vid-pershoi-osobi-mistetstvo-na-barikadakh> [in Ukrainian].

31. Wilson Center (2014). Art in the Revolution of Consciousness. Wilson Center. Retrieved from: <https://www.wilsoncenter.org/article/art-the-revolution-consciousness> [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2025  
Отримано після доопрацювання 12.12.2025  
Прийнято до друку 16.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

**Цитування:**

Коваль Л. М., Трегуб А. М. Цифрова фотографія як засіб створення варіативних графічних текстур у дизайні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 180–185.

Koval L., Tregub A. (2025). Digital Photography as a Means of Creating Variable Graphic Textures in Design. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 180–185 [in Ukrainian].

**Коваль Лідія Михайлівна,**  
доктор технічних наук, кандидат  
мистецтвознавства, професор, завідувач  
кафедри графічного дизайну Національної  
академії керівних кадрів культури і мистецтв  
<http://orcid.org/0000-0002-7324-0377>  
[likocolor@gmail.com](mailto:likocolor@gmail.com)

**Трегуб Ангеліна Михайлівна,**  
кандидат наук із соціальних комунікацій,  
доцент, завідувач кафедри дизайну Хортицької  
національної навчально-реабілітаційної академії  
<https://orcid.org/0000-0001-9755-8067>  
[angelina-tregub@ukr.net](mailto:angelina-tregub@ukr.net)

## **ЦИФРОВА ФОТОГРАФІЯ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ВАРІАТИВНИХ ГРАФІЧНИХ ТЕКСТУР У ДИЗАЙНІ**

**Мета роботи** – осмислити специфіку цифрової фотографії як засобу створення варіативних графічних текстур, виявити методи і художньо-композиційні можливості її використання в процесі створення об'єктів графічного дизайну. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні низки підходів: аналітичного – для осмислення літератури з теми статті; міждисциплінарного, що дало змогу всебічно вивчити вплив розвитку цифрового мистецтва на сучасний графічний і мультимедійний дизайн та отримати обґрунтовані висновки; системного з використанням цілого спектру методів (мистецтвознавчого аналізу, проблемного, проєктного, теоретичного узагальнення) – з метою комплексного аналізу за темою дослідження. **Наукова новизна** статті полягає в комплексному осмисленні методів та художніх можливостей застосування цифрової фотографії для створення текстурних рішень у графічному та мультимедійному дизайні. **Висновки.** У процесі дослідження було встановлено, що специфіка цифрової фотографії як засобу створення варіативних графічних текстур у графічному та мультимедійному дизайні полягає в поєднанні документальної фактурної достовірності з високим рівнем цифрової модифікованості, що дозволяє зберігати зв'язок із матеріальним світом і водночас створювати абстраговані, умовні або експериментальні текстурні структури. Саме ця подвійна природа цифрової фотографії зумовлює її ефективність як джерела варіативних графічних рішень. Також, у результаті дослідження було виявлено комплекс методів і художньо-композиційних можливостей використання цифрової фотографії для створення варіативних графічних текстур, а саме: методи – фотографічна фіксація фактур і текстурованих поверхонь, цифрова обробка зображень (кадрування, масштабування, корекція кольору та контрасту, нашарування, фрагментація), а також обробка фотографічних елементів типографічними засобами при їх підготовці до друку; художньо-композиційні можливості – формування візуальної глибини, ритму, просторовості та емоційної насиченості композиції, домінантність фотографічної текстури як образотворчого елементу, роль графічної текстури як фонового структурного шару або засобу акцентування, динамічна трансформація текстурних елементів у часі при взаємодії з елементами мультимедійного об'єкту та анімації.

**Ключові слова:** цифрова фотографія, цифрове мистецтво, графічні текстури, графічний дизайн, мультимедійний дизайн, сучасна візуальна культура.

*Koval Lidiia, Full Doctor of Technical Sciences, PhD in Art History, Full Professor, Head of the Department of Graphic Design, National Academy of Culture and Arts Management; Tregub Angelina, PhD in Social Communications, Full Associate Professor, Head of the Department of Design, Municipal Institution of Higher Education "Khortytsia National Educational and Rehabilitation Academy"*

### **Digital Photography as a Means of Creating Variable Graphic Textures in Design**

**The purpose of the article** is to conceptualise the specificity of digital photography as a means of creating variable graphic textures and to identify the methods and artistic-compositional possibilities of its application in the process of producing graphic design objects. **The research methodology** is based on the application of a range of approaches: an analytical approach, used to examine and interpret the scholarly literature relevant to the topic of the article; an interdisciplinary approach, which enabled a comprehensive analysis of the impact of the development of digital art on contemporary graphic and multimedia design and facilitated the formulation of well-grounded conclusions; and a

systemic approach employing a broad spectrum of methods, including art-historical analysis, problem-oriented and project-based methods, as well as theoretical generalisation, to ensure a comprehensive analysis of the research subject. **The scientific novelty** of the article lies in the integrated conceptualisation of the methods and artistic possibilities of applying digital photography to the creation of textural solutions in graphic and multimedia design. **Conclusions.** The study demonstrates that the specificity of digital photography as a means of creating variable graphic textures in graphic and multimedia design is defined by the combination of documentary textural authenticity and a high degree of digital modifiability. This combination enables designers to preserve a connection with the material world while simultaneously generating abstract, conventional, or experimental textural structures. Digital photography proves to be an effective source of variable graphic solutions owing to its dual nature. The research identifies a range of methods and artistic-compositional possibilities for employing digital photography in the creation of variable graphic textures. The identified methods include the photographic capture of textures and textured surfaces, digital image processing techniques such as cropping, scaling, colour and contrast adjustment, layering, and fragmentation, and typographic treatment of photographic elements during their preparation for print. The artistic and compositional possibilities encompass the creation of visual depth, rhythm, spatiality, and emotional intensity within a composition; the use of photographic texture as a dominant expressive element; the application of graphic texture as a background structural layer or a means of visual accentuation; and the dynamic transformation of textural elements over time through their interaction with components of multimedia objects and animation.

**Keywords:** digital photography, digital art, graphic textures, graphic design, multimedia design, contemporary visual culture.

Актуальність теми дослідження зумовлена комплексом технологічних, художньо-естетичних та комунікативних трансформацій, що відбуваються в сучасному образотворчому мистецтві, графічному і мультимедійному дизайні під впливом цифровізації візуальної культури. Стрімкий розвиток цифрових фотографічних технологій, засобів обробки зображень та програмних інструментів для створення візуального контенту істотно розширює можливості формування графічних текстур як одного з важливих елементів композиційної структури різноманітних об'єктів графічного і мультимедійного дизайну.

У сучасному дизайні графічна текстура перестає бути виключно допоміжним декоративним засобом і набуває статусу самостійного носія образу, сенсу, емоційних акцентів та ідентифікаційних маркерів візуальної комунікації. Саме цифрова фотографія, завдяки своїй здатності фіксувати матеріальні, світлові та фактурні властивості реальності, а також завдяки можливостям їх подальшої трансформації, варіювання і комбінування в цифровому середовищі, стає потужним інструментом створення унікальних графічних текстур. Це відкриває нові можливості для дизайнерського експерименту, індивідуалізації візуальних рішень та формування авторської стилістики. Особливої актуальності дослідження набуває в умовах зростання ролі візуальної айдентики, поширення мультимедійних платформ і цифрових середовищ комунікації, де вимоги до гнучкості, адаптивності та варіативності графічних елементів постійно посилюються. Аналіз цифрової фотографії як джерела та інструменту формування графічних текстур

сприяє поглибленню наукових уявлень про сучасні дизайнерські практики та може стати методологічною основою для підготовки фахівців у галузі цифрового мистецтва, графічного й мультимедійного дизайну.

Відповідно, актуальність даного дослідження визначається необхідністю теоретичного узагальнення і практичного осмислення ролі цифрової фотографії у створенні варіативних графічних текстур, що відповідають тенденціям розвитку цифрового мистецтва та потребам сучасної візуальної культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Однією з тенденцій у сучасному науковому дискурсі в галузях образотворчого мистецтва і дизайну можна назвати поширення міждисциплінарних досліджень щодо впливів різних видів сучасного візуального мистецтва на формування конкретних об'єктів у дизайні і загальних образів у візуальній культурі XXI ст. Наприклад, в одній з таких статей автори називають авангардне мистецтво потужним джерелом ідей для наповнення візуального простору сучасного дизайну художніми образами, а його принципи, що ґрунтуються на експерименті, пошуку нових форм і засобів вираження, дають змогу дизайнерам втілювати неординарні рішення, які поєднують традиції та інновації у різних видах дизайну [1].

У наукових статтях відомих фотографів-практиків на прикладі авторських фотографій розглядається роль візуальних ефектів (зорових ілюзій) у дизайні предметно-просторового середовища, які викликаючи яскраві відчуття, можуть сприяти більш глибокому емоційному зв'язку між середовищем і аудиторією, роблячи його більш впізнаваним і таким, що запам'ятовується [2]. Також на теренах України

досліджувалася історіографія фотографії, ґрунтовно розглянуто її технічні й творчі прийоми, зокрема можливості цифрової фотографії. Дослідники визначають фотографію як вид мистецтва, побудованого на принципах перетворення фотозображення у графічний художній образ, із головними візуальними засобами: контраст, силует, кольори, співвідношення світла й тіні. Також зазначається, що в мистецтві і дизайні можливо застосовувати такі прийоми фотографії, як м'який фокус, подвійну експозицію, соляризацію, фотомонтаж, які безпосередньо взаємодіяли з історичним розвитком художніх течій у фотографічному мистецтві [4].

В окремих публікаціях зарубіжних періодичних видань надається аналіз еволюції ролі фотографії у графічному дизайні від аналогових форм до цифрових практик, акцентуючи увагу на трансформації фотографії від репрезентативного медіуму до повноцінного інструменту формування візуальної мови дизайну [9]. Також наявні дослідження присвячені використанню конкретних природних фактур як джерела для створення цифрових зображень, зосереджуючись на процесі фотографічної фіксації та подальшій цифровій трансформації текстур у дизайнерських практиках [8]. Деякі статті розглядають цифрові методи обробки зображень як засоби формування художньої виразності та візуальної комунікації, підкреслюючи значення текстурних і композиційних прийомів у цифровому середовищі [7], а також детально аналізують застосування технологій цифрової обробки зображень у графічному дизайні, зокрема в аспектах кольору, форми та текстури як складових візуальної структури дизайнерського продукту [10].

Також в іноземних джерелах систематизуються основи фотографічного освітлення та його вплив на передачу фактури, об'єму й поверхневих характеристик об'єктів, що є базою для створення якісного текстурного фотоматеріалу в цифровому дизайні [5], основна увага зосереджується на професійних методах світлової організації фотозйомки, розкриваючи роль освітлення у формуванні деталізованих, варіативних візуальних текстур, придатних для подальшого дизайнерського використання [6].

Узагальнюючи все зазначене вище, констатуємо, що в теоретичному дискурсі питання використання цифрової фотографії саме як системного засобу формування варіативних графічних текстур залишається

недостатньо опрацьованим. Більшість наявних досліджень зосереджуються на розгляді образних і технологічних аспектів художньої або комерційної фотографії, не розкриваючи повною мірою шляхи їх поєднання в контексті цифрового мистецтва з конкретними об'єктами дизайн-проектування. Це зумовлює потребу в комплексному осмисленні методів та художніх можливостей застосування цифрової фотографії для створення текстурних рішень у графічному та мультимедійному дизайні.

Мета дослідження полягає в осмисленні специфіки цифрової фотографії як засобу створення варіативних графічних текстур, а також у виявленні методів і художньо-композиційних можливостей її використання в процесі створення об'єктів графічного та мультимедійного дизайну.

Виклад основного матеріалу. Варіативні графічні текстури відіграють суттєву роль у сучасному графічному та мультимедійному дизайні, оскільки забезпечують багаторівневу візуальну організацію об'єктів дизайну, підсилюють їхню образну виразність та сприяють формуванню стійкої комунікативної ідентичності. На відміну від стандартизованих текстур, які на базовій основі пропонуються сучасними графічними редакторами, варіативні текстурні рішення на основі авторської цифрової фотографії дозволяють вільно адаптувати візуальний образ до різних форматів, масштабів і середовищ використання без втрати якості і відчуття «природності» зображення, що є особливо актуальним в умовах сучасної візуальної культури і користувацьких очікувань високої якості візуальної інформації. Наприклад, при проектуванні елементів фірмового стилю або айдентики певної інституції одна й та сама текстурна основа може трансформуватися залежно від носія: у друкованих матеріалах вона може виступати як фоновий композиційний елемент, у цифрових інтерфейсах – як динамічний візуальний шар, а в анімаційних або інтерактивних проєктах – як змінна структура, що реагує на дію користувача або «накладається» на об'єкт, імітуючи його зовнішню поверхню.

У графічному дизайні варіативні текстури забезпечують можливість тонкого моделювання візуальних акцентів, ритму та глибини композиції. Наприклад, у дизайні серії плакатів фотографічна текстура поверхні матеріалу (паперу, тканини, металу) може використовуватися як об'єднувальний елемент, але кожен плакат потенційно здатен набути індивідуального характеру шляхом проведення

цифрових трансформацій (масштабування, фрагментації, зміни контрасту чи кольорової температури). У мультимедійному дизайні варіативні текстури сприяють створенню ефекту «живої» візуальної мови, де текстурний шар може змінюватися в часі, посилюючи емоційне сприйняття контенту та утримуючи увагу користувача.

Цифрова фотографія як засіб створення варіативних графічних текстур у дизайні має низку принципових переваг порівняно з можливими способами автоматичної генерації текстурних рішень (наприклад, порівняно з використанням фігурних пензлів або штампів у середовищі графічного редактора, чи застосуванні ШІ для моделювання графічної текстури). По-перше, авторська цифрова фотографія забезпечує високий рівень фактурної достовірності, дозволяючи фіксувати найтонші візуальні характеристики поверхонь, світлотіннові переходи та матеріальні властивості об'єктів. По-друге, цифрова фотографія є надзвичайно гнучкою у подальшій обробці: фотографічні текстури легко піддаються модифікації, комбінуванню, нашаруванню та параметричному варіюванню без втрати якості зображення, що розширює спектр дизайнерських рішень. По-третє, використання цифрової фотографії сприяє формуванню унікальних, нефрагментованих текстур (тобто, без нав'язливого множинного повторювання одного або невеликої кількості однакових елементів), які зберігають зв'язок з реальністю, але водночас можуть бути трансформовані в абстрактні або умовні візуальні структури.

Відомий фотохудожник і науковець, Б. Андресюк [2] в одній із своїх публікацій наводить численні приклади авторських цифрових фотографій, які можуть слугувати підтвердженням визначених положень. Наприклад, серія робіт на рис. 2 (візуальний ефект занурення в природне середовище) [2, 71], на рис. 6 (кольори в психоемоційному сприйнятті візуального образу) і Рис. 7 (візуальні ефекти з відтінками зеленого кольору) [2, 74], на рис. 8 (негативний простір як засіб створення художнього ефекту) [2, 75]. Відповідно до вищезазначеного стає очевидним, що варіативні графічні текстури, створені на основі авторської цифрової фотографії, виступають ефективним інструментом сучасного графічного й мультимедійного дизайну, поєднуючи естетичну виразність, технологічну адаптивність і комунікативну доцільність. Їх використання дозволяє дизайнерам формувати

багатозначні, динамічні та образно чутливі візуальні системи високої якості, що відповідають вимогам сучасної візуальної культури. Тому цифрова фотографія у даному контексті функціонує в сучасному дизайні не лише як засіб фіксації візуальної реальності, а як повноцінний інструмент формування варіативних графічних текстур, здатних до багаторазової трансформації та адаптації в різних дизайн-контекстах. Її специфіка полягає у поєднанні документальної фактурної достовірності з високим рівнем можливої цифрової модифікації, що сприяє збереженню зв'язку із матеріальним світом і водночас створенню абстрагованих, умовних або експериментальних текстур. Саме ця подвійна природа цифрової фотографії зумовлює її ефективність як джерела варіативних графічних рішень.

Необхідно зазначити, що основними методами використання цифрової фотографії у створенні графічних текстур є фотографічна фіксація фактур і поверхонь, цифрова обробка зображень (кадрування, масштабування, корекція кольору та контрасту, нашарування, фрагментація), а також комбінування фотографічних елементів із графічними та типографічними засобами. Застосування цих методів забезпечує створення текстурних систем, здатних змінювати свої візуальні характеристики залежно від функціонального призначення об'єкта дизайну та його формату.

Художньо-композиційні можливості цифрової фотографії у графічному та мультимедійному дизайні проявляються у формуванні візуальної глибини, ритму, просторовості та емоційної насиченості композиції. Прикладом такої цифрової фотографії може слугувати робота 3 з колекції Amalfi coast Б. Андресюка [3]. Фотографічні текстури можуть виступати як домінантний образотворчий елемент, фоновий структурний шар або засіб акцентування, забезпечуючи цілісність візуальної картини та одночасно її варіативність. У мультимедійному дизайні ці можливості розширюються завдяки динамічності, анімації та інтерактивності, що дозволяє трансформувати текстурні елементи в часі та у взаємодії з користувачем.

Отже, цифрова фотографія як засіб створення варіативних графічних текстур має значний потенціал у процесі проєктування об'єктів графічного та мультимедійного дизайну. Її використання сприяє розширенню інструментарію сучасного дизайнера, формуванню індивідуалізованих візуальних рішень і розвитку актуальної візуальної мови,

що відповідає потребам сучасної цифрової культури.

Наукова новизна нашого дослідження полягає у комплексному розгляді цифрової фотографії не лише як засобу візуальної фіксації реальності, а як самостійного інструменту формування варіативних графічних текстур у дизайні, що функціонує на перетині фотографічних, графічних і цифрових практик. Уперше систематизовано підходи до створення графічних текстур на основі цифрових фотозображень з урахуванням їхньої трансформаційної потенційності, здатності до тиражування та адаптивності в дизайн-об'єктах. Запропоновано розгляд графічної текстури як динамічного, змінного елемента візуальної мови дизайну, здатного набувати множинних форм залежно від контексту використання та цифрових методів обробки. Отримані результати розширюють теоретичне поле сучасного дизайну, доповнюючи його новими уявленнями про взаємодію цифрової фотографії та графічної текстури як інструментів формування актуальних візуально-комунікативних рішень.

Висновки. У процесі дослідження було встановлено, що специфіка цифрової фотографії як засобу створення варіативних графічних текстур у графічному та мультимедійному дизайні полягає в поєднанні документальної фактурної достовірності з високим рівнем цифрової модифікованості, що дозволяє зберігати зв'язок із матеріальним світом і водночас створювати абстраговані, умовні або експериментальні текстури. Саме ця подвійна природа цифрової фотографії зумовлює її ефективність як джерела варіативних графічних рішень.

Також у результаті дослідження було виявлено комплекс методів і художньо-композиційних можливостей використання цифрової фотографії для створення варіативних графічних текстур, а саме:

- методи – фотографічна фіксація фактур і текстурованих поверхонь, цифрова обробка зображень (кадрування, масштабування, корекція кольору та контрасту, нашарування, фрагментація), а також обробка фотографічних елементів типографічними засобами при їх підготовці до друку;

- художньо-композиційні можливості – формування візуальної глибини, ритму, просторовості та емоційної насиченості композиції, домінантність фотографічної текстури як образотворчого елемента, роль графічної текстури як фонового структурного шару або засобу акцентування, динамічна

трансформація текстурних елементів у часі при взаємодії з елементами мультимедійного об'єкту та анімації.

### *Література*

1. Андресюк Б. П., Царенко С. О., Журавель-Змєєва Л. С. Авангардне мистецтво як засіб образотворення в дизайні ХХІ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 141–147. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322862>.
2. Andresyuk B. Visual illusions as a means of aestheticisation of the object-spatial environment. *Notes on Art Criticism*. 2024. №24(1). P. 68–79. DOI: <https://doi.org/10.63009/noac/1.2024.68>.
3. Boris Andresyuk, photographer. Amalfi coast. Photo №3. Collections. URL: <https://borisandresyuk.com/uk/collections/20-amalfitanskoe-poberezhe> (дата звернення: 09.10.2025).
4. Khranova-Baranova O., Shkrebtii V., Kasian T. Visual culture of photography in art and design. *Culture and Contemporaneity*. 2024. № 26(2). P. 15–21. DOI: <https://doi.org/10.63009/cac/2.2024.15>.
5. McCartney S. Photographic lighting simplified. New York: Allworth Press, 2003.
6. Morrissey R. Master lighting guide for commercial photographers. Buffalo, NY: Amherst Media, 2008.
7. Qiong Cai. The application of image graphic visual communication techniques in artistic creation from the perspective of digital media. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*. 2024. №9(1). P. 1–17. DOI: <https://doi.org/10.2478/amns-2024-2327>.
8. Yuwono B. Wood texture as an inspiration for the creation of digital imaging. *Indonesian Journal of Visual Culture, Design, and Cinema*. 2022. №1(1). DOI: <https://doi.org/10.21512/ijvdc.v1i1.8223>.
9. Zhang Z. The evolution of photography in graphic design. *Design Insights*. 2024. № 1(7). P. 15–20. DOI: <https://doi.org/10.70088/dwvpv9y91>.
10. Zhenyu Li. Application research of digital image technology in graphic design. *Journal of Visual Communication and Image Representation*. 2019. № 65. P. 102648. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvcir.2019.102689>.

### *References*

1. Andresyuk, B., Tsarenko, S., Zhuravel-Zmicieva, L. (2024). Avant-garde Art as a Means of Imaging in the 21st Century Design. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 141–147 [in Ukrainian].
2. Andresyuk, B. (2024). Visual illusions as a means of aestheticisation of the object-spatial environment. *Notes on Art Criticism*, 24(1), 68–79. DOI: <https://doi.org/10.63009/noac/1.2024.68> [in English].
3. Boris Andresyuk, photographer. Amalfi coast. Photo №3. Collections. (n.d.). Retrieved from: <https://borisandresyuk.com/uk/collections/20-amalfitanskoe-poberezhe> [in English].
4. Khranova-Baranova, O., Shkrebtii, V., & Kasian, T. (2024). Visual culture of photography in art



and design. *Culture and Contemporaneity*, 26(2), 15–21. DOI: <https://doi.org/10.63009/cac/2.2024.15> [in English].

5. McCartney, S. (2003). *Photographic lighting simplified*. Allworth Press [in English].

6. Morrissey, R. (2008). *Master lighting guide for commercial photographers*. Amherst Media [in English].

7. Qiong Cai. The application of image graphic visual communication techniques in artistic creation from the perspective of digital media. (2024). *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9(1) (2024) 1–17. DOI: <https://doi.org/10.2478/amns-2024-2327> [in English].

8. Yuwono, B. (2022). Wood texture as an inspiration for the creation of digital imaging. *Indonesian Journal of Visual Culture, Design, and*

*Cinema*, 1(1). <https://doi.org/10.21512/ijvcdc.v1i1.8223> [in English].

9. Zhang, Z. (2024). The evolution of photography in graphic design. *Design Insights*, 1(7), 15–20. DOI: <https://doi.org/10.70088/dwpv9y91> [in English].

10. Zhenyu, Li. (2019). Application research of digital image technology in graphic design. *Journal of Visual Communication and Image Representation*, 65, 102648. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvcir.2019.102689> [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2025  
Отримано після доопрацювання 12.12.2025  
Прийнято до друку 16.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

**Цитування:**

Михайлова Р. Д. Необароко в іконописі Олександра Цугорки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 186–196.

Mykhaylova R. (2025). Neo-Baroque in Oleksandr Tshorka's Icon Painting. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 186–196 [in Ukrainian].

**Михайлова Рада Дмитрівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри графічного дизайну  
Київського національного університету  
технологій та дизайну  
<https://orcid.org/0000-0002-7264-0205>  
[radami1818@gmail.com](mailto:radami1818@gmail.com)

## НЕОБАРОКО В ІКОНОПИСІ ОЛЕКСАНДРА ЦУГОРКИ

**Мета статті** – проаналізувати твори іконопису провідного українського художника Олександра Цугорки; виявити їх стилістику, спираючись на художньо-сміслові, образно-композиційні, історико-культурні компоненти. **Методи дослідження.** У статті використано комплексний підхід, який охоплює загальнонаукові (емпіричні – спостереження, опис), теоретичні (аналітичний, історіографічний, компаративний, біографічний), спеціальні (мистецтвознавчий та культурологічний) методи. Комплексний дослідницький підхід дозволив визначити головні іконографічні, іконологічні, образно-композиційні особливості іконопису, його тип і специфіку в контексті архітектурно-живописного синтезу, що дав змогу з'ясувати творчі підходи автора. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній уперше в українському мистецтвознавстві розглянуто іконописну творчість провідного українського художника О. Цугорки в системі бароко та необароко. **Висновки.** Доведено, що іконопис О. Цугорки являє собою стилістичний напрям необароко, що продовжує в сучасних умовах національну художню традицію, сформовану в XVII–XVIII ст. В авторській манері О. Цугорки необароко має значне коло історичних спрямувань, відповідає сталому формату піднесення вищих цінностей буття та, водночас, демонструє оригінальне образно-композиційне рішення й інтерпретування біблійної тематики в руслі модерних ідей. Трансляція почуття у форматі «від сакрального до профанного» в його іконописі відбувається шляхом співпереживання подій життя та випробувань долі, у характерному «забарвленні» драматургії бароко. Простежено самовираз митця через усвідомлення себе представником української етнічної спільноти, маніфестованої в культурі бароко. Художнє переосмислення історичного спадку бароко в іконописі О. Цугорки відображає зв'язки з традиціями Візантії, які органічно увійшли в релігійний живопис українського бароко гуманістичним спадком Відродження, опанованим в Україні (західні землі) військовою культурою XVII–XVIII ст. Важливий аспект становить формально-композиційна складова іконопису О. Цугорки, пов'язана з академічною культурою неокласицизму, що знайшло відбиток у художньо-сміслових, образно-композиційних, стилістичних, історичних компонентах. На основі проаналізованих творів О. Цугорки доведено, що інтерпретація зображень іконопису необароко тісно пов'язана з творчим осмисленням теми в її суспільно-історичному поступі на сучасному етапі, а також із чільними академічними традиціями. Отримані результати сприяють подальшому вивченню цього напрямку живопису, включно з аналізом джерел їх виникнення та зверненнями до історичного минулого, етнонаціональних джерел української культури, традицій професійної академічної мистецької школи.

**Ключові слова:** бароко, необароко, українська ікона, синтез мистецтв, архітектурний простір, іконопис Олександра Цугорки, майстерня живопису та храмової культури НАОМА.

*Mykhaylova Rada, Doctor of Art History, Professor, Professor at the Department of Graphic Design, Kyiv National University of Technologies and Design*

### **Neo-Baroque in Oleksandr Tshorka's Icon Painting**

**The purpose of the article** is to analyse the icon painting works of the leading Ukrainian artist Oleksandr Tshorka; to identify their stylistics, based on artistic-semantic, figurative-compositional, historical-cultural components. **The research methodology.** The article uses a comprehensive approach that includes general scientific (empirical – observations, description), theoretical (analytical, historiographical, comparative, biographical), special (artistic and cultural) methods. A comprehensive research approach allows the author to determine the main iconographic, iconological, figurative-compositional features of icon painting, its type and specificity in the context of architectural-pictorial synthesis, which allows the author to clarify the artist's creative approaches to creating a specific sample. **Scientific novelty** of the article lies in the fact that it is the first time in Ukrainian art history that the iconographic work of the leading Ukrainian artist O. Tshorka in the Baroque and Neo-Baroque system is examined. It is proven that O. Tshorka's icon painting represents a stylistic direction of Neo-Baroque, which continues in modern conditions the national artistic tradition formed in the 17th–18th centuries. **Conclusions.** In the author's manner of O. Tshorka, Neo-

Baroque has a significant range of historical directions, corresponds to the stable format of exaltation of the highest values of existence and, at the same time, demonstrates an original figurative-compositional solution and interpretation of biblical themes in the vein of modern ideas. The transmission of feelings in the format of 'from sacred to profane' in his icon painting occurs through empathy with life events and trials of fate, in the characteristic 'colouring' of baroque dramaturgy. The artist's self-expression is traced through self-awareness of himself as a representative of the Ukrainian ethnic community, manifested in baroque culture. The artistic reinterpretation of the historical heritage of the Baroque in O. Tshorka's iconography reflects the connections with the traditions of Byzantium, which organically entered the religious painting of the Ukrainian Baroque, the humanistic heritage of the Renaissance, mastered in Ukraine (western lands), and the military culture of the 17th–18th centuries. An important aspect is the formal and compositional side of O. Tshorka's icon painting, which is associated with the academic culture of neoclassicism, which was reflected in the artistic and semantic, figurative and compositional, stylistic, and historical components. Based on the analysed O. Tshorka's works, it is proven that the interpretation of images in Neo-Baroque iconography is closely related to the creative rethinking of the Baroque theme in its socio-historical progress at the modern stage, as well as to the dominant academic traditions. The results obtained contribute to the further study of this direction of painting, including the analysis of the sources of their origin and references to the historical past, the ethno-national origins of Ukrainian culture, and the traditions of the professional academic art school.

**Keywords:** Baroque, Neo-Baroque, Ukrainian icon, synthesis of arts, architectural space, Oleksandr Tshorka's icon painting, NAOMA Workshop of Icon Painting and Temple Culture.

Актуальність теми дослідження. Творчість художника Олександра Цугорки, заслуженого діяча мистецтв України (2013), ректора НАОМА (з 2021), кандидата мистецтвознавства (2019), професора (2019), поки що не мала широкого відображення у мистецтвознавчій літературі.

Відомості про творчість митця у досить стислій формі надають інформаційні повідомлення Національної спілки художників України, членом якої він є впродовж багатьох років, сайт НАОМА, архівні документи, у яких зафіксовані важливі моменти творчого життя – перемоги у конкурсах, отримання звань.

О. Цугорка закінчив Державну художню середню школу імені Тараса Шевченка (Київ, 1991), Дніпропетровське художнє училище імені Євгена Вучетича (1992); Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури (Київ, 2001). У НАОМА студіювався в майстерні живопису та храмової культури (МЖКХ), створеній Миколою Стороженком, який формував цю освітню структуру як сучасний навчальний центр іконопису, експериментальну художню лабораторію та школу високого фаху. Після закінчення асистентури-стажування в НАОМА у 2003 р., О. Цугорка викладає на кафедрі живопису та композиції, а у 2019 р. очолив майстерню живопису та храмової культури. Творчість митця представлена монументальним, театральним, станковим живописом (понад 300 творів), а також графікою [36].

Попри досить різноманітні художні інтереси професійної практики, провідним напрямом у творчості О. Цугорки є іконопис, якому митець приділяє значну увагу. У 2002–2009 рр. лише для центру народознавства «Мамаєва Слобода» ним було створено 50 ікон

[36]. Українському іконопису присвячено низку статей О. Цугорки, а також дисертаційне дослідження «Художньо-естетичні принципи українського бароко в сучасному іконописі» (2019). У дисертації проаналізовано творчі методи та художньо-естетичні принципи українського іконопису, які автор вивчав за бароковими зразками іконостасів, розписів, ікон, зокрема й у новозбудованих у 1996–2019 рр. храмах, їх вплив на український іконопис ХХІ ст. [32].

Значний обсяг іконописних творів, створених натеper О. Цугоркою, потребує докладного вивчення: його мистецька діяльність залишається не достатньо висвітленою. Однією зі спроб проаналізувати творчий доробок художника є стаття В. Петрашика [22, 18–22] оприлюднена у 2019 р. в журналі «Образотворче мистецтво» Національної спілки художників України. Манеру О. Цугорки автор статті визначає як «симбіоз полістилізму» [22, 19], а аналізуючи твори «Дари Святого Духа» (2014–2015), «Сон Орфея» (2015), «Еліксир життя» (2016), «Шепіт» (2017) також відзначає їхню «необароковість» [22, 18].

У колі можливих напрямів вивчення творчості О. Цугорки, з'ясування стилістики його іконопису, дійсно, є актуальною темою, що стосується і митця, і конкретного стилістичного напрямку сучасного українського іконопису, адже на період кінця ХХ – початку ХХІ ст. явище необароко охоплює і літературу, і музику, і театр, і кіномистецтво. Спадок бароко, його елементи, вбачають у творах таких митців, як Д. Белянський, В. Бугриниць, О. Возіанов, М. Гайовий, Е. Голдобін, С. Герасименко, А. Коваленко, Ю. Кириченко, О. Ковтун, О. Кудрявченко, В. Недайборщ,

О. Соловей, О. Хоменко, що актуалізує зазначене питання в ділянці живопису.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблематика українського іконопису, що є виразником тисячолітньої культури України, має широке висвітлення у вітчизняному мистецтвознавстві. Однією із важливих тем в згаданому контексті є ікона доби бароко. Теоретичні та практичні аспекти іконопису бароко вивчали О. Бакович, В. Боярко, В. Овсійчук, М. Пелех, М. Селівачов, К. Ціхонь, у роботах яких детально розглянуті зразки іконопису, що синтезують візантійські та ренесансні ідейно-художні концепції, вплив європейського бароко на український іконопис тощо. Середньовічному та бароковому іконопису, а також суміжним питанням, присвячені дисертаційні праці таких дослідників, як Я. Бондарчук, Л. Бурковська, В. Жердєв, Н. Урсу, А. Кондратюк, В. Козінчук, Р. Михайлова, О. Овчаренко, Т. Паньок, Д. Фесенко, В. Шуліка, О. Цугорка; у сфері декоративно-прикладного мистецтва – О. Болюк, Р. Галишич, І. Гах, А. Клімашевський, Р. Косів, М. Приймич, О. Тріска.

Філософські та ідейно-світоглядні аспекти української ікони бароко є також предметом розгляду фахівців з релігієзнавства. Зокрема, С. Ковцуняк та М. Заставецький, розглядаючи ідейний зміст українського іконопису бароко, акцентують увагу на самобутності релігійно-філософської інтерпретації стильової композиції ікони, де символізм «не секуляризує ікону, а посилює возвеличення ідеального в земному» шляхом втілення Вищої Благодаті, Мудрості й Благодаті, Мудрості й Досконалості, Абсолюту [11].

Явище необароко, що, у свою чергу, є предметом уваги досить значного кола вітчизняних літературознавців, культурологів, мистецтвознавців, філософів, серед яких – Н. Адаменко, І. Бичко, А. Бровченко, Т. Заваженко, В. Ковтун, Л. Лановюк, М. Ольховик, В. Панченко, В. Піщанська, М. Савельєва, Г. Складенко, Д. Степовик, обговорюється і в теоретичному, і в практичному аспектах. Показовим є, зокрема, з'ясування питань понятійно-категоріального апарату [1, 154–163]. В практичній ділянці показовими є дослідження архітектури, що наслідують художній стиль XVII–XVIII ст. Т. Товстенко доводить ці зв'язки на прикладі новобудов Києва [31, 23–30], В. Піщанська – Дніпра [23, 137–141]. Дослідження необароко в архітектурі дало можливість стверджувати, що в другій половині XX – на початку XXI ст. риси

архітектурних будівель певного типу не тільки демонстрували ідейні зв'язки із зразками бароко XVII–XVIII ст., а й стали виразом його подальшого розвитку; загалом розвиток бароко відповідає трьом етапам: XVII–XVIII ст., 1910–1930-ті рр., кінець 1980-початок 2000-х рр. як цикли розвитку українського мистецтва, де виразно представлені барокові елементи, трансформовані у необароко [25].

Зміст явища необароко в українському художньому процесі, зокрема, у станковому живописі, проаналізовано та розкрито в аналітиці Г. Складенко [28, 35–56]. Окремою темою в сучасному українському живописі необароко залишається іконопис.

Метою дослідження є аналіз художніх особливостей іконопису Олександра Цугорки в контексті необароко; виходячи із вивчення богородичної тематики – провідної в добу бароко – узагальнити уявлення про сучасний стан професійного іконопису, його художні та стилістичні спрямування.

Виклад основного матеріалу. Стилiстична течія європейської художньої культури необароко з'явилася у XIX ст. разом із низкою інших напрямів історизму, як-от неоготика, неокласицизм, що звертався до мистецького досвіду минулого, переосмисленого в нових історичних умовах та на новому рівні культури. Відтак, основою, на якій виникає необароко є стиль, від якого походить дане відгалуження, виявляючи досить близькі риси, переважно інтерпретаційного характеру. Отже, вивчення засад необароко полягає у витоках стилю – мистецтві бароко, розвиток якого в Україні припадає на період XVII–XVIII ст.

Коло мистецьких витворів доби бароко представлено в Україні пам'ятками архітектури міст північного Лівобережжя й Західної України – Києва, Чернігова, Львова, скульптури (статуї гетьманів, алегорії муз на фронтонах Малоросійської колегії у Глухові; надгробок Адама Кисіля у с. Низкиничі на Волині, надгробок архієпископа Яна Тарнавського у Львові, 1670 р. авторства О. Прохенковича), графіка (гравюри О. та Л. Тарасевичів, І. Щирського, Н. Зубрицького, Д. Галаховського), декоративно-прикладного мистецтва (металообробка – художнє лиття, золотарство; деревообробка – різьбарство; ткацтво – килимарство, гаптування, вишивка; скловиробництво – гутне скло; гончарство – полив'яна та лощена кераміка). Особливе місце в українській культурі бароко мали твори церковно-релігійного характеру – іконостаси (Жовківський іконостас 1697 р.,

Богородчанський іконостас 1698 р., різьблені іконостаси Київщини та Чернігівщини), іконопис (ікони «Свята Варвара» та «Свята Марія» іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври, «Вхід до Єрусалима» та «Різдво Христове», 1729 р., «Покрова з портретом Богдана Хмельницького» першої половини XVIII ст. з Київщини, «Великомучениці Анастасія та Іуліянія», 1740-х рр. з Північного Лівобережжя), адже стиль бароко, який у Західній Європі мав виразний репрезентативний характер [18, 10–22], в Україні набув рис національного рупору, проголошуючи визвольні ідеї та героїзацію військових змагань [24, 154–157].

Такі риси знайшли своє втілення у творах архітекторів, діяльність яких пов'язують із формуванням стилю національної архітектурної школи, – і це І. Григорович-Барський, С. Ковнір, І. Зарудний [9, 77–85].

На початку XX ст., коли оновлення мистецтва України потребувало оформлення національної ідеї як засад нового державотворення [27], філософія бароко знову вийшла на передні рубежі. Одним із перших до спадку бароко звернувся архітектор Д. Дяченко [17, 66–69]. Його проєкт будинку А. Климова у селі Круглик (1913) по-новому осмислював тему бароко; його продовженням стало приміщення земської лікарні в Лубнах, корпусу Української сільгоспакадемії в Києві. Варто підкреслити, що на відміну від попередників, які спиралися на селянську архітектуру, він взяв за зразок високопрофесійне барокове зодчество Мазепинської доби, вбачаючи саме у ньому втілення української державницької традиції [37, 418–431].

Досвід Д. Дяченка відкрив шлях його наступникам – архітекторам В. Заболотному, П. Альошину, С. Тимошенку, які також зверталися до архітектури бароко, акцентуючи у спорудах 1913–1915 рр. українські традиційні елементи бароко. Дана стилістики отримала теоретичне осмислення в концепцію необароко: необароко дотримується ідеї державності, військової героїки, етнонаціональної виразності у свідомому авторському «прочитанні», на рівні свідомого звернення до форм та ідей класичного стилю XVII–XVIII ст. [5]. У модерній «першій хвилі» 1910 – початку 1930-х рр. та постмодерній «другій хвилі» кінця 1980 – початку 2000-х рр. українське необароко збігаються з європейським, де регіональні варіанти відомі у німецькому [2, 225–229], італійському, французькому, шведському, австрійському, польському вигляді [3].

На початку 2000-х, у межах «другої хвилі», світовий спадок бароко та його українську складову було системно переосмислено у навчально-освітній системі М. Стороженка, яку він поширив серед своїх учнів, студентів майстерні живопису та храмової культури НАОМА, керуючи нею впродовж 1994–2015 рр. [29]. Під орудою М. Стороженка було вироблено образ-концепт, який став інтелектуально-світоглядною основою творчої роботи учнів майстерні. Ідея концепту полягала у поєднанні двох начал – академічно-реалістичного та ірраціонально-релігійного, традиційного та інноваційного, що поставали у множині можливих художніх проявів, зокрема, як авторський варіант [19]. Ідея, яка виникла у творчому просторі МЖХК, багато у чому визначає розвиток професійного українського іконопису початку XXI ст. [35].

Про це свідчать роботи випускників НАОМА – носіїв та провідників необароко у життя, які, завдяки навчанню в МЖХК, долучаються до стилетворення на засадах чуттєвого та духовного.

Так, одним із основоположних духовних принципів іконопису є поняття «краси як естетичної норми», важливого смислового критерію, до певної міри, канону [12], закріпленого ранніми зразками, якими є Володимирська (Вишгородська) та Холмська ікони Божої Матері, «Корсунське Благовіщення» тощо. У добу бароко краса, яка вже на ранніх етапах існування іконопису продемонструвала силу митця в авторській стилізації та експериментуванні, відкрила іконописцям шлях до свободи у формах та інтерпретаціях канону, що надалі перетворило ікону на картину релігійного змісту, однак не звільнило митця, вільного в інтерпретуванні канону, від суворого випробування на знання основоположних засад [34, 75–479]. Дану позицію унаочнює цикл ікон О. Цугорки, створений для центрального храму «Мамаєвої Слободи».

Розташований на території урочища, колись приналежного Михайлівському Золотоверхому монастирю, нині тематичний парк «Мамаєва слобода» з архітектурним ансамблем Наддніпрянщини XVIII ст., є музеєм з функціями Центру народознавства історико-побутового та меморіального характеру.

Одним із об'єктів «Мамаєвої слободи» є козацька триверха дерев'яна церква Покрови Пресвятої Богородиці, закладена у 1994 р. та зведена у 2002 р. за типом, що будувався в XVII ст. на Середній Наддніпрянщині. Відтворена через кілька століть після руйнації

Запорозької Січі у 1775 р. за наказом імператриці Катерини II, церква повторює план храму визвольних часів гетьмана Богдана-Зиновія Хмельницького. За давнім архетипом архітектурно-просторової будови, вона має у плані широкий центральний зруб, наву правильної квадратури, підквадратні зруби в плані бабинця та вівтаря.

Інтер'єр церкви являє собою відкритий підкупольний простір та бабинець з навою, з'єднані широким прямокутним вирізом. Бароковий іконостас для храму виготовили київський різьбар Ф. А. Воропай та львівський різьбар І. А. Бабійчук, оздобивши його Богородичними мотивами у вигляді лілей, виноградної лози, листя аканту. Живопис храму створювали художники С. Герасименко, Д. Белянський, В. Недайборщ, О. Кудрявченко, проте найбільшу кількість ікон створив О. Цугорка. Серед написаних ним ікон – «Коронація Діви Марії», «Петро і Павло», «Трійця», «Діва Марія Всевидяче око», «Стрітіння», що відображають події Старого та Нового Завіту. Особливий зміст належить іконам Богородичного циклу святкового ряду іконостасу.

Чільним образом храму є ікона «Богородиця Слобідська Цариця Козацька», ідейний прототип якої вбачають у творі, що до 1897 р. знаходився в родовій Михайлівській церкві гетьмана Богдана Хмельницького в селі Суботіві [15, 75–78].

Вперше іконописний твір, присвячений Богородиці, був створений О. Цугоркою ще в студентські роки, коли під час художніх робіт у церкві Миколи Притиска на Подолі у Києві в 1997–1999 рр. Лик Богоматері, створений О. Цугоркою у «Мамаєвій слободі», відповідає канону, що в українському православному церковному мистецтві уособлює релігійне ставлення до найвищого почуття материнської любові як виразу високої духовності людської сутності [33, 144–150]. Визначення сутності Богородиці було здійснене на Вселенському соборі 1054 р. в умовах розмежування папської Церкви (Латинської) та Церкви Східної (Православної) як теологічне та ідеологічне осмислення причастя. Відповідно до осмислення образу Богородиці православною церквою, де вона представлена як Пріснодіва Богородиця, каноном оголошено жіноче зображення, втілене у візантійській іконі Божої Матері, що змістовно унаочнює тезу: Пріснодіва – образ абсолютної чистоти, світоочищення, непорочності. Церкви Різдва Богородиці, Вознесіння Богородиці, Успіння Богородиці – заступниці і помічниці, часто

розташовувалися в епіцентрах драматичних подій – місцях пожеж та епідемій. Образ Богородиці поєднує дівочість та вік, радість і смуток, відсторонення та емоційність, яким відповідає іконографічний тип, візуально полишений чуттєвих рис: великі очі, тонкий ніс, невеликі вуста, вузьке обличчя. Зображення Богоматері за візантійськими приписами поділяють на типи: Оранта («та, що молиться»), різновид з дитиною на лоні – Знамення); Одигітрія («та, що вказує дорогу», різновид – Влахернітісса); Агіосорітісса («заступниця»); Нікопєя («переможниця», різновид – Кіріотісса); Єлеуса («замилування»); Ассунта («вознесена») [4]. Канон, за повір'ям створений та вперше написаний апостолом Лукою, представляє Богородицю, яка стоїть з піднятими руками – жестом моління та охоронної енергії. Жест-захист в українському мистецтві тяжіє до мозаїчної композиції «Богоматір Оранта» XII ст., що у Софійському соборі в Києві, відомої як «Нерушима стіна» (за візантійською оповіддю, після землетрусу стіна Влахернського храму з таким зображенням виявилася єдиною вцілілою).

Через ідею захисту, створені О. Цугоркою для «Мамаєвої слободи» образи втілюють військову історичну тематику. У процесі національно-визвольної боротьби України першої половини XVII ст., за часів українсько-польської війни (1648–1657) та після приєднання Лівобережжя до Московського царства ідея заступництва Богородиці за людський світ перед Богом набула особливого значення [33]. Іконографічний тип композиції з піднесеними у молитві руками, який походив від стародавніх зображень Оранти, став основою композиції пізніх ікон «Зішестя святого Духа», «Вознесіння Господнє», «Покрова Пресвятої Богородиці» з більш складною композиційною побудовою [7, 79–96].

Особливого змісту образ Богоматері набув серед українського козацтва, що проявилася в чествуванні храмового свята Покрови Пресвятої Богородиці. Козацькі старшини, гетьмани, церковні сановники, ктитори із числа поважних осіб стали персонажами іконописних творів. Захист переяславської старшини омофором Богородиці відображають Переяславська (1706–1708) та Сулимівська (1741) ікони «Покрова Богородиці». На іконі «Покрова Богоматері» з с. Дашки зображено Богдана Хмельницького, архієреїв та ктиторів, що унаочнює внутрішнє переживання віри через призму військового служіння в душі доби бароко [6].

Доба бароко надала богородичним іконам подробиць, які відобразили прагнення до все більшої реалістичності, характерної для формування світогляду Нового Часу, наукових знань тощо. В таких іконах помітне бажання передати анатомічну будову тіла, його пропорції, підкреслити оригінальність обличчя, подекуди, з ухилом в психологічну характеристику, що призвело до відображення в образі Богородиці виразних національних рис. Образ Богородиці, створений М. Петраховичем-Мораховським, керівником львівської майстерні у першій третині XVII ст. на іконі «Богородиця з дитям» з Успенської церкви у Львові (1635) характеризують як етнопсихологічний портрет тогочасної українки; її фізичну і духовну красу вбачають в намісній іконі «Богородиця» з церкви Різдва Богородиці в Рогатині (1642), іконі «Богородиця» намісного ярусу іконостасу в церкві Святого Духа в Рогатині (1650) [33], іконі «Богоматір-Одигитрія» з Михайлівської церкви в Скориках (середина XVII ст.), іконі Охтирської Богородиці-Діви, з характерним, розділеним на проділ волоссям та мигдалеподібними карими очима, яку у 1751 р. Святійший Синод визнав чудотворною [14, 72–73].

У добу пізнього бароко в XVIII ст. іконопис стає більш складним і з точки зору композиції. Це, зокрема, демонструє цикл ікон типу Єлеуса початку XVIII ст. – «Богоматір» волинського іконописця Й. Кондзелевича (Білостоцький Хрестовоздвиженський монастир), «Богородиця Братська» (Нікопольська Свято-Покровська церква), храмова ікона Богоявленського собору Братського монастиря. Остання – особливо примітна. Одягнута у червоний мафорій Богородиця притуляється правою щогою до Сина, якого тримає правою рукою, торкаючись лівою його правої руки. Тональність зображення, орнаменти з акантом довкола образів у німбах, червоні чуттєві вуста свідчать про орієнтири на європейський живопис. Цей імпульс міг походити з київської малярської школи від вихованців Києво-Печерської лаври (1730–1740) [30].

Ікони О. Цугорки для «Мамаєвої слободи» відповідають традиційному для доби бароко широкому застосуванню золота та срібла. Йдеться про геометричний або рослинний орнамент золотого тла, притаманний іконам бароко. Рослинний декор, зокрема, акант, був знаком тріумфу та подолання життєвих випробувань, адже за грецьким міфом, акант виростав на могилах героїв [8]. Символіка золота унаочнювала божественне і царственне

достоїнство, чистоту, витонченість, духовну правду, земну силу, славу; символіка срібла, пов'язана з місячним сяйвом, вважалася знаком володарювання над космічним простором [8].

Зразки, створені у XVII–XVIII ст., відроджені спеціалістами Науково-дослідного реставраційного центру України, художниками Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України, учнями професора майстерні живопису та храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури М. Стороженка, продовжують мистецькі традиції, модернізуючи їх в нових умовах [16; 34]. У творчості О. Цугорки такі підходи розкриває іконописний твір «Богородиця Слобідська Цариця Козацька», який демонструє традиційне стале значення образу Богородиці, домінантне у добу бароко і в наш час (іл.1).



Іл.1. Олександр Цугорка.  
«Богородиця Слобідська Цариця Козацька»

За формою, яку прийнято називати «арковою», твір поєднує овальний верх та підквадратний низ (120х60). Тема «квадратура кола» – геометрична задача, що стосувалася спроби створити коло із послідовно змінюваного квадрата і не мала рішення, від доби Відродження була алхімічною алегорією труднощів створення божественної довершеності із земної матерії. В кабалістичній традиції – коло, вписане в квадрат, є символом іскри Божої у тлінному тілі [38].

Композиційно дуга верху, що символізує велич купола неба, в у нижній частині



врівноважує форма напівмісяця, у вигляді двох увігнутих прямих. Сріблястий тон півмісяця відтіняє золото верху, створюючи символічний контраст теплого та холодного. У християнській іконографії півмісяць є емблемою непорочності Діви Марії, срібло – знаком королеви, якою вона і постає, увінчана короною на знак духовної і світської влади. Також Діва Марія має символічний ранг королеви Небесного Царства, що, водночас, уособлює Церкву як таку [13].

Фронтальне зображення Богородиці центрує композицію по геометричній осі, що проходить центром твору, поділяючи його навпіл. Голова Марії розташована посередині гладкого матового німбоподібного диску. Напівпрофільний поворот схиленої голови привносить у силует лінію, що уподібнює жіноче тіло до квітки, схожої на водяну лілію. Лілія – символічна квітка Богородиці. Підняті у жесті моління тонкі долоні додають фігурі граційності та вишуканості, уявно наближаючи зображення до образів візантійських ікон «Володимирської» та «Холмської» Божої Матері. П'ять круглих медальйонів над головою Богородиці, окрім прямої козацької військової емблематики, унаочнюють у формі кола символ неподільності, закінченості, довершеності, вічності [8].

Тонкі риси обличчя, як і вся зовнішність Богородиці, мають характерні індивідуальні риси, які з'явилися в європейських творах із зображенням Діви Марії у добу Відродження, а в Україні були підхоплені іконописцями доби бароко, причому на західних територіях виник особливий «регіонально-етнічний» тип героїв Біблійної історії [21]. Осмислення цієї традиції є виразом глибинного «вживання» О. Цугорки як автора у світ галицької ікони XIV–XVII ст. Лик Діви Марії з виразними, по-дитячому відкритими і, водночас, сумними очима, асоціативно тяжіє до образів ренесансних мадонн, сповнених живого відкритого почуття.

Посиланням на українську ікону доби бароко є використання О. Цугоркою елементів національного строю, домінування народної орнаментики, святковості та урочистості композиції, умовна реалістичність, відсутність підкресленого трагізму, золоте тло з характерним рослинним декором, колористика із переважанням золота і срібла (іл. 2).



*Іл. 2. Леонтій Боровик. «Великомучениця Анастасія та Іуліянія». 1740. Кононоп*

Окремо варто наголосити на відчутному спрямуванні образу Богородиці, створеного О. Цугоркою, до центрального зображення «Катерини» (1842) Тараса Шевченка (іл. 3). Суголосним є лівосторонній поворот обличчя, червона стрічка з квітами на голові, темне пряме волосся на проділ, одяг з пишними рукавами, схожими на українську сорочку, в яку одягнута Катерина. Цей асоціативний ряд синтезує європейську мистецьку традицію, яка суттєво вплинула на естетичні норми професійної художньої освіти в академіях мистецтв від XVII ст. Для українських художників ця тема актуалізується в національно-визвольному руслі, особливо важливого в контексті етнонаціональної ментальності.

Поєднання візантійських іконографічних регуляцій, канонів періоду давньоукраїнського середньовіччя, елементів західноєвропейського мистецтва XVII–XVIII ст., стилістики пізнього бароко, національної художньої культури, як підґрунтя розвитку бароко в Україні, що має продовження в сучасній художній культурі, у творчості О. Цугорки отримали послідовну реалізацію.





Іл. 3. Тарас Шевченко. «Катерина»

Образ Богородиці О. Цугорки демонструє сучасне прочитання та його подальшу еволюцію в традиціях українського барокового іконопису не лише шляхом відродження сформованих митцями XVII–XVIII ст. естетичних принципів, а й новаціями подальших розробок, відповідно до специфіки сучасного світобачення та світосприйняття в руслі необароко та неокласицизму.

Образ «Богородиця Слобідська Цариця Козацька» О. Цугорки побудований шляхом синтезу традиції українського бароко та академічного підґрунтя. Ідейно-стилістичний синтез, що є основою даного твору іконопису, відповідає діалектичному переосмисленню естетичної, релігійно-філософської, культурно-історичної та художньо-композиційної проєкції всіх складових [34]. Минаючи пряму стилізацію, митець виходить на новий рівень осмислення образу Богоматері, підсилюючи в ньому людську природу та національні риси, включно із етикою, проголошеною Т. Шевченком в його багатогранній творчості. Даний аспект має особливу цінність для з'ясування низки проблем в осмисленні іконографічного канону у межах синтезуючих напрямів сучасного вітчизняного іконопису як одного із найбільш спірних та актуальних питань в науковому обговоренні XX–XXI ст. Відтворення іконописного барокового образу Богоматері в соціокультурних умовах XXI ст.,

перенесення його в простір модерного часу, демонструє сучасний запит на високу духовність як частину народної свідомості та культури [26, 18–19]. В умовах реалій війни 2022–2025 рр., ікона О. Цугорки «Богородиця Слобідська Цариця Козацька» сприймається як національний самоіндифікатор [3], фактично, заклик до протистояння ворогу. Підхід художника до традиційних унормувань, вільний від тягаря «канонічної естетики», демонструє особисту щирість, креативність, піднесення української ідентичності, що традиційно втілюється в образах української ікони [20].

Наукова новизна. Пошук загальнолюдського ідеалу на основі трансформації народних та історичних традицій на прикладі образу Богоматері демонструє можливості іконопису необароко, обумовлені його роллю «каталізатора» оновлення українського релігійного живопису через призму сучасності. Осмислення ікони як твору мистецтва, здійснене О. Цугоркою, базується на розумінні її релігійної основи, де узгоджено сакральне та художнє, професійне та народне, колективне та національне на рівні часо-просторового вектора бароко – необароко.

Висновки. Аналіз художніх та композиційних особливостей іконопису О. Цугорки засвідчує факт продовження традиції через створення сакрального твору нового формату. О. Цугорка демонструє здатність до глибокого авторського переосмислення та інтерпретування, пошук нових художніх форм, що саме презентовано іконою необароко з її творчим синтезуванням традицій в модерній формі живопису. Образ Богородиці, створений О. Цугоркою, відображає специфіку трансформації бароко від іконопису XVII–XVIII ст. до сучасності, що демонструє специфіку застосування стилістичних, семантичних та іконографічних елементів барокового іконопису в авторському прочитанні. Визначення художніх принципів українського бароко XVII – першої половини XVIII ст. як основи сучасного українського необарокового іконопису, унаочнює трансформації традиційних барокових стильових характеристик в нових історичних умовах як національний самоіндифікатор.

Мистецькі принципи необароко – героїчність, життєствердність, вишуканість, шляхетність зображуваних образів, метафоричність, закодована знаковість, прихований та прямий символізм, психологічність, духовна висота, краса, успадковані від бароко, стали основою

художнього пошуку, синтезованого підходу, авторської стилізації, що органічно поєднує традиції та сучасні естетичні вимоги. В іконописі неobaroko посилені елементи умовного реалізму, народної символіки, національний ідеал.

Результати дослідження є важливими для вдосконалення навчальних програм творчих закладів освіти, де іконопис вивчається і як традиційне мистецтво, і як сучасне; вони сприятимуть розвитку культурних ініціатив та проєктів, пов'язаних з релігійною тематикою та формотворчістю.

### *Література*

1. Адаменко Н. Неobaroko: спроба філософського обґрунтування поняття теоретиками постмодерності. *Мультиверсум: філософський альманах*. 2007. Вип. 61. С. 154–163.
2. Бабухівський В. Поставангард і німецьке неobaroko ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 225–229. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289847>.
3. Бровченко А. Українське неobaroko в архітектонічних видах творчості як один із національних самоідентифікаторів. *Арт-платформа*. 2023. Т. 7. № 1. С. 208–223. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.208-227>.
4. Вербицький С. Іконографія Богоматері – Оранти. *Пробудження*. URL: <http://waking-up.org/reliigisvitu/ikonografiya-bogomateri-oranta-2/?lang=uk> (дата звернення 12.10.2025).
5. Вечерський В. В. Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини. Формування, дослідження, охорона. Київ, 2001. 349 с.
6. Гетьманські читання «Покрова Пресвятої Богородиці в історії української культури та українського війська»: збірник наукових статей. Козацька скарбниця. Вип. IX. Київ, 2019. 95 с.
7. Затилюк Я. Ікона Києво-Братської богородиці з колекції Національного музею історії України XVIII ст.: походження, атрибуція та історія. *Науковий вісник Національного музею історії України*. 2017. Вип. 2. С. 79–96.
8. Зволінський А. Ілюстрований словник символів. Львів: 2024. 222 с.
9. Іванченко Ю. Київська архітектура XVII–XVIII століть. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2012. № 4. С. 77–85.
10. Майстерня живопису і храмової культури імені Миколи Стороженка. *NAOMA*. URL: [http://naoma.edu.ua/ua/kafedras/fakultet\\_obrazotvorchogo\\_misteststva/kafedra\\_zhivopisu\\_kompozitsi/maysternya\\_zhivo\\_pisu\\_khramovo\\_kulturi](http://naoma.edu.ua/ua/kafedras/fakultet_obrazotvorchogo_misteststva/kafedra_zhivopisu_kompozitsi/maysternya_zhivo_pisu_khramovo_kulturi). (дата звернення: 12.09.2025).
11. Ковцуняк С., Заставецький М. Ідейно-змістовні акценти іконопису періоду українського бароко. *Українське релігієзнавство*. 2010. № 54. С. 136–146.
12. Козінчук В. Іконографічний канон як богословський імператив. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 28, т. 5. С. 116–120.
13. Коробко Т. Образ Богородиці у текстах барокової літератури. *Південь України: етноісторичний, мовний, культурний та релігійний виміри*: збірка наукових праць. 2017. Вип. 6. Херсон, 460 с.
14. Клименко В. А. Мафорій Слобожанщини. *Актуальні питання історії та культури*: матеріали науково-теоретичної конференції викладачів, аспірантів та студентів. Суми, 2009. Вип. 3. С. 70–76.
15. Кукса Н. Свято-Михайлівська церква в Суботіві в «Описанні Благочестивих заграничних в короне польскої» Мельхіседека Значка-Яворского. Сіверщина в історії України. 2013. Вип. 6. С. 293–295.
16. Левицька М. Сучасне сакральне мистецтво: переосмислення традиції. *Współczesna sztuka sakralna. Historia i recepcja tradycji*: матеріали міжнародної наукової конференції. 2023. № 11. С. 221–225.
17. Лановюк Л. Український архітектор Д. Дяченко – творець українського неobaroko. *Гілея: науковий вісник*. 2014. № 85. С. 66–69.
18. Логвин Г. Українське бароко в контексті європейського мистецтва. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ, 1991. С. 10–23. URL: <https://archive.org/details/UkrainskeBarokko/page/n5/mode/2up> (дата звернення: 12.09.2025).
19. Михайлова Р., Петрук Р. Майстерня живопису та храмової культури: іконописний ряд Великодмитровицької церкви на Київщині. Київ: Відділ навч.-наук. матеріалів КНУТД. 2021. 152 с.
20. Новікова К. На перехресті духу і світу: короткий нарис про сакральний живопис України. Київ: Темпора, 2012. 328 с.
21. Одрехівський Р. Мистецтво як художньо-естетичний феномен сакральної культури українців Галичини. *Народознавчі зошити*. 2023. №2. С. 379–385. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2023.02.379>.
22. Петрашик В. Шляхетна нитка творіння. *Образотворче мистецтво*. 2019. №1. С. 18–22.
23. Піщанська В. М. Неobarokові риси у міській забудові Дніпра. *Культура і сучасність*. 2022. № 1. С. 137–141. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262587>.
24. Піщанська В. «Захисна тема» козацького мистецтва. *Культура народів Причорномор'я*. 2012. №219. С. 154–157.
25. Піщанська В. Неobaroko у сучасному українському мистецтві: особливості, представники, значення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. №2. С. 111–115. DOI: [10.32461/2226-3209.2.2022.262226](https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262226).
26. Савенко М. Універсальний образ Богоматері у просторі української художньої культури: сучасна Богородична гімнографія. *Соціально-гуманітарний вісник*. 2018. Вип. 18–19. С. 113–117.

27. Світленко С. Українське XIX століття: етнонаціональні, інтелектуальні та історіософські контексти. *Український історичний журнал*. 2019. № 5. С. 196–201.

28. Скляренко Г. Я. Необарокові тенденції в українському мистецтві кінця 1980-х – 2000-х років: актуальність національного досвіду. *Сучасне мистецтво*. 2020. Вип. 16. С. 35–56. URI: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/S\\_myst\\_2020\\_16\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2020_16_5) (дата звернення: 12.09.2025).

29. Соловей О. В. Творчий універсализм Миколи Стороженка в мистецтві України другої половини XX – початку XXI століття : дисертація ... кандидата наук. 2021. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0421U101993> (дата звернення: 12.09.2025).

30. Степовик Д. Лаврська ікономалярна майстерня. Ла-Мі. ЕСУ. Київ, 2009. Т. 6.

31. Товстенко Т. Етновияви в стильових рисах сучасної архітектури Києва. *Народна творчість та етнографія*. 2010. № 6. С. 23–30.

32. Цугорка О. П. Художньо-естетичні принципи українського бароко в сучасному іконописі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2019.

33. Цугорка О. П. Образ Богоматері в українському бароковому іконописі: минуле і сучасність. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 35. С. 144–150. DOI: <https://doi.org/10.32461/181574>.

34. Цугорка О. П. Тенденції сучасного українського іконопису. *Вісник КНУКиМ. Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 113–116. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172708>.

35. Цугорка О. Сакральне мистецтво живопису: вітчизняна наукова рефлексія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. №4. С. 115–119.

36. Цугорка О. П. Програма кандидата на посаду ректора : автобіографія. Київ : НАОМА. 2021. Кафедра живопису. Історична довідка. URL: <http://www.ksada.org/jivhistory.html>. (дата звернення 12.09.2025).

37. Чепелик В. Майстер необароко Дмитро Дяченко. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії архітектури та містобудування*. 2001. Т.СХХІ. С. 418–431.

38. Шустова Ю. Символіка часу в кириличних виданнях кінця XVII – першої половини XVIII століть: гравюри «Кола часів» у місяцесловах. *Українське небо 2. Студії над історією астрономії в Україні*. 2016. С.101–111.

39. Curl J. S. «Neo-Baroque». A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture. Oxford University Press, 2006. 890 p. URL: [https://books.google.com.ua/books/about/The\\_Oxford\\_Dictionary\\_of\\_Architecture.html?id=4Lu6BwAAQBAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ua/books/about/The_Oxford_Dictionary_of_Architecture.html?id=4Lu6BwAAQBAJ&redir_esc=y) (дата звернення: 12.09.2025).

## References

1. Adamenko, N. (2007). Neo-Baroque: an attempt at a philosophical justification of the concept by

theorists of postmodernity. *Multiversum. Philosophical Almanac*, 61, 154–163 [in Ukrainian].

2. Babukhivskiy, V. (2023). Postavangard and German Neo-Baroque of the 21st Century. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 225–229 [in Ukrainian].

3. Brovchenko, A. (2023). Ukrainian Neo-Baroque in Architectural Forms of Creativity as One of the National Self-Indicators. *Art Platform*, 1 (7), 208–223 [in Ukrainian].

4. Verbytskyi, S. (n.d.). Iconography of the Mother of God – Oranta. Awakening. <http://waking-up.org/religiisvitu/ikonografiya-bogomateri-oranta-2/?lang=uk> [in Ukrainian].

5. Vecherskyi, V. V. (2001). *Architectural and urban heritage of the Hetmanate. Formation, research, protection*. Kyiv [in Ukrainian].

6. Hetman readings 'The Protection of the Holy Mother of God in the History of Ukrainian Culture and the Ukrainian Army'. (2019). *Cossack Treasury*, IX [in Ukrainian].

7. Zatyliuk, Ya. (2017). Icon of the Kyiv-Bratsk Virgin Mary from the collection of the National Museum of the History of Ukraine of the 18th century: origin, attribution and history. *Scientific Bulletin of the National Museum of the History of Ukraine*, 2, 79–96 [in Ukrainian].

8. Zvolinskyi, A. (2024). *Illustrated Dictionary of Symbols*. Lviv [ in Ukrainian].

9. Ivanchenko, Y. (2012). Kyiv Architecture of the 17th–18th Centuries. *Current Problems of Artistic Practice and Art History*, 4, 77–85 [in Ukrainian].

10. Mykola Storozhenko Workshop of Painting and Temple Culture. Retrieved from: [http://naoma.edu.ua/ua/kafedras/fakultet\\_obrazotvorchogo\\_mistetstva/kafedra\\_zhivopisu\\_kompozitsiymaysternya\\_zhivopisu\\_khramovo\\_kulturi](http://naoma.edu.ua/ua/kafedras/fakultet_obrazotvorchogo_mistetstva/kafedra_zhivopisu_kompozitsiymaysternya_zhivopisu_khramovo_kulturi) [in Ukrainian].

11. Kovtsuniak, S., & Zastavetskyi, M. (2010). Ideological and semantic accents of icon painting of the Ukrainian Baroque period. *Ukrainian Religious Studies*, 54, 136–146 [in Ukrainian].

12. Kozinchuk, V. (2020). Iconographic canon as a theological imperative. *Current issues of the humanities*, 28 (5), 116–120 [in Ukrainian].

13. Korobko, T. (2017). The image of the Virgin Mary in the texts of baroque literature. *South of Ukraine: ethnohistorical, linguistic, cultural and religious dimensions*, 6 [in Ukrainian].

14. Klymenko, V. A. (2009). Maforii of Slobozhanshchyna. Current issues of history and culture: Materials of the scientific and theoretical conference of teachers, postgraduates and students, 3, 70–76 [in Ukrainian].

15. Kuksa, N. St. (2013). Michael's Church in Subotiv in 'Descriptions of the Pious Foreigners in the Polish Crown' by Melchizedek Značko-Yavorsky. *Sivershchyna in the History of Ukraine*, 6, 293–295 [in Ukrainian].

16. Levitska, M. (2023). Contemporary Sacred Art: Reinterpretation of Tradition. Review of the International Scientific Conference 'Contemporary Sacred Art. History and Reception of Tradition'. *Contemporary Sacred Art. Histories and Reception of*

*Tradition. Studia Ucrainica Varsoviensia*, 11, 221–225 [in Ukrainian].

17. Lanoviuk, L. (2014). *Ukrainian Architect D. Dyachenko – Creator of Ukrainian Neo-Baroque*. Gileya, 85, 66–69 [in Ukrainian].

18. Lohvin, H. (1991). *Ukrainian Baroque in the Context of European Art. Ukrainian Baroque and the European Context*, 10–23. Retrieved from: <https://archive.org/details/UkrainskeBarokko/page/n5/mode/2up> [in Ukrainian].

19. Mykhailova, R., & Petruk, R. (2021). *Workshop of Painting and Temple Culture: Iconography of the Great Dmitriy Church in the Kyiv Region*. Kyiv [in Ukrainian].

20. Novikova, K. (2012). *At the crossroads of spirit and world. A short essay on sacred painting of Ukraine*. Tempora [in Ukrainian].

21. Odrekivskyi, R. (2023). Art as an artistic and aesthetic phenomenon of the sacred culture of Ukrainians of Galicia. *Ethnographic notebooks*, 2, 379–385 [in Ukrainian].

22. Petrashek, V. (2019). The noble thread of creation. *Fine arts*, 1, 18–22 [in Ukrainian].

23. Pishchanska, V. M. (2022). Neo-Baroque features in the urban development of the Dnieper. *Culture and modernity*, 1, 137–141 [in Ukrainian].

24. Pishchanska, V. (2012). “Defensive theme” of Cossack art. *Culture of the peoples of the Black Sea region*, 219, 154–157 [in Ukrainian].

25. Pishchanska, V. (2022). Neo-Baroque in modern Ukrainian art: features, representatives, significance. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 111–115 [in Ukrainian].

26. The Universal Image of the Mother of God in the Space of Ukrainian Artistic Culture: Modern Theotokos Hymnography. (2018). *Social and Humanitarian Bulletin*, 18–19, 113–117 [in Ukrainian].

27. Svitlenko, S. (2019). The Ukrainian 19th Century: Ethno-National, Intellectual and Historiosophical Contexts. *Ukrainian Historical Journal*, 5, 196–201 [in Ukrainian].

28. Skliarenko, H. Ya. (2020). Neo-Baroque trends in Ukrainian art of the late 1980s – 2000s: the relevance of national experience. *Contemporary art*, 16, 35–56. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/S\\_myst\\_202016\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_202016_5) [in Ukrainian].

29. Solovei, O. V. (2021). Creative universalism of Mykola Storozhenko in the art of Ukraine of the second half of the 20th – early 21st centuries.

*Candidate's Dissertation*. <https://uacademic.info/ua/document/0421U101993> [in Ukrainian].

30. Stepovyk, D. (2009). Lavra icon-painting workshop, 6. La-Mie. ESU [in Ukrainian].

31. Tovstenko, T. (2010). Ethnic manifestations in the stylistic features of modern architecture of Kyiv. *Folk art and ethnography*, 6, 23–30 [in Ukrainian].

32. Tsuhorka, O. P. (2019). Artistic and aesthetic principles of Ukrainian baroque in modern iconography. *Author's abstract of dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].

33. Tsuhorka, O. (2019). The image of the Mother of God in Ukrainian Baroque iconography: past and present. *Art History Notes*, 35, 144–150 [in Ukrainian].

34. Tsuhorka, O. (2019). Trends in modern Ukrainian iconography. *Bulletin of the National Academy of Arts and Sciences. Series: Art History*, 40, 113–116 [in Ukrainian].

35. Tsuhorka, O. (2016). Sacred art of painting: domestic scientific reflection. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 115–119 [in Ukrainian].

36. Tsuhorka, O. P. (2021). *Programme of the candidate for the position of rector. Autobiography*. NAOMA. Department of Painting. Historical reference. <http://www.ksada.org/jivhistory.html> [in Ukrainian].

37. Chepelyk, V. (2001). Master of Neo-Baroque Dmytro Dyachenko. *Notes of the Shevchenko Scientific Society. Proceedings of the Commission on Architecture and Urban Planning*, CCXLI, 418–431 [in Ukrainian].

38. Shustova, Yu. (2016). Symbolism of time in Cyrillic publications of the late XVII–first half of XVIII centuries: engravings of the “Wheel of Time” in the monthly dictionaries. *Ukrainian Sky 2. Studies on the history of astronomy in Ukraine*, 101–111 [in Ukrainian].

39. Curl, J. S. (2006). ‘Neo-Baroque’. *And Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*. Oxford University Press, Retrieved from: [https://books.google.com.ua/books/about/The\\_Oxford\\_Dictionary\\_of\\_Architecture.html?id=4Lu6BwAAQBAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ua/books/about/The_Oxford_Dictionary_of_Architecture.html?id=4Lu6BwAAQBAJ&redir_esc=y) [in English].

Стаття надійшла до редакції 30.10.2025

Отримано після доопрацювання 01.12.2025

Прийнято до друку 12.12.2025

Опубліковано 29.12.2025



УДК 678.7:069.11:546

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351862

**Цитування:**

Андріанова О. Б., Третініченко В. А., Кожуховська В. Д. Аналіз елементного складу друкарського паперу: виявлення закономірностей та інтерпретація результатів дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 197–201.

Andrianova O., Tretinichenko V., Kozhukhovska V. (2025). Analysis of the Elemental Composition of Printing Paper: Identification of Regularities and Interpretation of Research Results. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 197–201 [in Ukrainian].

**Андріанова Олена Борисівна,**

кандидатка хімічних наук,  
директорка Бюро науково-технічної  
експертизи «АРТ-ЛАБ»,  
доцентка кафедри  
мистецтвознавчої експертизи  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-3835-6312>  
[andria.elena@gmail.com](mailto:andria.elena@gmail.com)

**Третініченко Вікторія Аркадійвна,**

кандидатка хімічних наук,  
старша викладачка кафедри хімії  
Національного університету  
«Києво-Могилянська академія»  
<https://orcid.org/0000-0002-3731-0091>  
[tretinichenko@ukma.edu.ua](mailto:tretinichenko@ukma.edu.ua)

**Кожуховська Варвара Дмитрівна,**  
здобувачка

Національного університету  
«Києво-Могилянська академія»  
<https://orcid.org/0009-0000-5162-9536>  
[v.kozhukhovska@ukma.edu.ua](mailto:v.kozhukhovska@ukma.edu.ua)

## АНАЛІЗ ЕЛЕМЕНТНОГО СКЛАДУ ДРУКАРСЬКОГО ПАПЕРУ: ВИЯВЛЕННЯ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

**Мета роботи** полягала у виявленні закономірностей елементного складу друкарського паперу різних хронологічних періодів та інтерпретації отриманих результатів для вдосконалення підходів до атрибуції та автентифікації об'єктів на паперовій основі. **Методологія дослідження** ґрунтувалася на загальнонауковому підході, що передбачав системне використання теоретичних методів (аналіз, дедукція, індукція, узагальнення) у поєднанні з емпіричними дослідженнями з використанням сучасних неструктурних фізико-хімічних методів. **Наукова новизна** статті: вперше встановлені закономірності елементного складу друкарського паперу кінця XIX – початку XXI ст., виявлені характерні хімічні елементи та інтерпретоване їхнє можливе походження залежно від технології виробництва та використаних наповнювачів; визначено діагностичні маркери, які можуть бути використані для попередньої ідентифікації каоліну в паперовій масі методом рентгенофлуоресцентного аналізу. **Висновки.** Встановлено, що характерними хімічними елементами у складі друкарського паперу XIX–XX ст. є залізо, кальцій, калій, цинк та мідь, для зразків другої половини XX ст. є типовою наявність титану, зумовлена використанням як наповнювачів каолінів з вторинних родовищ. Показано, що в складі паперу XXI ст. кальцій стає домінуючим елементом, що пов'язано із застосуванням карбонату кальцію як основного наповнювача. Доведено ефективність використання рентгенофлуоресцентного аналізу для встановлення елементного складу паперу та доцільність його поєднання з інфрачервоною спектроскопією для визначення природи наповнювачів. Результати дослідження створюють підґрунтя для формування бази даних елементного складу паперу різних хронологічних періодів, що сприятиме розвитку науково обґрунтованих методів автентифікації об'єктів культурної спадщини на паперовій основі.

**Ключові слова:** друкарський папір, елементний склад, рентгенофлуоресцентний аналіз, інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворенням, каолін, наповнювачі.

*Andrianova Olena, Candidate of Chemical Sciences, Director of the Bureau of Scientific and Technical Expertise "ART-LAB", Associate Professor of the Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts*

© Андріанова О. Б., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Третініченко В. А., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Кожуховська В. Д., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Management; *Tretinichenko Viktoriia*, Candidate of Chemical Sciences, Senior Lecturer, Department of Chemistry, National University of Kyiv-Mohyla Academy; *Kozhukhovska Varvara*, Student, Department of Chemistry, National University of Kyiv-Mohyla Academy

### Analysis of the Elemental Composition of Printing Paper: Identification of Regularities and Interpretation of Research Results

**The purpose of the article** is to reveal regularities in the elemental composition of printing paper across different chronological periods and to interpret the results obtained to refine approaches to the attribution and authentication of paper-based objects. The research methodology is based on a general scientific approach, involving the systematic use of theoretical methods (analysis, deduction, induction, and generalisation) combined with empirical studies employing modern non-destructive physico-chemical methods. **Scientific novelty.** For the first time, regularities in the elemental composition of printing paper dating from the late 19th to the early 21st century have been identified, key chemical elements have been determined, and their possible origins have been interpreted based on production technology and the fillers employed. Diagnostic markers have been defined that can be used for the preliminary identification of kaolin in paper pulp using X-ray fluorescence analysis. **Conclusions.** It has been established that the elemental composition of printing papers from the 19th and 20th centuries is characterised by the presence of iron, calcium, potassium, zinc, and copper, while titanium is typical of samples from the second half of the 20th century, attributable to the use of kaolins from secondary deposits as fillers. It has been shown that in 21st-century papers, calcium becomes the dominant element due to the widespread use of calcium carbonate as the primary filler. The study demonstrates the effectiveness of X-ray fluorescence analysis for determining the elemental composition of paper and the relevance of complementing it with infrared spectroscopy to identify the nature of the fillers. The results provide a foundation for developing a database of the elemental composition of papers from different chronological periods, thereby facilitating the development of scientifically robust methods for authenticating paper-based cultural heritage objects.

**Keywords:** printing paper, elemental composition, X-ray fluorescence analysis, Fourier transform infrared spectroscopy, kaolin, fillers.

Актуальність теми дослідження. Об'єкти на паперовій основі – документи, рукописні та друковані видання, графічні твори, відбитки та малюнки – є важливими свідченнями історичного, інтелектуального та культурного розвитку людства. У сучасній дослідницькій практиці дедалі більшого значення набуває застосування неруйнівних фізико-хімічних методів для встановлення технології виготовлення, визначення походження та часу створення паперу, що є необхідним для вирішення завдань судової, криміналістичної та мистецтвознавчої експертизи, а також для розробки консерваційно-реставраційних методик. Склад паперу залежить не лише від часу виготовлення, а й від його функціонального призначення (рисувальний, друкарський, писальний тощо), що зумовлює необхідність комплексного підходу до аналізу. Сучасні неруйнівні методи, зокрема рентгенофлуоресцентний аналіз (РФА), дозволяють отримати детальну інформацію про елементний склад паперу без пошкодження об'єктів культурної спадщини. Це робить дослідження закономірностей варіацій елементного складу паперу різних хронологічних періодів надзвичайно актуальним для атрибуції, автентифікації та збереження історичних артефактів.

Аналіз досліджень і публікацій. Рентгенофлуоресцентний спектральний аналіз застосовується в експертизі документів та творів графіки з 1970-х р. [1], проте, протягом наступних десятиліть використання методу було обмеженим. З початку ХХІ ст. основна увага науковців спрямована на виявлення

закономірностей у складі історичного паперу (основи рисунків, фотографії, папір для друку тощо) та інтерпретації його елементного складу [2; 5; 6; 10; 11]. Незважаючи на значні можливості та широкі перспективи застосування методу РФА, його потенціал при проведенні досліджень книг, рукописних та друкованих видань залишається недостатньо реалізованим – результати аналізу зразків паперу ХV – першої половини ХХ ст. наведені лише у поодиноких публікаціях [3; 7; 9]

Мета дослідження – встановлення елементного складу друкарського паперу, виготовленого протягом кінця ХІХ–початку ХХ ст., виявлення закономірностей та інтерпретація отриманих результатів.

Виклад основного матеріалу. Для виявлення закономірностей у змінах складу друкарського паперу були проаналізовані аркуші форзаців та книжкових блоків таких видань кінця ХІХ – початку ХХІ ст.: 1) Замыцкий А. Д. Слова, реченія и разговоры на языкахъ русскомъ, італіанском, французомъ и немецкомъ. Типографія Тренке и Фюсно, 1880 р.; 2) Перельман В. І. Короткий довідник хіміка. Державне науково-технічне видавництво хімічної літератури, 1951 р.; 3) Шевченко Т. Г. Кобзар. Державне видавництво художньої літератури, 1961 р.; 4) Казицина Л. А., Куплетська Н. Б. Застосування УФ-, ІЧ- та ЯМР-спектроскопії в органічній хімії. Видавництво «Вища школа», 1971 р.; 5) Виниченко В. К. Відродження нації. Видавництво політичної літератури України, 1990 р.; 6) Загребельний П. А. Роксолана. Видавництво «Фоліо», 2002 р.

Дослідження елементного складу паперу виконували методом РФА на спектрометрі ElvaX-ART (ТОВ «Елватех», Україна), оснащеного рентгенівською трубкою з вольфрамовим анодом, що дозволяє визначати хімічні елементи з атомними номерами від 16 (сірка) до 92 (уран). Обробка отриманих спектрів та ідентифікація хімічних елементів у складі паперу здійснювалися автоматично методом безеталонного аналізу. Для встановлення складу наповнювачів використовували метод інфрачервоної

спектроскопії з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR), дослідження виконували на спектрометрі Vertex70 (Bruker, Німеччина). Ідентифікація наповнювачів у складі паперу відбувалася шляхом порівняльного аналізу з FTIR-спектрами еталонів із власної бази Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ».

Визначені методом РФА хімічні елементи у складі аркушів форзаців та книжкових блоків друкованих видань кінця XIX–початку XXI ст. наведені у таблицях 1 і 2.

Таблиця 1

Вміст хімічних елементів (%) у складі форзацних аркушів досліджених видань

| № | Рік видання | Виявлені хімічні елементи, % |       |       |       |       |       |       |       |       |
|---|-------------|------------------------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
|   |             | Fe                           | Ca    | Ti    | K     | Cu    | Zn    | Rb    | Zr    | Sr    |
| 1 | 1880        | 41,21                        | 20,23 | <0,01 | 31,40 | 0,80  | 3,47  | 1,18  | <0,01 | <0,01 |
| 2 | 1951        | 34,47                        | 8,98  | 47,32 | 3,30  | 0,72  | 1,46  | <0,01 | 1,36  | <0,01 |
| 3 | 1961        | 36,94                        | 10,62 | 38,77 | 6,82  | 2,02  | 4,16  | <0,01 | 0,66  | <0,01 |
| 4 | 1971        | 31,35                        | 14,49 | 44,95 | <0,01 | 1,92  | 3,20  | <0,01 | 2,11  | 1,56  |
| 5 | 1990        | 47,55                        | 10,73 | 31,23 | 6,57  | <0,01 | 3,29  | <0,01 | 0,83  | <0,01 |
| 6 | 2002        | 0,89                         | 97,77 | <0,01 | 0,68  | <0,01 | <0,01 | <0,01 | <0,01 | 0,323 |

Таблиця 2

Вміст хімічних елементів (%) у складі аркушів книжкового блоку досліджених видань

| № | Рік видання | Виявлені хімічні елементи, % |       |       |       |       |      |       |  |
|---|-------------|------------------------------|-------|-------|-------|-------|------|-------|--|
|   |             | Fe                           | Ca    | Ti    | K     | Cu    | Zn   | Zr    |  |
| 1 | 1880        | 29,32                        | 35,17 | <0,01 | 22,86 | 3,37  | 2,96 | <0,01 |  |
| 2 | 1951        | 32,31                        | 18,54 | 43,01 | <0,01 | 1,59  | 3,31 | 1,07  |  |
| 3 | 1961        | 26,96                        | 23,47 | 30,79 | 6,27  | 10,37 | 1,26 | <0,01 |  |
| 4 | 1971        | 38,67                        | 15,12 | 28,68 | 14,30 | 0,78  | 2,40 | <0,01 |  |
| 5 | 1990        | 42,60                        | 5,26  | 46,32 | 1,00  | 0,81  | 4,50 | <0,01 |  |
| 6 | 2002        | 22,29                        | 70,67 | <0,01 | <0,01 | <0,01 | 6,92 | <0,01 |  |

У більшості зразків аркушів форзаців та книжкових блоків основними елементами є залізо, кальцій, титан та калій, як домішки виявлені мідь та цинк, тож їх можна класифікувати як типові елементи у складі друкарського паперу.

Наявність Fe може бути пов'язана із значним вмістом сполук заліза у складі волокон рослинної та деревної целюлози [2; 12]. Крім того, через здатність целюлози зв'язувати йони перехідних металів, сполуки заліза можуть адсорбуватися волокнами паперу з води, що використовується у виробничому процесі, або потрапляти до складу паперової маси внаслідок утворення продуктів корозії при зношуванні виробничого обладнання [2, 214; 10, 55; 12]. Дослідження методом РФА показали, що вміст заліза варіюється від 22,3% до 42,6% у складі паперу аркушів книжкового блоку та від 21 до 48% у зразках 1–5 форзацних аркушів. Найменший вміст Fe у зразку 6 пояснюється, очевидно, значним вмістом неорганічного кальційвмісного наповнювача у паперовій масі.

Вміст Ca може бути обумовлений декількома факторами, а саме мінеральним складом води, використанням вапна у процесах

виробництва, додаванням наповнювачів тощо [2, 214; 10, 54–55]. У складі форзаців та аркушів книжкового блоку вміст кальцію варіюється від 9 до 20% та від 5 до 35% відповідно, що наряду з вмістом заліза дозволяє стверджувати про переважне походження сполук кальцію з рослинної напівмаси. Винятком є зразок 6, де Ca присутній у масовій концентрації близько 98% і обумовлений наявністю карбонату кальцію як наповнювача (це було підтверджено методом ІЧ-спектроскопії). Відомо [8], що природний або синтетичний карбонат кальцію використовується для підвищення оптичних та механічних властивостей паперу і сприяє зменшенню його кислотності, є домінуючим наповнювачем у паперовій промисловості в Європі та США з 1960-х та 1990-х рр. відповідно.

У складі більшості зразків паперу виявлений калій, його вміст у аркушах книжкового блоку варіюється від 1% до 23%, у форзацних аркушах – від 3% до 31%. Згідно з літературними даними [2, 215; 10, 55] основними причинами вмісту калію у папері є використання гідроксиду калію (KOH) у виробничих процесах для усунення жирів

домішок та застосування каоліну як наповнювача. На наявність каоліну також може вказувати присутність у папері домішок сполук рубідію та цирконію [1, 207–208], що були виявлені у зразках 1, 2 та 4.

Титан був виявлений у зразках 2–5 друкарського паперу, виготовлених у другій половині XX ст. – вміст Ti варіюється від 31 до 43% у форзацних аркушах та від 29 до 46% у аркушах паперового блоку. Наявність Ti може пояснюватися використанням титанового білила як наповнювача [2, 216], сполуки титану також можуть входити до складу каолінів [1; 4, 18; 13], що використовуються при виготовленні паперу. З метою інтерпретації походження сполук титану у друкарському папері було проведено аналіз методом ATR-FTIR. Отримані експериментальні дані свідчать про значний вміст каоліну у складі аркушів форзаців та книжкових блоків зразків 1–4. Інтенсивність смуг поглинання каоліну в ІЧ-спектрах вказаних зразків прямо пропорційна процентному вмісту Ti, визначеному методом РФА, що підтверджує використання при виробництві паперу каолінів із вторинних родовищ [1; 4, 18] і спростовує наявність титанового білила як наповнювача. Відсутність кореляції між вмістом хімічних елементів та часом виготовлення зразків друкарського паперу другої половини XX ст. може вказувати на стандартизацію процесів з метою здешевлення виробництва та підвищення якості паперової продукції.

У складі аркушів форзацу та паперового блоку зразка 1 методом ATR-FTIR ідентифіковані домішки каоліну, що за відсутності титану і наявністю калію та домішок рубідію у зразку свідчить про використання каолінів з первинних родовищ [1; 4, 18] як наповнювачів.

Мідь, цинк та свинець є токсичними металами, які потрапляють до рослин з ґрунтів і забрудненої води і здатні накопичуватися протягом періоду їхнього росту [12]. Значний вміст міді, цинку та свинцю у складі паперу може також пояснюватися особливостями виробництва [2, 214–215; 10, 55; 12], а саме, використанням мідного чи оцинкованого обладнання, додаванням цинкового білила (ZnO), літопону ( $\text{BaSO}_4 \cdot \text{ZnS}$ ), сульфідів цинку (ZnS) або свинцевого білила ( $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) як наповнювачів до паперової маси. Вміст Zn у аркушах форзаців не перевищує 5%, в аркушах книжкового блоку варіюється від 1 до 7%. Мідь у більшості зразків не ідентифікована або виявлена у домішках (до 3%); винятком є зразок 3 аркуша книжкового блоку, що може пояснюватися особливостями виробництва паперу і потребує подальших досліджень.

Незначний вміст міді та цинку в інших досліджених зразках, очевидно, пояснюється наявністю цих елементів у складі целюлозних волокон. Свинець у складі всіх аркушів ідентифікований у мікродомішках (менше 1%), що узгоджується з літературними даними [2, 215].

Наукова новизна. Уперше встановлено елементний склад друкарського паперу видань кінця XIX–початку XXI ст., виявлені характерні хімічні елементи та визначено їхнє можливе походження залежно від технології виробництва та використаних наповнювачів. Доведено пріоритетне використання каолінів з вторинних родовищ як наповнювачів паперу другої половини XX ст. Визначено діагностичні маркери (наявність K, Ti, Zr та Rb), які можуть бути використані для попередньої ідентифікації каоліну у паперовій масі методом РФА.

Висновки. У результаті проведеного дослідження визначено хімічні елементи, які є типовими для друкарського паперу кінця XIX–початку XXI ст., та запропонована інтерпретація їхнього походження. Показано, що у складі зразків XIX–XX ст. відзначається переважний вміст Fe, Ca, та K, як домішки присутні Zn та Cu; для паперу XX ст. є типовою наявність Ti, обумовлена використанням каолінів з вторинних родовищ як наповнювачів; зафіксовано перехід до застосування карбонату кальцію як наповнювача друкарського паперу XXI ст. Отримані результати формують підґрунтя для створення референтної бази елементного складу паперу, що розширює можливості атрибуції та автентифікації об'єктів на паперовій основі.

### Література

1. Андріанова О. Б., Біскулова С. О. Інтерпретація походження сполук титану у складі паперу XIX – XX ст. за результатами дослідження фізико-хімічними методами. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : XII Міжнар. наук. конф. (Львів, 22 лист. 2024 р.). Львів, 2024. С. 205–210.
2. Андріанова О., Біскулова С., Фесенко О. Дослідження паперу сучасними методами недеструктивного аналізу та визначення часу його виробництва. *Вісник Львівського університету. Серія хімічна*. 2016. Вип. 57, Ч. 1. С. 212–218.
3. Albertin F., Balliana E., Pizzol G., Colavizza G., Zendri E., Raines D. Printing materials and technologies in the 15th–17th century book production: An undervalued research field. *Microchemical Journal*. 2018. Vol. 138. P. 147–153. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.microc.2017.12.010>.
4. Beazley K. Mineral fillers in paper. *The Paper Conservator*. 1991. Vol. 15, № 1. P. 17–27. DOI: <https://doi.org/10.1080/03094227.1991.9638393>.



5. Bicchieri M., Biocca P., Caliri C., Romano F. P. New discoveries on Leonardo da Vinci drawings. *Microchemical Journal*. 2020. Vol. 157. Article 104844. DOI: 10.1016/j.microc.2020.104844.

6. Čechák T., Kopecká I., Trojek T., Štanzel T., Bártošová H. Application of X-ray fluorescence in an investigation of photographic heritage. *Radiation Physics and Chemistry*. 2015. Vol. 116. P. 8–13. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.radphyschem.2015.05.015>.

7. Fierascu I., Fierascu R. C., Stirban A., Panaitescu D. M., Nicolae C. A., Raditoiu V., Zgarcu M. S., Leahu A. C. Chemical and mineral characterization of Romanian book paper materials (XVII–XIXth century). *Microchemical Journal*. 2020. Vol. 152. Article 104307. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.microc.2019>.

8. Hubbe M. A., Gill R. A. Fillers for papermaking: A review of their properties, usage practices, and their mechanistic role. *BioResources*. 2016. Vol. 11, № 1. P. 2886–2963. DOI: <https://doi.org/10.1016/B978-075067838-4/50020-8>.

9. Manso M., Carvalho M. L. Elemental identification of document paper by X-ray fluorescence spectrometry. *Journal of Analytical Atomic Spectrometry*. 2007. Vol. 22, № 2. P. 164–170. DOI: <https://doi.org/10.1039/B608361G>.

10. Manso M., Carvalho M. L., Queralt I., Vicini S., Princi E. Investigation of the composition of historical and modern Italian papers by energy dispersive X-ray fluorescence (EDXRF), X-ray diffraction (XRD), and scanning electron microscopy energy dispersive spectrometry (SEM-EDS). *Applied Spectroscopy*. 2011. Vol. 65, № 1. P. 52–59. DOI: <https://doi.org/10.1366/10-06105>.

11. Masruchin N., Soo-Jeong Shin. Inorganics and printing image analysis by micro X-ray fluorescence analysis in base paper and printed ink. *Journal of Korea TAPPI*. 2024. Vol. 56, № 4. P. 5–13. DOI: <https://doi.org/10.7584/JKTAPPI.2024.8.56.4.5>.

12. Shahani C. J., Hengemihle F. H. Influence of copper and iron on permanence of paper. *Historic Textile and Paper Materials: Conservation and Characterization* / Eds. H. L. Needles, S. H. Zeronian. Washington, D.C.: American Chemical Society, 1986. P. 387–410. DOI: 10.1021/ba-1986-0212.ch022.

13. Yahaya Sh., Jikan S. S., Badarulzaman N. A., Adamu A. D. Chemical composition and particle size analysis of kaolin. *Traektoriâ Nauki = Path of Science*. 2017. Vol. 3, № 10. P. 1001–1004. DOI: <https://doi.org/10.22178/pos.27-1>.

## References

1. Andrianova, O. B., & Biskulova, S. O. (2024). Interpretation of the origin of titanium compounds in 19th–20th century paper based on physico-chemical methods. *Proceedings from The 12th International Scientific Conference ‘Art Culture: History, Theory, Methodology’*. (pp. 205–210). Lviv [in Ukrainian].

2. Andrianova, O., Biskulova, S., & Fesenko, O. (2016). Investigation of paper using modern non-

destructive methods and determination of its production date. *Bulletin of Lviv University. Chemistry Series*, 57(1), 212–218 [in Ukrainian].

3. Albertin, F., Balliana, E., Pizzol, G., Colavizza, G., Zendri, E., & Raines, D. (2018). Printing materials and technologies in the 15th–17th century book production: An undervalued research field. *Microchemical Journal*, 138, 147–153 [in English].

4. Beazley, K. (1991). Mineral fillers in paper. *The Paper Conservator*, 15(1), 17–27 [in English].

5. Bicchieri, M., Biocca, P., Caliri, C., & Romano, F. P. (2020). New discoveries on Leonardo da Vinci drawings. *Microchemical Journal*, 157, 104844 [in English].

6. Čechák, T., Kopecká, I., Trojek, T., Štanzel, T., & Bártošová, H. (2015). Application of X-ray fluorescence in an investigation of photographic heritage. *Radiation Physics and Chemistry*, 116, 8–13 [in English].

7. Fierascu, I., Fierascu, R. C., Stirban, A., Panaitescu, D. M., Nicolae, C. A., Raditoiu, V., et al. (2020). Chemical and mineral characterization of Romanian book paper materials (XVII–XIXth century). *Microchemical Journal*, 152, 104307 [in English].

8. Hubbe, M. A., & Gill, R. A. (2016). Fillers for papermaking: A review of their properties, usage practices, and their mechanistic role. *BioResources*, 11(1), 2886–2963 [in English].

9. Manso, M., & Carvalho, M. L. (2007). Elemental identification of document paper by X-ray fluorescence spectrometry. *Journal of Analytical Atomic Spectrometry*, 22(2), 164–170 [in English].

10. Manso, M., Carvalho, M. L., Queralt, I., Vicini, S., & Princi, E. (2011). Investigation of the composition of historical and modern Italian papers by energy dispersive X-ray fluorescence (EDXRF), X-ray diffraction (XRD), and scanning electron microscopy energy dispersive spectrometry (SEM-EDS). *Applied Spectroscopy*, 65(1), 52–59 [in English].

11. Masruchin, N., & Soo-Jeong Shin. (2024). Inorganics and printing image analysis by micro X-ray fluorescence analysis in base paper and printed ink. *Journal of Korea TAPPI*, 56(4), 5–13 [in English].

12. Shahani, C. J., & Hengemihle, F. H. (1986). Influence of copper and iron on permanence of paper. *Historic textile and paper materials: Conservation and characterization*. H. L. Needles & S. H. Zeronian (Eds.). American Chemical Society [in English].

13. Yahaya, Sh., Jikan, S. S., Badarulzaman, N. A., & Adamu, A. D. (2017). Chemical composition and particle size analysis of kaolin. *Traektoriâ Nauki = Path of Science*, 3(10), 1001–1004 [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025  
Отримано після доопрацювання 05.12.2025  
Прийнято до друку 15.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

**Цитування:**

Михальчук В. В. Художні інтерпретації Києва та сучасні артпрактики: від акварельного живопису до проєктів декоративно-прикладного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С 202–208.

Mykhalchuk V. (2025). Artistic Interpretations of Kyiv and Contemporary Art Practices: From Watercolour Painting to Decorative and Applied Arts Projects. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 202–208 [in Ukrainian].

*Михальчук Вадим Володимирович,*  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри  
мистецтвознавчої експертизи  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв,  
народний художник України  
<https://orcid.org/0000-0002-8560-1846>  
[mykhalchuk.art@gmail.com](mailto:mykhalchuk.art@gmail.com)

**ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КИЄВА ТА СУЧАСНІ АРТПРАКТИКИ:  
ВІД АКВАРЕЛЬНОГО ЖИВОПИСУ ДО ПРОЄКТІВ  
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА**

**Мета роботи** – виявити особливості художніх інтерпретацій образу Києва у творах живопису, графіки та декоративно-прикладного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття, а також проаналізувати сучасні артпрактики, які осмислюють столицю України як культурний, символічний і духовний простір. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні системного підходу в дослідженні заявленої проблематики та сукупності таких методів: мистецтвознавчого, аналітичного, компаративного. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному аналізі художніх інтерпретацій Києва в контексті сучасних артпрактик, що поєднують традиційні й експериментальні форми вираження. У роботі систематизовано підходи до осмислення міського простору столиці як феномену культурної пам'яті та духовного досвіду, а також виявлені тенденції міждисциплінарної взаємодії візуального, декоративно-прикладного та соціального мистецтва, що формують нову урбаністичну ідентичність Києва. **Висновки.** Художні інтерпретації Києва в сучасному мистецтві демонструють глибоку еволюцію від традиційного пейзажного бачення до складних концептуальних форм візуального міського простору. Київ постає не лише як архітектурний чи географічний об'єкт, а і як культурний та духовний феномен, у якому переплітаються історична пам'ять, індивідуальні переживання та колективна ідентичність. Традиції акварельного й живописного зображення міста стали основою для новітніх експериментів початку ХХІ століття, коли митці почали активно переосмислювати візуальну мову через інсталяції, артпроєкти, об'єкти декоративно-прикладного мистецтва. Сучасні художні практики поєднують різні техніки, матеріали й медіа, утворюючи поле міждисциплінарних взаємодій, де міський простір виступає лабораторією художнього досвіду. У творчих концепціях сучасних митців Київ осмислено як живе середовище пам'яті, що зберігає відбитки минулого й водночас реагує на актуальні події та трансформації. Теми руйнування, відродження, духовного оновлення набувають особливої ваги в умовах воєнних і соціокультурних випробувань, формуючи новий пласт символічних образів міста. Отже, сучасне мистецтво, звернене до Києва, функціонує як простір діалогу між традицією та експериментом, матеріальним і метафізичним, особистим і колективним досвідом. У цьому діалозі народжується нова візуальна мова столиці – відтворення її урбаністичної ідентичності, духовного змісту та культурної стійкості в мінливому історичному контексті.

**Ключові слова:** Київ, художні інтерпретації, урбаністичний пейзаж, сучасні артпрактики, акварельний живопис, декоративно-прикладне мистецтво, візуальна культура, мистецькі проєкти

*Mykhalchuk Vadym, People's Artist of Ukraine, Ph.D. in Art History, Associate Professor, Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management*

**Artistic Interpretations of Kyiv and Contemporary Art Practices: From Watercolour Painting to Decorative and Applied Arts Projects**

**The purposes of the research** are the identification of the distinctive features of artistic interpretations of Kyiv in painting, graphic arts, and decorative-applied arts of the late 20th – early 21st century and to analyse contemporary art practices that reflect on the Ukrainian capital as a cultural, symbolic, and spiritual space. **The research methodology** is based on the application of a systematic approach to the study of the defined issue and a combination of the following methods: art-historical, analytical, and comparative ones. **The scientific novelty** of the research is the comprehensive analysis of artistic interpretations of Kyiv within the context of contemporary art practices, combining both traditional and experimental forms of expression. For the first time, the work systematises approaches to understanding the urban

space of the capital as a phenomenon of cultural memory and spiritual experience, and identifies trends in the interdisciplinary interaction of visual, decorative-applied, and social arts that shape a new urban identity of Kyiv.

**Conclusions.** The artistic interpretations of Kyiv in contemporary art demonstrate a profound evolution from traditional landscape representation to complex conceptual forms of the visual urban space. Kyiv emerges not merely as an architectural or cartographic object, but as a cultural and spiritual phenomenon where historical memory, individual experiences, and collective identity intertwine. The Traditions of watercolour and painted depictions of the city have provided the foundation for early 21st-century innovations, when artists began actively rethinking the visual language through installations, art projects, and decorative-applied art objects. Contemporary artistic practices combine diverse techniques, materials, and media, creating a field of interdisciplinary interactions in which the urban space becomes a laboratory of artistic experience. In the creative concepts of modern artists, Kyiv is understood as a living environment of memory that preserves traces of the past while simultaneously responding to current events and transformations. Themes of destruction, revival, and spiritual renewal gain particular significance amid wartime and socio-cultural challenges, forming a new vision of the city's symbolic imagery. Thus, contemporary art focused on Kyiv functions as a dialogue between tradition and experimentation, the material and the metaphysical, the personal and the collective. Within this dialogue emerges a new visual language of the capital – reproducing its urban identity, spiritual meaning, and cultural resilience in a changing historical context.

**Keywords:** Kyiv; artistic interpretations; urban landscape; contemporary art practices; watercolour painting; decorative and applied arts; visual culture; art projects.

Актуальність теми дослідження зумовлена посиленням інтересу сучасного мистецтвознавства до міського ландшафту як до носія колективної пам'яті та ідентичності. Київ, як один із найдавніших і найважливіших культурних центрів Східної Європи, протягом останніх десятиліть став простором активних художніх експериментів. Його образ трансформується в мистецтві залежно від соціокультурних процесів, урбаністичних змін і суспільних потрясінь, що робить дослідження сучасних візуальних інтерпретацій столиці особливо значущим для розуміння еволюції українського художнього мислення.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасному вітчизняному мистецтвознавстві спостерігається активний інтерес до вивчення художніх процесів кінця XX – початку XXI століття, проте проблематика міського простору Києва у контексті сучасних артпрактик розкрита фрагментарно. У працях Т. Кара-Васильєвої окреслено концептуальні підходи до осмислення мистецтва минулого століття, зокрема еволюцію художнього мислення та методологічні засади аналізу нових форм [8]. В. Монсевич досліджує культурно-мистецьке середовище формування київської школи історичного живопису, що заклало підґрунтя для урбаністичних сюжетів [13]. Дослідження М. Юр, Т. Зінчеко, В. Зайцевої про пізній період творчості Тетяни Яблонської демонструє тенденції до інтимного, емоційно забарвленого відтворення міського простору [19]. Г. Скляренко [18], М. Криволапов [10] аналізують розвиток українського мистецтва другої половини минулого століття, простежують зміну художніх стратегій і розширення тематичних горизонтів. Автори збірника «На межі II-III тисячоліть: Художники Києва» [15] узагальнюють творчі пошуки митців, для яких

київський простір став осередком культурної пам'яті. Однак у наявних дослідженнях задекларована проблематика не набула комплексного наукового висвітлення.

Мета дослідження – виявлення особливостей художніх інтерпретацій образу Києва у творах живопису, графіки та декоративно-прикладного мистецтва кінця XX – початку XXI століття, а також аналіз сучасних акт-практик, які осмислюють столицю України як культурний, символічний і духовний простір.

Виклад основного матеріалу. Художній образ Києва посідає особливе місце в українському мистецтві кінця XX – початку XXI століття, відображаючи складні процеси оновлення культурної парадигми та пошуку нових художніх мов. У цей період місто постає не лише як історичний і сакральний центр, а й як простір сучасного урбаністичного досвіду, відкритий до експерименту та діалогу. Митці звертаються до акварельного живопису, графіки, інсталяції, декоративно-прикладних технік, намагаючись передати неповторну атмосферу Києва – його архітектоніку, ритм, енергетику. Таким чином, Київ у мистецтві стає не лише об'єктом зображення, а й активним учасником культурного процесу.

У другій половині минулого століття, саме акварель й олійний живопис стали провідними медіа, через які митці передавали атмосферу міста, гру світла, емоційні стани, ритміку вулиць. Акварель дозволяла досягнути прозорість кольору та легкість композиції, передаючи повітряність київських пагорбів і неповторну глибину дніпровських далей. У техніці олії художники мали змогу експериментувати з фактурою, імпастро, світлотіньовими контрастами, втілюючи динаміку міського життя та монументальність архітектурного ландшафту.

Традиції урбаністичного пейзажу, що формувалися ще в творчості Миколи Глуценка, Олексія Шовкуненка та Сергія Шишка, у 1970-1980-х роках отримують подальший розвиток у поколінні митців, які прагнули поєднати реалістичну основу з елементами декоративності, умовності кольору та поетизації простору. Київ у цей час зображувався не лише як центр історичних пам'яток – Лавра, Андріївська церква, – а як живий, дихаючий організм, у якому поєднуються давнина і сучасність.

Серед митців, чия творчість визначила художній образ Києва другої половини ХХ ст., особливе місце посідає Сергій Шишко. Його багаторічна серія «Київська сюїта», що налічувала понад 100 полотен («Фонтан», «Володимирська гірка», «Міст Метро. Київ», «Хрещатик» тощо) – утвердив Київ як місто світла, гармонії та ліризму [7]. Шишко працював у реалістичній манері, проте його кольорова палітра, м'яка світлотіньова пластика, легка тремтливість мазка наближали його стиль до імпресіонізму. Для художника Київ був не тільки географічним простором, скільки емоційним станом – «містом душі», у якому поєднується минуле й сучасне.

Для митців старшого покоління, вихованих у школі плерного реалізму, Київ залишався передусім містом-світла, акцентованим на пластичній гармонії природного середовища й архітектурних домінант. У цьому аспекті характерним є живопис Миколи Глуценка, який у серії картин, присвячених місту («Володимирська гірка», «Київ») використовував імпресіоністичну світлоповітряну манеру для передачі мінливих станів міста. Київ тут – живий пейзаж, що вібрує світловими переливами і зберігає первинну природну топографічну силу. Художник не документує місто, а «переживає» його, робить акцент на «атмосферності» [12].

Подібний принцип, але з іншим емоційним регістром, простежується у творчості кінця 70-х у 80-і років Тетяни Яблонської. Київські пейзажі цього періоду, зокрема «Зима в старому Києві», «Осінь у старому Києві», «Весна у Києві», «Неділя у Києві» демонструють нову пластичну систему, де ключова роль належить повітряності та внутрішньому світлу. Колір стає менш насиченим, мазок – ширшим і більш узагальненим. Для зображення Києва того періоду характерне плавне злиття архітектурних форм із природним середовищем, що створює ефект міста, зануреного в дихання простору. Особливої глибини образ Києва набуває у пізній період

творчості Яблонської, коли художниця починає працювати переважно пастеллю. У цей період з'являються камерні краєвиди – види з вікна майстрині, тихі подвір'я старого міста. Ці твори позначені високим рівнем внутрішньої зосередженості, розміреною пластикою ліній і прозорими тональними переходами. На думку М. Юр, «пізня Яблонська» будує пейзаж як акт слухання тиші [19]. Міський простір перетворюється на метафору внутрішнього стану людини, на простір пам'яті, медитативної присутності, простір внутрішньої рівноваги. Цю ж лінію підтримують роботи Григорія Гавриленка – художника, у якого Київ постає «містом-дихання», а не містом-сценою.

Отже, у традиціоналістичній візії міста домінують такі прийоми: м'яка кольорова гама, що передає погоду і настрій; відсутність соціальних конфліктів; акцент на природі як органічній частині урбаністичного тіла Києва. Місто виступає як національна пам'ять, закорінена у природно-топографічний ландшафт Дніпра.

У кінці минулого століття в українському мистецтві міський пейзаж Києва почав виступати не лише як фон для композиції а як самостійний художній образ, що відображає історичний і соціальний контекст міста. Так, Володимир Колесник у своїй роботі «Краєвид Києва з Лівобережжя» створив масштабний урбаністичний пейзаж, який поєднував точність архітектурних форм із художньою інтерпретацією простору міста [9]. Подібні практики заклали основу для подальшого розвитку жанру міського пейзажу та фіксації Києва в художніх формах. Відомий майстер архітектурного пейзажу Юрій Химич використовував акварельні та акрилові техніки для створення серій з видами Києва, фіксуючись на відтворенні атмосфери історичних районів міста. Його акварелі вирізняються характерною для нього побудовою архітектурної форм: лаконічністю, узагальненою, але конструктивною точністю. У київських мотивах він не прагнув до натуральної точності в деталях, але принципово зберігав впізнаність архітектурних силуетів. В акварельних серіях художник широко застосовував м'яке тональне моделювання, стриману, але насичену колористику з поєднанням вохристих, сірих і синьо-зелених відтінків, що посилює відчуття просторової глибини. Прозора, нерідко шарувата акварельна техніка дозволяла створювати атмосферні стіни – ранкової м'якості, осінньої тиші, зимового приглушеного світла. В роботах митця Київ не подається як умовний містичний

пейзаж, а як живий міський організм із відчутною історичною тяглістю [1].

Акварель як техніка здобула популярність серед художників, що прагнули зафіксувати атмосферу міста швидко та динамічно. Так, Борис Литовченко у серії «Київ. Пейзаж» передав імпресіоністичне бачення вулиць та набережних Києва, що відображає зміни урбаністичного середовища. Віктор Микитенко подає Київ як місто, що постійно змінюється. Його роботи («Майдан Незалежності. Вечоріє», «Київ, Поділ, рух машин», «Пасаж і центр Києва», «Київ, кафе») нагадують короткі зупинки часу, коли погляд встигає зняти «кадр» з життя міста. Теплі та холодні кольори у нього активно взаємодіють, створюючи відчуття живого дихання простору. Така «жива імпресія» дозволяє побачити Київ не як музейний об'єкт, а як органічний, рухливий, світлий простір, наповнений внутрішнім ритмом і настроєм [11].

Митці кінця ХХ ст. часто зверталися до історичних мотивів міста як до способу осмислення національної пам'яті. Наприклад Ірину Левицьку незмінно хвилювало історичне минуле Києва. Її станкові тематичні аркуші виконано різноманітною графічною технікою: гравюра на картоні, літографія, акварелі, гуаші, пастелі. Всі вони присвячені величому етапу нашої історії – середньовічній Русі. Акварелі, пастелі, зроблені з натури, передають враження захоплення від зустрічі з прекрасним («Видубицький монастир»), декоративні образи в аркушах («Успенський собор у Києві»), більш узагальнені, монументальні – у гравюрах «Спас на Берестові», м'який, спокійний малюнок у «Купола Софії», легкий, майже ескізний – у гравюрі «Успенський собор узимку. Київ» тощо [15]. Київ у їхніх роботах стає синтезом архітектурних домінант – Софійського собору, Лаври – і символічних знаків духовності. У цьому сенсі архітектура виступає не лише предметом зображення, а формою комунікації між минулим і сучасністю.

Поступово змінюється не лише техніка, але й художні підходи, художники почали поєднувати класичні техніки з експериментальними методами. Наприклад, Наталія Стешенко у картині «Київський пейзаж» використовує урбаністичні мотиви та сучасну композицію, створюючи інтерпретацію Києва як живого організму міського середовища [18]. Наталія Багацька в картині «Контрактова площа. Київ» застосовує змішані техніки, стилістика – імпресіонізм-мікс, відображає площу Контрактову як символ культурної пам'яті Києва [16].

Образ Києва у живописі постає багатошаровим і внутрішньо варіативним. Він охоплює: традиціоналістичну лінію, що зберігає духовно-історичну тяглість міста; урбаністичну візію, де Київ – сучасне мегаполісне середовище з власними соціокультурними ритмами; інтимно-особистісний наратив, що фіксує місто як простір повсякденного досвіду; національно ідентифікований аспект, який відновляє роль столиці як знак державності й культурної спадковості.

Аналізуючи художників і їхні твори, присвячені Києву, можемо зробити певні висновки. Образ Києва в окреслений період трансформується від прямого художнього зображення (пейзаж, вулиця) до рефлексивного, метафоричного, концептуального мистецтва. Технічно спостерігається перехід: акварель/панорамний пейзаж – змішана техніка/концептуальні підходи. Міський простір Києва – вулиці, площі, набережні, архітектурні об'єкти – стає «матеріалом» для художніх інтерпретацій: не лише як фон, а як активна тема. Такі художні інтерпретації Києва підтримують культурну пам'ять, формують ідентичність і привертають увагу до міста як культурного бренду.

На межі ХХ–ХХІ століть художній образ Києва зазнав суттєвих трансформацій, пов'язаних зі зміною соціокультурної динаміки, розвитком глобальних комунікацій, а також із формуванням нових підходів до створення та осмислення візуального образу міста. Відмова від виключно живописного або монументальних форм на користь інсталяції, вуличного мистецтва, перформативних практик та міждисциплінарних проєктів відображає прагнення сучасних митців працювати з «живим» міським середовищем, залучати глядача до співдії та переосмислювати ідентичність Києва не як усталений символ, а як процес.

Одним із характерних явищ для київського мистецького поля стала поява інсталяцій і художніх проєктів, які звертаються до міського простору як до матеріалу та середовища для творчого висловлювання. Інсталяція в цьому контексті виступає способом побудови образу міста через предметність, масштабність та тілесний досвід глядача. Роботи Жанны Кадирової, зокрема серії, у яких використовується міська плитка, бетон, уламки архітектурних поверхонь, формують своєрідну «мову» матеріальних слідів Києва. Такі проєкти не лише демонструють інтерес до естетики міського середовища, але й акцентують увагу на його соціально-історичній структурі,

трансформаціях та зонах напруження між «старим» і «новим» містом.

Вуличне мистецтво Києва, особливо після 2014 року, стало важливою складовою візуального ландшафту столиці. Мурал-проекти, реалізовані як вітчизняними митцями, так і міжнародними художниками, сформували альтернативний спосіб взаємодії з міським простором. Мурал не лише прикрашає фасад, але стає знаком певної спільноти, способом актуалізації пам'яті про місце або історичну подію, наголошуючи на відкритості Києва до діалогу між глобальним та локальним, традицією та експериментом. Сьогодні в Києві налічується близько 200 муралів. З початком російської агресії проти України більшість київських муралів мають патріотичне забарвлення, присвячені воїнам, волонтерам, культурним діячам, а також відображають національні символи. Серед відомих митців варто назвати Володимира Манжоса й Олексія Бордусова (до 2015 рр. колектив «Interesni Kazki»), створили знакові для міста мурали («Святий Юрій», «Час змін») [6]. На Подолі 2024 р. відкрили мурал В. Манжоса «Мудрий панує над зірками», що символізує роботу Головного управління розвідки України [4]. Добре відомими стінописи: «Портрет Сергія Нігояна», присвячений активісту Революції Гідності (португальський художник Алешандре Фарту), «Привід Києва» – збірний образ пілотів 40-ї бригади тактичної авіації, які захищають небо країни. Над його створенням працювали митці під керівництвом Андрія Ковтуна. У центрі міста французький художник Крістіан Гемі створив мурал «Слава Україні! Героям Слава», на якому зображений Герой України Олександр Мокієвський, військовополонений, розстріляний на камеру російськими нелюдьми. «Дівчина у вишиванці» втілює частину національної символіки, його автором є відомий австралійський художник Гвідо ван Хелтен. «Україна єдина» – стінопис на Оболоні, автор Олександр Корбан з Донбасу. Мурал створений під час звільнення Київщини від окупантів 2022р. На фото муралу Корбан написав: «Цей мурал я створив декілька днів тому в Києві, а в цей час неподалік відбувалися бої за звільнення Бучі та Ірпеня. Все буде Україна» [14].

Важливою тенденцією у візуальній культурі Києва початку XXI століття є акцент на матеріальності та ремісничій техніці. Художники звертаються до традиційних матеріалів декоративно-прикладного мистецтва – текстилю, кераміки, емалі, скла – однак інтерпретують їх у контексті сучасної урбаністичної проблематики. Так, текстильні

практики часто апелюють до історичної пам'яті міста як простору проживання індивідуальних і колективних історій. Використання тканими як «носія» візуальних і пластичних мотивів дозволяє формувати інтимні та водночас масштабні образи міста і країни. Так, на виставці текстилю «Крила України» художниці Ніни Бондаренко, що проходила в Національному музеї декоративного мистецтва України у квітні 2024 р. представлені ескізи популярних у другій половині минулого століття тканин та самі тканини, що були створені на Дарницькому шовковому комбінаті Києва, де Ніна Бондаренко працювала провідною художницею. Також презентовані декоровані у техніці вибійки зразки одягу; вбрання із тканини «Ярославна» з орнаментами Софії Київської, яка була створення мистинею. Ідея створення декоративного панно «Крила України» виникла під враженнями від побаченого в музеї стародавнього рушника [2].

Скляні та емальовані об'єкти створюють художники київської школи художнього скла, зокрема Олег Гуцин, Альберт Балабан, Володимир Геншке. Іван Аполлонов, один із небагатьох митців, що застосовував давню техніку, притаманну українському гутництву – живопис на склі. Він черпав натхнення у народних традиціях і природних формах. Вишукані твори Івана Аполлонова з збірок художнього скла, серед яких композиції «Ранок Київської Русі» «На схилах Дніпра», вази «Київ», «Каштани Києва», зіткані з кольору і світла своєрідно формують «атмосферний» образ міста [3].

Київ у роботах сучасних митців часто виступає не лише як міський пейзаж, а як складна символічна система. Художні інтерпретації міського простору акцентують увагу на його багатовимірності: сакральність й історична пам'ять, повсякденні маршрути й урбаністичні трансформації, видимі й приховані шари минулого. У таких роботах міський простір набуває функцій місця духовного досвіду – як у камерних інсталяціях, так і в громадських проєктах, де простір стає «свідком» і «співрозмовником» митця. Це засвідчують численні виставки і кураторські ініціативи, що розглядають місто як текст пам'яті та місце репрезентації колективних травм і надій [20].

Тема руйнування й відродження – одна з центральних у художніх концепціях, що працюють із київською тематикою, особливо після 2014 року і в контексті подальших викликів. У полотнах, інсталяціях і проєктах прикладного мистецтва руйнування часто подається не лише як фізичний акт, а як



метафора соціальних, культурних і психологічних трансформацій. Водночас мотиви відновлення простору підкреслюють прагнення до збереження культурної ідентичності й одночасного її оновлення через мистецьку практику.

Художнє осмислення Києва у виставкових і кураторських проєктах протягом останніх років відбувається на кількох рівнях: експозиції провідних центрів (які формують національний і міжнародний дискурс), незалежні платформи та вуличні ініціативи, які безпосередньо контактують із міським середовищем. Великі центри сучасного мистецтва у Києві створили системні кураторські програми, що поєднують локальні наративи з глобальними темами, тоді як вуличні артпроєкти забезпечили безпосередній візуальний і соціальний вплив на міське середовище. Разом ці практики формують складний, часто суперечливий, але надзвичайно продуктивний художній образ столиці.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному аналізі художніх інтерпретацій Києва в контексті сучасних артпрактик, що поєднують традиційні й експериментальні форми вираження. У роботі систематизовано підходи до осмислення міського простору столиці як феномену культурної пам'яті та духовного досвіду, а також виявлені тенденції міждисциплінарної взаємодії візуального, декоративно-прикладного та соціального мистецтва, що формують нову урбаністичну ідентичність Києва.

Висновки. Художні інтерпретації Києва у сучасному мистецтві демонструють глибоку еволюцію від традиційного пейзажного бачення до складних концептуальних форм візуального міського простору. Київ постає не лише як архітектурний чи географічний об'єкт, а як культурний і духовний феномен, у якому переплітаються історична пам'ять, індивідуальні переживання та колективна ідентичність.

Традиції акварельного і живописного зображення міста стали основою для новітніх експериментів початку ХХІ століття, коли митці почали активно переосмислювати візуальну мову через інсталяції, артпроєкти, об'єкти декоративно-прикладного мистецтва. Сучасні художні практики поєднують різні техніки, матеріали й медіа, утворюючи поле міждисциплінарних взаємодій, де міський простір виступає лабораторією художнього досвіду.

У творчих концепціях сучасних митців Київ осмислюється як живе середовище пам'яті, що зберігає відбитки минулого і

водночас реагує на актуальні події та трансформації. Теми руйнування, відродження, духовного оновлення набувають особливої ваги в умовах воєнних і соціокультурних випробувань, формуючи новий пласт символічних образів міста.

Отже, сучасне мистецтво, звернене до Києва, функціонує як простір діалогу між традицією й експериментом, матеріальним і метафізичним, особистим і колективним досвідом. У цьому діалозі народжується нова візуальна мова столиці – відтворення її урбаністичної ідентичності, духовного змісту та культурної стійкості в мінливому історичному контексті.

### Література

1. Бондаренко Р. Химич Юрій Іванович. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. К.: Наук. думка, 2013. Т. 10: С. 382.
2. Виставка «Крила України» / Національний музей декоративного мистецтва України. Квітень 2024 р. URL: <https://www.mdmu.com.ua/show-item/vystavka-kryla-ukrayiny/> (дата звернення: жовтень 2025).
3. Виставка «Прозорість». Художнє скло, вітраж, графіка, живопис. *Український погляд*. 2024. № 12. URL: <https://ukrpohliad.org/culture/vystavka-a-prozorist-hudozhnye-sklo-vitrazh-grafika-zhyvopys.html> (дата звернення: жовтень 2025).
4. В Києві з'явився мурал «Мудрий панує над зірками» в межах проєкту «Гуркіт від ГУРУ». 20 вересня 2024 року. URL: <https://gur.gov.ua/content/v-kyievi-z-iavyvsia-mural-mudryi-panuie-nad-zirkamy-v-mezhakh-proiektu-hurkit-vid-huru.html> (дата звернення: жовтень 2025).
5. Волошина К. Василь Чегодар та Микола Глушенко: творчі взаємовпливи. *Українська академія мистецтв. Мистецтвознавство*. Київ, 2024. Вип. 35. С. 131–141. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-14>.
6. Гаврилюк В. Муралізм Олексія Бордусова «АЕС» та Володимира Манжоса «WAONE», *Interesni Kazki*. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 49. С. 61–70. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-1-10>.
7. Історія українського мистецтва : у 5 т. Т. 5. Мистецтво ХХ століття / гол. ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. 1048 с.
8. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство* : матеріали, дослідження, рецензії. 2007. Вип. 7. С. 53–64.
9. Колесник В. Краєвид Києва з Лівобережжя. URL: <https://lartgallery.ua/shop/painting-kolesnik-v.a.-landscape-of-kyiv-from-the-left-bank-2178> (дата звернення: жовтень 2025).
10. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття. Кн. 1: Формування та розвиток національної мистецької школи і

мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. 276 с.

11. Микитенко Віктор. URL: <https://kyiv.gallery/mykytenko-viktor> (дата звернення: жовтень 2025).

12. Микола Глушенко. Живопис : кат. персон. вист. / упоряд. та авт. вступ. ст. І. І. Верба. Київ, 1976. 21 с.

13. Монсевич В. В. Культурно-мистецьке середовище у формуванні київської школи історичного живопису другої половини ХХ ст. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Історичні науки*. 2021. Том 32 (71). № 4. С. 309–314. DOI: <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/4.45>.

14. Муралі Києва: патріотичні, скандальні та найпопулярніші. *Київ INFO*. 10.04.2025. URL: <https://kyiv.info/article/muraly-kyieva-patriotychni-skandalni-ta-naypopulyarnishi> (дата звернення: жовтень 2025).

15. На межі II–III тисячоліть: Художники Києва. Із древа життя українського образотворчого мистецтва / упор. В. А. Андрієвська. Київ, 2009. 524 с.

16. Наталія Багатська. URL: [https://veryimportantlot.com/en/lot-gallery/view/nataliia-bahatska-kontraktova-square-kyiv-20525?utm\\_source=chatgpt.com](https://veryimportantlot.com/en/lot-gallery/view/nataliia-bahatska-kontraktova-square-kyiv-20525?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: жовтень 2025).

17. Скляренко Г. Я. Українські художники: з відлиги до незалежності: у 2-х кн. Кн. 1. Київ : ArtHuss, 2018. 288 с.

18. Стешенко Наталія. URL: <https://spilne.art/artist/natasha-steshenko/> (дата звернення: жовтень 2025).

19. Юр М., Зіненко Т., Зайцева В. Творчі пошуки Тетяни Яблонської в її пастелях 2003–2005 років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2023. Вип. 44. С. 89–97. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.607>.

20. Lozhkina Alisa Kyiv Thinks Big: Large-Scale Exhibitions and Identity Building in Ukraine in the Late 2000s – Early 2010s / Art in Ukraine Between Identity Construction and Anti-Colonial Resistance. 2024. URL: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003459873-1/introduction-art-ukraine-svitlana-biedarieva?context=ubx> (дата звернення: жовтень 2025).

### References

1. Bondarenko, R. (2013). Khymych Yuriy Ivanovych. In *Encyclopaedia of the History of Ukraine: in 10 vols.* [in Ukrainian].

2. Exhibition ‘Wings of Ukraine’ (2024). National Museum of Decorative Arts of Ukraine. <https://www.mdmu.com.ua/show-item/vystavka-kryla-ukrayiny/> [in Ukrainian].

3. Exhibition ‘Transparency’. Art Glass, Stained Glass, Graphics, Painting. (2024). *Ukrainian View*. Retrieved from: <https://ukrpohliad.org/culture/vystavka-prozorist-hudozhnye-sklo-vitrazh-grafika-zhyvopys.html> [in Ukrainian].

4. A mural titled ‘The Wise One Rules Over the Stars’ appeared in Kyiv as part of the project ‘Rumble from GURU’. (2024). Retrieved from: <https://gur.gov.ua/content/v-kyievi-z-iavyvsia-mural-mudryi-panuie-nad-zirkamy-v-mezhakh-proiektu-hurkit-vid-huru.html> [in Ukrainian].

5. Voloshyna, K. (2024). Vasyl Chehodar and Mykola Hlushchenko: Creative Interactions. *Ukrainian Academy of Arts. Art Studies*, 35, 131–141 [in Ukrainian].

6. Havryliuk, V. (2024). Muralism by Oleksii Bordusov ‘AES’ and Volodymyr Manzhos ‘WAONE’, *Interesni Kazki. Current Issues in the Humanities*, 49, 61–70 [in Ukrainian].

7. Skrypnyk, H. (Ed.) (2007). *History of Ukrainian Art: in 5 vols. Vol. 5. Art of the 20th Century* [in Ukrainian].

8. Kara-Vasilieva, T. (2007). Art history of the 20th century: concept, new approaches and evaluations. *Ukrainian Art History: Materials, Research, Reviews*, 7, 53–64 [in Ukrainian].

9. Kolesnyk, V. (1982). Landscape of Kyiv from the left bank. Retrieved from: <https://lartgallery.ua/shop/painting-kolesnik-v.a.-landscape-of-kyiv-from-the-left-bank-2178> [in Ukrainian].

10. Kryvolapov, M. (2006). *On the art and art criticism of Ukraine in the 20th century*. Vydavnychiy dim A+S [in Ukrainian].

11. Viktor Mykytenko. (2025). <https://kyiv.gallery/mykytenko-viktor> [in Ukrainian].

12. Verba, I. I. (Ed.) (1976). *Mykola Hlushchenko. Painting*. Spilka khudozhnykiv URSR [in Ukrainian].

13. Monseovich, V.V. (2021). Cultural and artistic environment in the formation of the Kyiv school of historical painting of the second half of the 20th century. *Academic notes of TNU named after V.I. Vernadskyi. Historical sciences*, 32 (71), 4, 309–314 [in Ukrainian].

14. Murals of Kyiv: Patriotic, Controversial, and Most Popular. (2025). *Kyiv INFO* April 10. <https://kyiv.info/article/muraly-kyieva-patriotychni-skandalni-ta-naypopulyarnishi> [in Ukrainian].

15. Andrievska, V. A. (Compl.) (2009). At the Turn of the 2nd–3rd Millennia: Artists of Kyiv. From the Tree of Life of Ukrainian Fine Arts [in Ukrainian].

16. Nataliia Bahatska (2025). [https://veryimportantlot.com/en/lot-gallery/view/nataliia-bahatska-kontraktova-square-kyiv-20525?utm\\_source=chatgpt.com](https://veryimportantlot.com/en/lot-gallery/view/nataliia-bahatska-kontraktova-square-kyiv-20525?utm_source=chatgpt.com) [in Ukrainian].

17. Skliarenko, H. (2018). *Ukrainian Artists: From the Thaw to the Independence*: Book. 1. ArtHuss [in Ukrainian].

18. Steshenko Nataliia. (2025). <https://spilne.art/artist/natasha-steshenko/> [in Ukrainian].

19. Yur, M., Zinenko, T. & Zaitseva, V. (2023). Tetiana Yablonska’s creative search in her pastels of 2003–2005. *Ukrainian Culture: Past, Modern, Ways of Development*, 44, 89–97 [in Ukrainian].

20. Lozhkina Alisa Kyiv Thinks Big: Large-Scale Exhibitions and Identity Building in Ukraine in the Late 2000s – Early 2010s (2024). *Art in Ukraine Between Identity Construction and Anti-Colonial Resistance*. <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003459873-1/introduction-art-ukraine-svitlana-biedarieva?context=ubx> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 17.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025



УДК 75.01:7.04

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351865

**Цитування:**

Попінова О. М., Крюк О. О. Метаживопис: картина в картині як форма художньої самореференції. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 209–213.

Popinova O., Kriuk O. (2025). Metapainting: A Picture within a Picture as a Form of Artistic Self-Reference. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 209–213 [in Ukrainian].

**Попінова Оксана Миколаївна,**

старший викладач кафедри  
образотворчого мистецтва

Київського столичного університету  
імені Бориса Грінченка

<https://orcid.org/0009-0001-6439-6134>  
[o.popinova@kubg.edu.ua](mailto:o.popinova@kubg.edu.ua);

**Крюк Олександр Олександрович,**

старший викладач кафедри  
образотворчого мистецтва

Київського столичного університету  
імені Бориса Грінченка

<https://orcid.org/0000-0001-8908-7090>

## МЕТАЖИВОПИС: КАРТИНА В КАРТИНІ ЯК ФОРМА ХУДОЖНЬОЇ САМОРЕФЕРЕНЦІЇ

**Мета статті** – аналіз феномену метаживопису, зокрема прийому «картина в картині», як форми художньої самореференції, спрямованої на осмислення живописом власної природи, механізмів репрезентації та взаємодії між автором, твором і глядачем. **Методологія дослідження** спирається на напрацювання А. Шастеля і Х. Гальєго, які вважали «картину в картині» способом метареференції у живописі, а також на праці Р. Ріда, який аналізує історичні приклади та механізми зображення картин всередині картин. **Наукова новизна**. Підкреслено, що прийом «картина в картині» виконує багаторівневу функцію: метарефлексію, цитування традиції, ігрову композицію та символічне навантаження, поєднуючи історичний аналіз і теорію художньої саморефлексії. **Висновки**. Метаживопис, або painting within a painting, – це не другорядний композиційний елемент. Теоретичні концепції metapainting та mise en abyme дозволяють розглядати цей феномен як форму метареференції, у якій живопис звертається до самого себе, створюючи багаторівневу структуру візуального смислу. Термін metapainting (metapintura) акцентує самоусвідомлення живопису як мистецтва, коли зображення включає інше зображення або процес художнього творення, утворюючи акт авторефлексії. У працях А. Шастеля та Х. Гальєго метаживопис інтерпретовано як рекурсивну структуру, яка поєднує основний рівень зображення та внутрішній рівень рефлексії, у межах якого картина стає водночас об'єктом і суб'єктом аналізу. Концепт mise en abyme, запозичений із літературної традиції, у живописі реалізується через образи всередині образів, дзеркальні відображення, цитування та алюзії, створюючи ефект нескінченного повернення до акту зображення. Функції прийому картина в картині є багатограничними: він слугує засобом метарефлексії живопису, інструментом цитування художньої традиції, механізмом композиційної гри та носієм символічних і семантичних значень. Внутрішні полотна можуть виконувати роль коментаря до основного сюжету, маркера соціального статусу, релігійного символу або алюзії на авторитетні зразки мистецтва минулого.

**Ключові слова:** метаживопис, картина в картині, художня самореференція, метареференція, художній діалог, А. Шастель, Х. Гальєго.

*Popinova Oksana, Senior Lecturer, Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University;*

*Kriuk Oleksandr, Senior Lecturer, Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University*

### **Metapainting: A Picture within a Picture as a Form of Artistic Self-Reference**

**The purpose of the article** is a comprehensive analysis of the phenomenon of metapainting, in particular the technique of 'picture within a picture', as a form of artistic self-reference aimed at understanding painting's own nature, mechanisms of representation and interaction between the author, the work and the viewer in various historical and cultural contexts. **The research methodology** is based on the research of A. Chastel and J. Gallego, who considered 'picture within a picture' as a method of metarepresentation in painting, as well as on the work of R. Reed, who analyses historical examples and mechanisms of depicting paintings within paintings. **Scientific novelty**. It is emphasised that the technique of 'picture within a picture' performs a multi-level function: metareflection, citation of tradition, playful composition and symbolic load, combining historical analysis and the theory of artistic self-reflection. **Conclusions**. Metapainting or painting within a painting is not a secondary compositional element, but a conscious artistic strategy of self-reference aimed at understanding the nature of painting, its functions and the limits of representation. The theoretical concepts of metapainting and mise en abyme allow us to consider this phenomenon as a form of metarepresentation, in which painting turns to itself, creating a multi-level structure of visual meaning. The term metapainting (metapintura) emphasises the self-awareness of painting as art, when an image includes another image or the process of artistic creation,

forming an act of self-reflection. In the works of A. Chastel and J. Gallego, metapainting is interpreted as a recursive structure that combines the main level of the image and the internal level of reflection, within which the painting becomes both the object and the subject of analysis. The concept of *mise en abyme*, borrowed from the literary tradition, is realised in painting through images within images, mirror reflections, citations and allusions, creating the effect of an endless return to the act of depiction. The functions of the reception of the picture within a picture are multifaceted: it serves as a means of *metareflection* of painting, a tool for quoting artistic tradition, a mechanism for compositional play and a carrier of symbolic and semantic meanings. Internal canvases can serve as a commentary on the main plot, a marker of social status, a religious symbol or an allusion to authoritative examples of art of the past.

**Keywords:** metapainting, picture within a picture, artistic self-reference, *metarepresentation*, artistic dialogue, A. Chastel, J. Gallego.

Актуальність теми дослідження. Метаживопис – це особлива категорія живопису, яка досліджує природу живопису через сам живопис. Одним із його ключових проявів є картина в картині (*painting within a painting*), коли художник включає у власну композицію зображення іншого полотна, своєї роботи або посилання на історичну традицію. Така мистецька стратегія дає можливість створити метарефлексію, тобто художній твір, який осмислює сам себе як явище. Прийом «картина в картині» дозволяє художнику не лише зображати реальність, а й осмислювати сам акт художнього творення, статус образу, автора і глядача.

Актуальність дослідження зумовлена дедалі зростаючим інтересом сучасної гуманітаристики до ключових характеристик культури модерну й постмодерну – явищ саморефлексії, метамови та метарівнів у мистецтві.

Попри наявність ґрунтовних зарубіжних досліджень (А. Шастель, Х. Даміш, Ж. Гальєго, Р. Рід), у вітчизняному мистецтвознавстві феномен метаживопису залишається фрагментарно осмисленим, часто зведеним до іконографічного або жанрового аналізу без системного розгляду його самореференційної природи, зокрема в мистецтвознавчому науковому дискурсі. Водночас саме цей прийом відіграє важливу роль у формуванні художнього мислення від Ренесансу й бароко до сучасних візуальних практик.

У контексті цифрової культури, візуального перенасичення та зростання ролі інтертекстуальності, дослідження метаживопису набуває додаткової актуальності, оскільки дає змогу простежити історичні витоки сучасних стратегій візуального самоцітування та рефлексії.

Аналіз досліджень і публікацій. Відомий працями з теорії живопису французький історик мистецтва, професор Collège de France А. Шастель досліджує феномен співіснування різних рівнів зображення в одному полотні як взаємозв'язок великої композиції і менших зображень усередині неї. Він аналізував як деталь, мотив чи мініполотно може взаємодіяти з цілим твором, створюючи двозначну

структуру, коли частина слугує і ілюстрацією, і самостійним художнім фрагментом [13].

Р. Рід аналізує галерейний простір і живопис як рекурсивну систему, у якій взаємодія оригіналів, копій і зворотів полотен формує метаживописну стратегію саморефлексії та проблематизує межі зображення й репрезентації [12].

Іспанський історик мистецтва Х. Гальєго розглядає метаживопис як спосіб відображення живопису про самого себе, тобто картини, в яких представлено інші картини, їхні зображення чи посилання на них, створюючи новий рівень сенсу. Автор аналізує відношення між полотном та його внутрішнім змістом, те, як картина звертається до глядача, як внутрішнє зображення другого полотна впливає на контекст першого [7].

Напрацювання дослідника вважаються класичним дослідженням цієї теми. Саме йому присвячувалася експозиція *Metapintura* у Музеї Прадо як «живопис про живопис» [10].

Наукових публікацій мистецтвознавців про явище «картина в картині» як теоретичну категорію в українській науці знайти не вдалося.

Мета статті – у комплексному аналізі феномену метаживопису, зокрема прийому «картина в картині», як форми художньої самореференції, спрямованої на осмислення живописом власної природи, механізмів репрезентації та взаємодії між автором, твором і глядачем у різних історико-культурних контекстах.

Виклад основного матеріалу. Теоретичною основою дослідження явища метаживопису є концепції *metapainting* та *mise-en-abyme*. Перший термін підкреслює самоусвідомлення живопису, другий походить із літературної та мистецької традиції і описує образи всередині образів, створюючи рекурсивний візуальний ефект.

*Metapintura* означає *pinturas sobre la pintura*, тобто картину, що звертається до самої себе, показує живопис усередині живопису. Це своєрідний метод автореференції (авторефлексії живопису про живопис), коли художники включають у твір зображення інших картин або художніх творів, створюючи художній діалог із власною традицією [10].

Термін *metapainting* вперше «засвітився» у дослідженнях ХХ століття, зокрема у творах А. Шастеля та Х. Гальєго. Саме А. Шастель і Х. Гальєго характеризували явище «картина всередині картини» як спосіб автореференції, коли живопис звертається до самого себе або показує іншу картину всередині композиції. Це пов'язано з поняттям *recursividad* (рекурсивність) та *autorreferencia* у мистецтві, тобто коли живопис показує процес чи сутність самої живописної діяльності [3].

За висновками дослідників, метапейнтинг – це не просто технічний прийом, а засіб художньої рефлексії, спосіб метареференції у мистецтві.

Так, А. Шастель підкреслював, що включення картини в картину створює подвійний рівень значення: перший – основна композиція, другий – внутрішнє полотно, яке слугує одночасно частиною сюжету та самостійним об'єктом аналізу. Такий прийом пов'язаний з ширшими питаннями про те, як живопис усвідомлює себе як мистецтво, порушуючи не лише питання зображення реальності, а й питання про значення живопису [13].

Х. Гальєго описував *el cuadro dentro del cuadro* як автореференційну стратегію, яка дає змогу художнику поставити глядача перед питанням про природу мистецтва та межі зображення. Відтак, *metapainting* демонструє самосвідомість живопису, коли картина стає не лише предметом споглядання, а й коментарем на власний процес створення [7]. Х. Гальєго показує, що представлення іншої картини всередині твору може функціонувати як: символічне посилання на традицію, спосіб авторефлексії художника, коментар до самого мистецтва [2].

Загалом дослідники підкреслювали, що «картина в картині» є формою метареференції, що підвищує інтелектуальний і емоційний ефект твору.

Концепт *mise-en-abyme* походить із французької літературної традиції і описує структуру «образ у образі», що створює ефект нескінченної рекурсії. У контексті живопису *mise-en-abyme* часто проявляється як: картини всередині картин; віддзеркалення, що повторює композицію головного полотна; візуальні цитати та алюзії на інші твори. Така стратегія підкреслює рівень рефлексії, створює діалог між художником і глядачем, а також між полотнами різних епох. Сама візуальність у наративі функціонує не лише як описовий ресурс, а як механізм саморефлексії твору, коли простір і спосіб бачення стають темою самого зображення або оповіді, змушуючи читача усвідомлювати акт репрезентації як такий. Візуальні структури можуть виконувати метарівневу функцію, перетворюючи

зображення або опис простору на коментар до самого акту бачення, що відповідає логіці художньої самореференції [1]. Ці тези Д.-М.-К. Арройо Дієс вкладаються у загальне розуміння дослідниками феномену «картини в картині» як метапикторальної стратегії, яка не просто репрезентує інше зображення, а робить сам акт живопису предметом рефлексії, змушуючи глядача усвідомлювати механізми репрезентації та взаємозв'язок між художнім твором і його контекстом [4].

Функції картини в картині: метарефлексія живопису, адже художник показує процес творення та саму природу живопису; цитування та алюзії на традицію, тобто внутрішні картини часто посиляються на класичні або історичні твори; ігрова композиція і рекурсія, за яких глядач бере участь у розпізнаванні зв'язків між полотнами; символіка та семантичний прошарок, адже внутрішнє полотно може виконувати функцію символу влади, статусу чи релігійного смислу.

Загалом концепції *metapainting* та *mise-en-abyme* пояснюють, як художники створюють рекурсивні структури, які осмислюють сам процес зображення. Такий мотив історично використовувався для: підкреслення соціального статусу, релігійного вираження, посилання на традицію та шанування майстрів. Художники включали в свої твори «*cuadros dentro de cuadros*» для доповнення теми основної картини, цитування образів релігійних або старовинних творів, а також для створення портретів всередині портретів. Один із важливих аспектів - це гра між ілюзією та реальністю [9].

Р. Рід наголошує, що структура внутрішнього полотна взаємодіє з головною композицією, створюючи багатоплановий наративний ефект, який був особливо помітний у творах ХVII століття [12]. Наприклад, картина всередині великої картини часто зустрічається в творах художників, які використовували дзеркала, рамки чи картини на стінах як знак саморефлексії [1].

Найвідоміший приклад метапейнтингу – це *Las Meninas* (1656) – один із найвідоміших прикладів картини, де живопис розглядається як предмет у самому творі. Д. Веласкес включив у композицію дзеркало з відображенням королівської пари, а також зобразив себе за роботою над полотном.

Р. Рід аналізує цю картину крізь призму діахронічного ритму галереї: внутрішнє полотно взаємодіє з основною композицією, створюючи два паралельних наративних та візуальних шари; глядач змушений усвідомлювати межі між реальною подією та її репрезентацією. Головна теза дослідника полягає в тому, що галерея як простір і картина

як об'єкт створюють багатошаровий наратив, у якому: немає однозначного центру, глядач постійно «коливається» між рівнями сприйняття, живопис стає інструментом осмислення самого акту бачення [12].

Дослідник назвав картину рефлексивним об'єктом, який досліджує саму ідею зображення [12].

Італійський художник Панніні в серії *Interior of a Picture Gallery* демонструє метапейнтинг у формі колекції картин всередині одного полотна. Ця техніка дозволяє підкреслити художню традицію та статус об'єктів, одночасно створюючи композиційний ідейний контекст. Художник намалював величезну залу, стіни якої вкриті картинами інших художників [6]. Ця велика сцена - уявна галерея з колекцією кардинала Сільвіо Валенті Гонзага – показує безліч окремих творів, щоб продемонструвати величезну колекцію мистецтва XVIII століття. Саме в цих мініатюрних зображеннях на стінах панує ефект «картина в картині», який часто розглядають як метаживопис у жанрі *gallery painting* [8].

Аналіз класичних прикладів метаживопису підтверджує теоретичні положення. Так, у творі Д. Веласкеса *Las Meninas* живопис стає рефлексивним об'єктом, що досліджує власну природу через включення дзеркала, фігури художника та невидимого полотна, утворюючи багатошаровий наратив. У серії Дж. П. Панніні *Interior of a Picture Gallery* метапейнтинг реалізується у формі уявної галереї, де множинність картин усередині одного полотна підкреслює історичну тяглість традиції, статус мистецтва та ідею живопису як культурної пам'яті.

У сучасному прикладному аспекті *Metapintura* широко застосовується як термін для опису картин, які відображають не лише зображення, а й саму ідею живопису, шляхом включення живопису всередині картини. У музеях цей прийом часто називають «*pintura de la pintura*» – картина, яка осмислює власну природу [10].

У 2016 р. відбувалася виставка «*Metapintura*» в Музеї Прадо (Мадрид), присвячена саме темі живопису в живописі. Вона намагалася дати відповіді на такі питання: як художники зверталися до самої живописної традиції, як включали елементи творів інших авторів, жанрів або символів усередину полотна і под.

Експозиція розглядала історичне й стилістичне розмаїття таких творів (від релігійних сцен до портретів у портретах), спираючись на дослідження Х. Гальєго [11].

Отже, метаживопис постає як універсальний механізм художньої

саморефлексії, що поєднує теоретичне осмислення, історичну традицію та візуальну практику, залишаючись важливим інструментом аналізу як класичного, так і сучасного мистецтва.

Наукова новизна статті. Підкреслено, що прийом «картина в картині» виконує багаторівневу функцію: метарефлексію, цитування традиції, ігрову композицію та символічне навантаження, поєднуючи історичний аналіз і теорію художньої саморефлексії.

Висновки. Метаживопис або *painting within a painting* є важливим інструментом художньої рефлексії, що демонструє самосвідомість живопису. Це не другорядний композиційний елемент, а усвідомлена художня стратегія самореференції, спрямована на осмислення природи живопису, його функцій і меж репрезентації. Теоретичні концепції *metapainting* та *mise en abyme* дозволяють розглядати цей феномен як форму метареференції, у якій живопис звертається до самого себе, створюючи багаторівневу структуру візуального смислу.

Термін *metapainting* (*metapintura*) акцентує самоусвідомлення живопису як мистецтва, коли зображення включає інше зображення або процес художнього творення, утворюючи акт авторефлексії. У працях А. Шастеля та Х. Гальєго метаживопис інтерпретується як рекурсивна структура, що поєднує основний рівень зображення та внутрішній рівень рефлексії, у межах якого картина стає водночас об'єктом і суб'єктом аналізу.

Концепт *mise en abyme*, запозичений із літературної традиції, у живописі реалізується через образи всередині образів, дзеркальні відображення, цитування та алюзії, створюючи ефект нескінченного повернення до акту зображення. Така структура активізує інтелектуальну участь глядача, спонукаючи його усвідомлювати умовність художньої ілюзії та межу між реальністю і репрезентацією.

Функції прийому картина в картині є багатограними: він слугує засобом метарефлексії живопису, інструментом цитування художньої традиції, механізмом композиційної гри та носієм символічних і семантичних значень. Внутрішні полотна можуть виконувати роль коментаря до основного сюжету, маркера соціального статусу, релігійного символу або алюзії на авторитетні зразки мистецтва минулого.

У сучасному мистецтвознавчому та музейному дискурсі метаживопис залишається актуальним поняттям, що застосовується для аналізу творів, які осмислюють саму ідею живопису. Виставкові практики, зокрема

експозиція «Metapintura» в Музеї Прадо, підтверджують значущість цього феномену для інтерпретації історичного та стилістичного розмаїття живопису.

Перспективним напрямом подальших досліджень є зв'язок метаживопису з сучасними візуальними медіа, зокрема фотографією, кіно, цифровим мистецтвом та віртуальними музейними просторами, де принципи рекурсії та авторефлексії набувають нових форм. Це дасть змогу простежити спадкоємність метаживопису як історичного феномену та його актуалізацію в умовах цифрової культури.

### Література

1. Arroyo Díez D. M. C. Aspectos espaciales y visuales en las primeras novelas contemporáneas Benito Pérez Galdós y su repercusión en la novela española actual. *Tesis doctoral*. 2011.
2. Arte dentro del arte: metapintura en el Museo del Prado. URL: <https://masdearte.com/arte-dentro-del-arte-metapintura-en-el-museo-del-prado/> (дата звернення: 05.10.2025).
3. Cuadro (arte). URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cuadro\\_%28arte%29](https://es.wikipedia.org/wiki/Cuadro_%28arte%29) (дата звернення: 05.10.2025).
4. El cuadro dentro del cuadro: un acercamiento metapictórico. URL: <https://2024.nodos.org/ponencia/el-cuadro-dentro-del-cuadro-un-acercamiento-metapictorico/> (дата звернення: 05.10.2025).
5. Escoto, J. Paintings Within Paintings: Time to Go Meta in the Art World. *DailyArt Magazine*. (2021). URL: <https://www.dailyartmagazine.com/paintings-in-paintings/> (дата звернення: 05.10.2025).
6. File: Pannini, Giovanni Paolo - Interior of a Picture Gallery with the Collection of Cardinal Silvio Valenti Gonzaga. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pannini,\\_Giovanni\\_Paolo\\_-\\_Interior\\_of\\_a\\_Picture\\_Gallery\\_with\\_the\\_Collection\\_of\\_Cardinal\\_Silvio\\_Valenti\\_Gonzaga\\_-\\_1740.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pannini,_Giovanni_Paolo_-_Interior_of_a_Picture_Gallery_with_the_Collection_of_Cardinal_Silvio_Valenti_Gonzaga_-_1740.jpg) (дата звернення: 05.10.2025).
7. Gallego J. El cuadro dentro del cuadro. Madrid : Cátedra, 1978. 207 p.
8. Kiely A. Masterpiece Story: Interior of a Picture Gallery by Giovanni Paolo Panini. URL: <https://www.dailyartmagazine.com/giovanni-panini-interior-of-a-picture-gallery/> (дата звернення: 05.01.2026).
9. Metapintura. Un viaje a la idea del arte. URL: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/metapintura-un-viaje-a-la-idea-del-arte/1d0500f9-5f3c-4ad0-a345-5626e65fa702> (дата звернення: 05.10.2025).
10. Metapintura: el cuadro dentro del cuadro. URL: [https://www.eldiario.es/cultura/arte/metapintura-exposicion-museo-prado\\_1\\_3727178.html](https://www.eldiario.es/cultura/arte/metapintura-exposicion-museo-prado_1_3727178.html) (дата звернення: 05.10.2025).
11. Museo del Prado. URL: [museodelprado.es](https://museodelprado.es) (дата звернення: 05.10.2025).

12. Read R. The Diastolic Rhythm of the Gallery: Copies, Originals and Reversed Canvases. *Australian and New Zealand Journal of Art*. 2015.

13. Chastel A. El cuadro dentro del cuadro seguido de la figura en el marco de la puerta en velázquez. *Libros de la resistencia*, 1978. 112 p.

### References

1. Arroyo Díez, D. M. C. (2011). Aspectos espaciales y visuales en las primeras novelas contemporáneas Benito Pérez Galdós y su repercusión en la novela española actual. *Tesis doctoral* [in Spanish].
2. Arte dentro del arte: metapintura en el Museo del Prado. (n.d.). <https://masdearte.com/arte-dentro-del-arte-metapintura-en-el-museo-del-prado/> [in Spanish].
3. Cuadro (arte). (n.d.). [https://es.wikipedia.org/wiki/Cuadro\\_%28arte%29](https://es.wikipedia.org/wiki/Cuadro_%28arte%29) [in Spanish].
4. El cuadro dentro del cuadro: un acercamiento metapictórico. (2024). Retrieved from: <https://2024.nodos.org/ponencia/el-cuadro-dentro-del-cuadro-un-acercamiento-metapictorico/> [in Spanish].
5. Escoto, J. (2021). Paintings Within Paintings: Time to Go Meta in the Art World. *DailyArt Magazine*. Retrieved from: <https://www.dailyartmagazine.com/paintings-in-paintings/> [in English].
6. File: Pannini, Giovanni Paolo – Interior of a Picture Gallery with the Collection of Cardinal Silvio Valenti Gonzaga. (n.d.). [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pannini,\\_Giovanni\\_Paolo\\_-\\_Interior\\_of\\_a\\_Picture\\_Gallery\\_with\\_the\\_Collection\\_of\\_Cardinal\\_Silvio\\_Valenti\\_Gonzaga\\_-\\_1740.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pannini,_Giovanni_Paolo_-_Interior_of_a_Picture_Gallery_with_the_Collection_of_Cardinal_Silvio_Valenti_Gonzaga_-_1740.jpg) [in English].
7. Gallego, J. (1978). El cuadro dentro del cuadro. Cátedra [in Spanish].
8. Kiely, A. (n.d.). Masterpiece Story: Interior of a Picture Gallery by Giovanni Paolo Panini. <https://www.dailyartmagazine.com/giovanni-panini-interior-of-a-picture-gallery/> [in English].
9. Metapintura. (n.d.). Un viaje a la idea del arte. Retrieved from: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/metapintura-un-viaje-a-la-idea-del-arte/1d0500f9-5f3c-4ad0-a345-5626e65fa702> [in Spanish].
10. Metapintura: el cuadro dentro del cuadro. (n.d.). Retrieved from: [https://www.eldiario.es/cultura/arte/metapintura-exposicion-museo-prado\\_1\\_3727178.html](https://www.eldiario.es/cultura/arte/metapintura-exposicion-museo-prado_1_3727178.html) [in Spanish].
11. Museo del Prado. (n.d.). [museodelprado.es](https://museodelprado.es) [in Spanish].
12. Read, R. (2015). The Diastolic Rhythm of the Gallery: Copies, Originals and Reversed Canvases. *Australian and New Zealand Journal of Art* [in English].
13. Chastel, A. (1978). El cuadro dentro del cuadro seguido de la figura en el marco de la puerta en velázquez. *Libros de la Resistencia* [in Spanish].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 17.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 741

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351866

**Цитування:**

Ван Ханьпін. Комунікативно-візуальні стратегії в ілюстрації дитячої книжки кінця XX – початку XXI ст.: український та китайський досвід. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 214–220.

**Ван Ханьпін,**

аспірантка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
<http://orcid.org/0000-0001-6414-3850>  
[w.hanpin@dakkkim.edu.ua](mailto:w.hanpin@dakkkim.edu.ua)

Wang Hanping. (2025). Communicative and Visual Strategies in Children's Book Illustrations of the Late 20th and Early 21st Centuries: Ukrainian and Chinese Experience. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 214–220 [in Ukrainian].

## КОМУНІКАТИВНО-ВІЗУАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ В ІЛЮСТРАЦІЇ ДИТЯЧОЇ КНИЖКИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.: УКРАЇНСЬКИЙ ТА КИТАЙСЬКИЙ ДОСВІД

**Мета дослідження:** стаття спрямована на виявлення та порівняльний аналіз комунікативно-візуальних стратегій, застосованих в ілюстрації українських і китайських дитячих книжок кінця XX – початку XXI ст., а також на з'ясування їхнього впливу на формування читацького досвіду, естетичного сприйняття та культурної ідентичності дитини. **Методологія дослідження** ґрунтується на системному підході, що поєднує візуально-структурний, культурологічний, семіотичний та компаративний аналіз. Використано методи інтерпретації візуального тексту, контент-аналізу художніх засобів, а також порівняння стилістичних рішень в ілюстраціях українських та китайських дитячих видань. Особливу увагу приділено аналізу взаємодії ілюстрації з текстом та специфіці кодування культурних сенсів через візуальні образи. **Наукова новизна.** Уперше узагальнено типологізацію комунікативно-візуальних стратегій в ілюструванні дитячої книги у двох національних традиціях, які розвивалися під впливом різних естетичних, соціальних і технологічних факторів. Виявлено, як спільні тенденції, зокрема орієнтація на емоційний контакт, наративну динаміку та інтерактивність з читачем, а також певні культурно-мистецькі відмінності пов'язані з культурною символікою, домінуючими стилями, модусами візуального мислення та ін. **Висновки.** Дослідження комунікативно-візуальних стратегій в ілюструванні дитячої книжки демонструє, що українська та китайська ілюстративні школи кінця XX – початку XXI ст. формують різні моделі комунікації з дитиною: українська традиція тяжіє до ліризму, експресивності й авторської стилізації, тоді як китайська – до гармонізації образів, орнаментальності та вбудованої культурної символіки. Водночас обидві системи активно використовують візуальні ресурси для розвитку емоційної чутливості та наративної компетентності юного читача.

**Ключові слова:** дитяча ілюстрація, комунікативно-візуальні стратегії, українська книжка, китайська книжка, візуальна культура, порівняльний аналіз.

*Wang Hanping, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management*

**Communicative and Visual Strategies in Children's Book Illustrations of the Late 20th and Early 21st Centuries: Ukrainian and Chinese Experience**

**The purpose of this article** is to identify and compare communicative and visual strategies used in Ukrainian and Chinese children's book illustrations of the late 20th and early 21st centuries, as well as to determine their impact on the formation of children's reading experience, aesthetic perception and cultural identity. **The methodology of the study** is based on a systematic approach that combines visual-structural, cultural, semiotic and comparative analysis. Methods of visual text interpretation, content analysis of artistic means, as well as comparison of stylistic solutions in the illustrations of Ukrainian and Chinese children's publications are used. Particular attention is paid to the analysis of the interaction between illustration and text and the specifics of encoding cultural meanings through visual images. **Scientific novelty.** For the first time, a typology of communicative and visual strategies in the illustration of children's books in two national traditions, which developed under the influence of various aesthetic, social and technological factors, has been summarised. Common trends have been identified, in particular a focus on emotional contact, narrative dynamics and interactivity with the reader, as well as certain cultural and artistic differences related to cultural symbolism, dominant styles, modes of visual thinking. **Conclusions.** The study of communicative and visual strategies in children's book illustration demonstrates that Ukrainian and Chinese illustrative schools of the late 20th and early 21st centuries form different models of communication with children: the Ukrainian tradition tends towards lyricism, expressiveness and authorial stylisation, while the Chinese tradition tends towards the harmonisation of images, ornamentation and embedded

cultural symbolism. At the same time, both systems actively use visual resources to develop the emotional sensitivity and narrative competence of young readers.

**Keywords:** children's illustration, communicative and visual strategies, Ukrainian books, Chinese books, visual culture, comparative analysis.

Актуальність теми дослідження комунікативно-візуальних стратегій в ілюстрації дитячої книжки кінця XX – початку XXI ст. зумовлена посиленням ролі візуальної культури у процесі соціалізації та розвитку дитини. У сучасному медіасередовищі, де образи стають ключовими носіями смислів, саме ілюстрована книга продовжує виконувати функції емоційного, естетичного та пізнавального посередника між дитиною і світом. Порівняння українського та китайського досвіду ілюстрування дає можливість простежити, як різні культурні традиції, педагогічні моделі та художні школи впливають на формування візуальної мови дитячої книги.

Зростання інтересу до міжкультурних досліджень, глобалізація книжкового ринку й активний розвиток індустрії дитячої літератури актуалізують потребу у вивченні специфіки візуальних стратегій, що визначають комунікативну ефективність ілюстрацій. Це особливо важливо в умовах, коли дитяча книга стає інструментом не лише освіти й виховання, а й побудови культурної ідентичності, міжкультурного діалогу й збереження національних традицій. Аналіз українських та китайських підходів дозволяє виявити відмінності й точки перетину, осмислити універсальні та унікальні механізми візуальної комунікації, а також сприяти розвитку сучасних ілюстративних практик у глобальному контексті.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження художніх особливостей українських і китайських ілюстрацій останніх десятиліть описують переважно особливості та відмінності в композиційних, колористичних та семантичних стратегіях: китайські ілюстрації підкреслюють орнаментальність, символічність і традиційні мотиви, тоді як українські – авторську стилізацію, лірику та експресію. Це питання підкріплено порівняльним аналізом у статті Н. Wang [23].

Дослідження української сучасної книжкової ілюстрації зосереджені на творчих практиках авторських об'єднань (наприклад, «Аграфка») [3], техніках та ролі ілюстрації в формуванні естетичного досвіду дитини [1; 2]; окремі роботи підкреслюють тенденцію до експериментальних технік і повернення до авторської графіки [4; 12]. Проблематика української сучасної дитячої ілюстрації відображена також у працях таких дослідників, як А. Буйгашева [6], В. Зайцева [5; 6],

Г. Задніпрний [6], А. Майовець [7], О. Мельник [8; 9], В. Олійник [11], М. Пекна [12], Н. Скляренко [12], М. Токар [13], Н. Удріс-Бородавко [14] Я. Штець [9] та ін.

Історичні та системні дослідження китайської дитячої ілюстрації висвітлюють трансформацію від традиційних технік (акварель, туш, орнамент та ін.) до модернізації та інтернаціоналізації стилю в кінці XX – на поч. XXI ст. [22; 24; 25]. Підхід вербально-візуальної стратегії як аналітичної рамки застосовується у західних дослідженнях щодо ілюстрацій у книгах: такі роботи розглядають, як текст, так і зображення, що конструюють зміст (наприклад, дослідження щодо non-fiction та ін.) [19].

Дослідження впливу цифрових трансформацій і стратегій популяризації дитячої літератури показують, що візуальна мова ілюстрації все частіше формується з урахуванням мультимедійних практик (соцмережі, екранізації), що впливає на рішення як художників, так і видавців [17; 20]. На основі цього ми можемо констатувати помітну увагу сучасних дослідників до взаємодії традиційних образотворчих прийомів та цифрових форматів, що відкриває перспективу досліджень трансмедіальності ілюстрації.

Мета статті – виявлення та порівняльний аналіз комунікативно-візуальних стратегій, застосованих в ілюстрації українських і китайських дитячих книжок кінця XX – початку XXI ст., а також на з'ясування їхнього впливу на формування читацького досвіду, естетичного сприйняття та культурної ідентичності дитини.

Виклад основного матеріалу. Комунікативно-візуальні стратегії в ілюстрації дитячої книжки кінця XX – початку XXI ст. формуються на перетині художньої традиції, культурних кодів та педагогічних моделей, що задають особливості сприйняття і розуміння візуального образу дитиною. Відповідно нам важливо розглянути принципи побудови ілюстрацій, характер взаємодії текстового й візуального компонентів, а також функціональне навантаження ілюстрації в українській та китайській книжкових культурах.

За твердженням дослідників, «ілюстрація, як і дизайн обкладинки, є одним із маркетингових інструментів, що збільшує шанси видавництва на високо конкурентному ринку. Оформлення книги створює перше



враження на потенційного читача і покупця і найчастіше має вирішальне значення при виборі покупця. Також ілюстрації у дитячих книгах надають дітям відчуття самотності та усвідомлення своєї культурної спадщини через представлений колорит традиційної естетики» [10, 241].

Однією з ключових характеристик ілюстрації цього періоду є зміщення акценту з репрезентативності на комунікативність. Ілюстрація перестає бути лише поясненням до тексту - вона набуває автономного значення, формує власну лінію наративу, здатну підсилувати, трансформувати або навіть переосмислювати зміст авторського слова. У цьому контексті важливою є стратегія «подвійного кодування», коли зображення враховує сприйняття як дитини, так і дорослого (батьків або педагогів), створюючи багаторівневу інтерпретаційну площину.

В українській ілюстративній традиції кінця ХХ – початку ХХІ ст. простежується виразний рух у бік авторської стилізації та експерименту з формою. Художники зосереджуються на емоційній виразності, асоціативності, поєднанні декоративних і наративних елементів, оскільки розвиток незалежного мистецького середовища після здобуття Україною незалежності 1991 р. сприяв відмові від уніфікованих радянських естетичних норм і появі багатьох індивідуальних стилів. У роботах українських ілюстраторів важливе місце посідають етномотиви, візуальні алюзії на народне мистецтво, орнаментику та символіку природи, що формує атмосферу ліричності й внутрішньої теплоти. Водночас активно застосовуються сучасні графічні техніки – це насамперед змішана техніка, колажі, цифрові інструменти, акцент на фактурності тощо. Як відзначають вчені, «становлення новітніх підходів до створення візуальної складової друкованих видань України відбувається за рахунок розвитку сучасної масової культури та різних соціокультурних факторів. Широкий інструментарій графічних редакторів надає змогу оптимізувати й пришвидшити процес створення зображень, а можливості нових технологій та комп'ютерної графіки відкривають ілюстраторам широкий простір для експериментів. Останнім часом знову набуває поширення стилістика імітації текстур, виконаних традиційними матеріалами. Намальовані від руки елементи привносять відчуття тепла та інтимності, якого споживачам не вистачає у суто цифрових роботах. Ще одною тенденцією в ілюстрації є використання міжкультурних елементів, що відображає ступінь нинішньої глобалізації та взаємозв'язків зі світом й допомагає митцю

успішно комунікувати з інтернаціональною аудиторією. Такий підхід передбачає інтеграцію візерунків, символів і стилів різних культур у цілісну візуальну розповідь» [12, 366].

Китайська ілюстрація цього періоду демонструє інший вектор розвитку, зокрема поєднання традиційних естетичних концепцій із глобальними художніми тенденціями. Графічна мова, заснована на принципах гармонії, чистоти лінії, стриманого кольору та рівноваги композиції, зберігає зв'язок із класичним живописом тушшю та давньою образотворчою символікою. У дитячих ілюстраціях часто використовуються архетипні сюжети, культурні метафори, знаки тварин і природних елементів, що мають усталені значення у китайській культурній традиції [16]. Протягом початку ХХІ ст. китайські ілюстратори все активніше інтегрують цифрові технології, однак при цьому зберігають традиційну делікатність образу й емоційну стриманість, властиву культурі Сходу [18, 80].

Порівняльний аналіз двох традицій дає змогу виокремити кілька ключових відмінностей у комунікативно-візуальному підході. Українська ілюстрація характеризується яскраво вираженою емоційністю, динамікою лінії, індивідуальним художнім почерком та прагненням до створення образів, що апелюють до почуттєвого досвіду дитини. Китайська ж зосереджується на структурованому візуальному рішенні, ритмічності композиції, символічній багатозначності й вихованні через красу гармонійних пропорцій.

Важливим аспектом є аналіз взаємодії тексту та зображення. В українських книгах ілюстрація часто виступає як розширення тексту, оскільки вона не лише ілюструє зміст, а й додатково пояснює, емоційно підсилює чи навіть трансформує сюжетну лінію. У китайських виданнях, навпаки, домінує принцип «мовчазної картини», коли зображення передає значення через натяк, метафору, візуальну тишу, залишаючи простір для самостійного домислення [21].

Також обидві традиції активно інтегрують сучасні стратегії візуального сторителінгу - це використання послідовних кадрів, зміни точки зору, інтертекстуальності, ігрових елементів та ін. Ці прийоми сприяють розвитку у дітей наративної компетентності, уміння «читати» образ, співвідносити текст і візуальний ряд.

Загалом комунікативно-візуальні стратегії кінця ХХ - початку ХХІ ст. демонструють розширення функцій ілюстрації: від традиційного супроводу тексту - до самостійного носія смислів та інструмента культурної комунікації [17, 49]. Порівняння

українського та китайського досвіду виявляє як універсальні механізми впливу візуального образу на дитяче сприйняття, так і специфічні національні особливості, що формують унікальну ідентичність дитячої книжки у кожній культурі.

Комунікативно-візуальні стратегії ілюстрації дитячої книги кінця XX – початку XXI ст. виявляються найперше через конкретні естетичні рішення, техніки, стилі та способи взаємодії з текстом. На матеріалі української та китайської книжкових традицій ці стратегії вирізняються як спільними тенденціями глобалізованої візуальної культури, так і специфічними культурними кодами, що формують унікальний образ дитячої книги в кожній країні.

Яскравими прикладами дитячої ілюстрації в українській книжковій традиції можна назвати Роботи Р. Романишин та А. Лесіва (студія «Аграфка») у виданнях «Зірки й гори», «Я так бачу», які вирізняються поєднанням іконографічних елементів, декоративної стилізації й символічних візуальних метафор. Їхні книги використовують стратегію «візуального доповнення тексту», перетворюючи ілюстрацію на окремий інформаційний шар [3, 249].

Пластичність лінії та образна поетика характерні для ілюстрацій К. Лавра до українських народних казок та інших творів, що часто спираються на етнографічну флористику, народний орнамент, символіку тварин і природних явищ. Такий підхід розвиває у дитини чуття національної культури та емоційну емпатію. У творчості К. Штанко («Драконова казка») бачимо поєднання реалістичних і фантастичних образів, складну роботу з фактурою та світлом: ілюстрація не просто супроводжує, а психологічно поглиблює сюжет.

Також сучасні українські ілюстратори, такі як О. Драчковська, застосовують колаж, графічну лаконічність і мінімалістичні композиції, створюючи сучасну візуальну мову, адаптовану до сприйняття цифрового покоління. Загалом українська традиція формує емоційно-експресивну, персоніфіковану модель комунікації, де авторський почерк стає інструментом формування довіри та емоційного контакту з маленьким читачем.

У китайській дитячій ілюстрації застосовують традиційні техніки та культурну символіку. Так, зокрема, у книзі Zhu Chengliang "Black Cat, White Cat" застосовано акварель і м'які тушеві переходи, характерні для традиційного китайського живопису. Ілюстрації будуються на принципах гармонії кольорів, ритмічності композиції, символічного протиставлення [24].

Спостерігається також інтерпретація казки через мінімалізм: роботи Yu Rong, виконані у техніці паперового вирізання, вирізняються лаконічністю форми та виразною ритмікою. У книзі A Lovely Day художниця поєднує сучасну графіку з національною традицією цзянчжі (мистецтво вирізання з паперу), що створює ефект візуальної прозорості та метафоричності [26, 19].

Китайські ілюстровані серії для дошкільнят часто використовують «спокійний наратив» - повільні переходи між сценами, повторювані мотиви природи, гармонійні кольорові палітри, що спрямовується на формування емоційної рівноваги та уважності.

Сучасні художники, як-от Xu Lei, все частіше інтегрують цифрову графіку, зберігаючи при цьому характерну китайську візуальну делікатність, плавність ліній та культурні символи (лотос, місяць, дракон, бамбук). Для китайської традиції ключовими є гармонійність, символічність, стриманість та виховна спрямованість, що візуально відтворює філософські принципи конфуціанської й даоської культури [15, 2543].

Порівняльний аналіз ілюстрацій української та китайської дитячої книги кінця XX – початку XXI ст. дозволяє визначити низку універсальних і культурно специфічних особливостей комунікативно-візуальних стратегій. Спільними тенденціями є: посилені роль ілюстрації як самостійного носія смислів; активне використання технік візуального сторителінгу (динамічні ракурси, кадрування, зміна перспективи); прагнення створити емоційний контакт з дитиною через образи, кольори й композиційні рішення; інтеграція цифрових технологій при збереженні національного стилю. Відмінні риси української ілюстрації складають: виразна авторська індивідуальність і експресія; ліричність та емоційна насиченість; поєднання декоративності з психологічною глибиною; активне використання етномотивів і національної орнаментики. Відмінні риси китайської ілюстрації це: гармонійність і мінімалізм композиції; значна частка культурно-символічних мотивів; плавність, рівновага, виховна спрямованість образів; збереження зв'язку з традиційним живописом тушшю та технікою вирізання з паперу. Отже, ілюстрація в обох культурах виконує комплексну функцію: естетичну, пізнавальну, виховну й комунікативну. Проте національні особливості формують унікальні моделі візуального мислення, що відображають культурні пріоритети, естетичні традиції й уявлення про дитину як адресата книжки. Саме це робить порівняння українського та китайського досвіду важливим для розуміння

глобальних та локальних тенденцій розвитку дитячої ілюстрації.

Наукова новизна. Уперше узагальнено типологізацію комунікативно-візуальних стратегій в ілюструванні дитячої книги у двох національних традиціях, які розвивалися під впливом різних естетичних, соціальних і технологічних факторів. Виявлено як спільні тенденції, зокрема орієнтацію на емоційний контакт, наративну динаміку та інтерактивність з читачем, а також певні культурно-мистецькі відмінності, пов'язані з культурною символікою, домінантними стилями, модусами візуального мислення та ін.

Висновки. Проведене дослідження дозволило виявити ключові комунікативно-візуальні стратегії, що визначають розвиток сучасної дитячої книжки в Україні та Китаї наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. Порівняльний аналіз засвідчує, що, попри культурні, історичні та естетичні відмінності, обидві ілюстративні традиції демонструють спільні тенденції – зростання ролі візуального наративу, посилення інтерактивності, увагу до емоційного досвіду дитини, а також переорієнтацію на цілісний мультимедійний формат.

По-перше, українська ілюстративна школа, спираючись на модерністські та постфольклорні мотиви, активно інтегрує етнокультурні символи, декоративність, образну метафоричність та експериментальність форм. У центрі комунікації – співтворчість із дитиною, залучення її до смислової гри через візуальні алегорії, гумор та емоційне забарвлення образів, що формує унікальний художній код, що поєднує традицію та актуальні світові тренди.

По-друге, китайська дитяча ілюстрація характеризується високою візуальною дисципліною, опертям на принципи національної образотворчої культури («лакованість лінії», ієрогліфічність, гармонійність композиції). Водночас сучасні китайські митці поєднують традиційні техніки з цифровими технологіями, зосереджуючись на створенні зрозумілих, лаконічних, але емоційно виразних образів. Китайська ілюстрація прагне до культурної гармонії, що слугує основою її комунікативної ефективності.

Аналіз українського та китайського досвіду продемонстрував, що ефективна комунікативно-візуальна стратегія в дитячій книжці ґрунтується на таких принципах: візуальній доступності, психологічній адекватності, символічній зрозумілості, динамічній композиції та інтеграції текстових і зображальних елементів у єдиний наративний простір. Саме взаємодія слова та образу

забезпечує для дитини комфортне входження у світ історії та сприяє розвитку емоційного інтелекту, уяви та креативного мислення.

Дослідження виявило низку міжкультурних паралелей: обидві традиції демонструють перехід від статичного зображення до динамічної візуальної історії; від дидактичності – до емоційності; від декоративності як самоцілі – до декоративності як інструменту комунікації; від локального образу – до багаторівневого символічного універсуму, зрозумілого глобальному дитячому читачеві.

Отже, можна стверджувати, що український та китайський досвід у галузі ілюстрації дитячої книжки кінця ХХ –початку ХХІ ст. формує два різні, але однаково значущі підходи до комунікативно-візуального проєктування, взаємодія яких відкриває перспективи для подальших міжкультурних досліджень, синтезу художніх методів і створення інноваційних моделей дитячої ілюстрації. Результати роботи можуть бути використані для розроблення нових освітніх програм, удосконалення ілюстраторської практики й оптимізації візуального контенту, спрямованого на дитячу аудиторію.

### Література

1. Греско М. В. Стратегії популяризації дитячої літератури: вплив цифрових трансформацій на читацький досвід. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 4. С. 118–123. DOI: <https://doi.org/10.32461/2409-9805.4.2023.294090>.
2. Гула Є. П., Денисенко Ю. М., Денисенко К. В., Дульська Я. О., Оганесян С. В. Вплив стильових тенденцій світової культури на дизайн дитячої художньої книги. *Art and Design*. 2022. №2. С. 57–67. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.2.5>.
3. Ежова О., Моторна Т. Дизайн сучасної книжкової ілюстрації в Україні: творча майстерня «Аграфка». *Актуальні проблеми сучасного дизайну : матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції / КНУТД (Київ, 25 квітня 2024 р.)*. Київ, 2024. С. 248–251.
4. Єфімова М. П. Дизайн дитячої книги України: проєктно-художні принципи і засоби : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.07. Харків, 2015. 23 с.
5. Зайцева В. І. Нові художньо-естетичні засади творчості українських графіків періоду «Хрущовської відлиги». *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2019. № 4. С. 66–69. DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2019.4.9>.
6. Зайцева В. І., Буйгашева А. Б., Задніпряний Г. Т. Особливості художньо-образної стилізації комплексного оформлення. *АРТ-платФОРМА*. 2022. Вип. 2(6). С. 201–218. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.201-218>.
7. Майовець А. Ілюстрування дитячих книг художниками-випускниками Української академії

друкарства останньої чверті XX ст.: досвід художньо-технічного виконання. *Народознавчі зошити*. 2013. № 4 (112). С. 750–756.

8. Мельник О. Я. Історичні передумови формування художньо-образної системи української книжкової графіки початку XX століття. *Парадигма пізнання: гуманітарні питання*. 2016. № 5 (16). С. 1–15.

9. Мельник О. Я., Штець Я. В. Українські народні мотиви: практика застосування у дитячій книжковій ілюстрації XX ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 85–89. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257455>.

10. Мукосієнко К., Гальчинська О., Кравченко О. Роль та особливості ілюстрації у дитячих виданнях. *Science and technology: problems, prospects and innovations: Proceedings of V International Scientific and Practical Conference*. Osaka, Japan, 16–18 February, 2023. С. 239–240.

11. Олійник В. А. Книжкові ілюстрації Надії Лопухової: авторська художня концепція, графічний потенціал. *Art and Design*. 2023. № 1. С. 135–142. DOI: [10.30857/2617-0272.2023.1.13](https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.13).

12. Скляренко Н., Пекна М. Сучасні тенденції у дизайні української книжкової ілюстрації. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції / КНУТД (Київ, 25 квітня 2024 р.)*. Київ, 2024. С. 365–368.

13. Токар М. Художньо-естетичні особливості дитячої книжкової ілюстрації. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 35. С. 220–233. DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.1313155>.

14. Удріс-Бородавко Н., Павлюк А. Фестивали ілюстрацій та книжкові ярмарки у розвитку української ілюстрації як сектору креативних індустрій. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2021. №4(2). С. 143–157. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246819>.

15. Хведчик В. Л., Сєдак О. І. Концептуальна ілюстрація як напрям сучасної книжкової графіки. *Технології та дизайн*. 2020. № 3 (36). С. 1–15.

16. Fenfen Q., Fauzi T.A., Yahaya S. R. Representing tradition: The construction of culturally-specific visual narratives in Chinese picture books and hand scroll paintings. *Journal of Early Childhood Literacy*. 2023. Vol. 25. Is. 3. DOI: <https://doi.org/10.1177/14687984231182263>.

17. Chen J. Analysis of Multimodal Metaphor and Values Representation in Children's Picture Books. *International Journal of Education and Humanities*. 2024. Vol. 15(3). Pp. 47–50. DOI: <https://doi.org/10.54097/zw1t3y94>

18. Gao X. Analysis of the Visual Design of Children's Picture Books from the Perspective of Chinese Traditional Culture. *Highlights in Art and Design*. 2023. Vol. 3(3). Pp. 79–82. DOI: <https://doi.org/10.54097/hiaad.v3i3.11273>

19. Goga N., Iversen H. S. Verbal and visual strategies in nonfiction picturebooks. Open access Theoretical and Analytical Approaches / Anne-Stefi Teigland (Eds.). Scandinavian University Press. 2021. 291 p. URL: <https://www.academia.edu/103277358/>

Verbaland\_visual\_strategies\_in\_nonfiction\_picturebooks (дата звернення: жовтень 2025).

20. Liang C. Multi-Mode Discourse Comparative Analysis of Multi-Country Flower Mulan Children's Picture Books. *Journal of Education and Educational Research*. 2023. Vol. 4(3). Pp. 182–184. DOI: <https://doi.org/10.54097/jeer.v4i3.11407>.

21. Tan T. Hildren's Books in China 2019: The Chinese Children's Book Market Is Still on a Roll. URL: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topi/c/international/international-book-news/article/79546-the-chinese-children-s-book-market-is-still-on-a-roll.html> (дата звернення: жовтень 2025).

22. The Children's Book market in China: statistics and translation challenges. URL: <https://www.hicom-asia.com/childrens-book-translation-chinese-market-2019> (дата звернення: жовтень 2025).

23. Wang H. A Contrastive Study of Interpersonal Meaning in Chinese and English Popular Science Short Videos from the Perspective of Visual Narratives. *Open Access Library Journal*. 2024. Vol.11. No.7. P. 1–12. URL: [https://www.researchgate.net/publication/382539109\\_A\\_Contrastive\\_Study\\_of\\_Interpersonal\\_Meaning\\_in\\_Chinese\\_and\\_English\\_Popular\\_Science\\_Short\\_Videos\\_from\\_the\\_Perspective\\_of\\_Visual\\_Narratives](https://www.researchgate.net/publication/382539109_A_Contrastive_Study_of_Interpersonal_Meaning_in_Chinese_and_English_Popular_Science_Short_Videos_from_the_Perspective_of_Visual_Narratives) (дата звернення: жовтень 2025).

24. Wang Y. Chinese children's illustrated books: history and modernity. *Science and education new time*. 2023. DOI: <https://doi.org/10.12737/2312-4431-2023-1-17>.

25. Wang Y. The Image-Text Relationship Construction and Death Concepts Demonstration Illustrated in Children's Picture-Books. *Advances in Social Sciences*. 2021. Vol.10(9). P. 2541–2550. DOI: <https://doi.org/10.12677/ass.2021.109352>.

26. Wang Y., Sun J. Augmented Reality-Based Interactive Picture Book Design. *Computer-Aided Design & Applications*. 2025. №22 (S7). Pp. 14–27. DOI: <https://doi.org/10.14733/cadaps.2025.S7.14-27>.

## References

1. Hresko, M. V. (2023). Strategies for popularising children's literature: the impact of digital transformations on the reader's experience. *Library Science. Document Science. Informology*, 4, 118–123 [in Ukrainian].

2. Hula, E. P., Denysenko, Yu. M., Denysenko, K. V., Dul'ska, Ya. O., & Ohanesian, S. V. (2022). The influence of stylistic trends of world culture on the design of a children's art book. *Art and Design*, 2, 57–67 [in Ukrainian].

3. Yezhova, O., & Motorna, T. (2024). Design of modern book illustration in Ukraine: creative workshop 'Ahrafka'. VI International scientific and practical conference 'Actual problems of modern design' (Kyiv, April 25, 2024) (pp. 248–251) [in Ukrainian].

4. Yefimova, M. P. (2015). Design of a children's book in Ukraine: design and artistic principles and means. Author's abstract of the dissertation. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Zaitseva, V. I. (2019). New artistic and aesthetic principles of the work of Ukrainian graphic artists of the period of the 'Khrushchev Thaw'. *Musical*

*Art in the Enlightenment Discourse*, 4, 66–69 [in Ukrainian].

6. Zaitseva, V. I., Buihasheva, A. B., & Zadniprianyi, H. T. (2022). Features of the artistic and figurative stylisation of the complex design. *ART-platFORMA*, 2(6), 201–218 [in Ukrainian].

7. Maiovets, A. (2013). Illustrating children's books by artists-graduates of the Ukrainian Academy of Printing of the last quarter of the 20th century: experience of artistic and technical execution. *Ethnographic Notebooks*, 4 (112), 750–756 [in Ukrainian].

8. Melnyk, O. Ya. (2016). Historical prerequisites for the formation of the artistic and figurative system of Ukrainian book graphics of the early 20th century. *Paradigm of Cognition: Humanitarian Issues*, 5 (16), 1–15 [in Ukrainian].

9. Melnyk, O. Ya., & Shtets, Ya. V. (2022). Ukrainian folk motifs: practice of application in children's book illustration of the 20th century. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 85–89 [in Ukrainian].

10. Mukosienko, K., Halchynska, O., & Kravchenko, O. (2023). The role and features of illustration in children's publications. Science and technology: problems, prospects and innovations: Proceedings of V International Scientific and Practical Conference. (Osaka, Japan, February 16–18, 2023). (pp. 239–240) [in Ukrainian].

11. Oliinyk, V. A. (2023). Book illustrations by Nadiya Lopukhova: author's artistic concept, graphic potential. *Art and Design*, 1, 135–142 [in Ukrainian].

12. Sklyarenko, N., & Pekna, M. (2024). Modern trends in the design of Ukrainian book illustration. VI International Scientific and Practical Conference 'Actual Problems of Modern Design' (Kyiv, April 25, 2024) (pp. 365–368) [in Ukrainian].

13. Tokar, M. (2018). Artistic and aesthetic features of children's book illustration. Bulletin of the Lviv National Academy of Arts. Issue 35. P. 220–233 [in Ukrainian].

14. Udris-Borodavko, N., & Pavliuk, A. (2021). Illustration festivals and book fairs in the development of Ukrainian illustration as a sector of creative industries. *Demiurge: Ideas, Technologies, Design Perspectives*, 4(2), 143–157 [in Ukrainian].

15. Khvedchyk, V. L., & Sedak, O. I. (2020). Conceptual illustration as a direction of modern book graphics. *Technologies and Design*, 3 (36), 1–15 [in Ukrainian].

16. Fenfen, Q., Fauzi, T. A., & Yahaya, S. R. (2023). Representing tradition: The construction of culturally-specific visual narratives in Chinese picture books and hand scroll paintings. *Journal of Early Childhood Literacy*, 25 (3) DOI: <https://doi.org/10.1177/14687984231182263> [in English].

17. Chen, J. (2024). Analysis of Multimodal Metaphor and Values Representation in Children's Picture Books. *International Journal of Education and*

*Humanities*, 15(3), 47–50. DOI :<https://doi.org/10.54097/zw1t3y94> [in English].

18. Gao, X. (2023). Analysis of the Visual Design of Children's Picture Books from the Perspective of Chinese Traditional Culture. *Highlights in Art and Design*, 3(3), 79–82. DOI: <https://doi.org/10.54097/hiaad.v3i3.11273> [in English].

19. Goga, N., & Iversen, H. S. (2021). Verbal and visual strategies in nonfiction picture books. In Teiglund A.-S. (Ed.) *Open access Theoretical and Analytical Approaches*. Scandinavian University Press. Retrieved from: [https://www.academia.edu/103277358/Verbal\\_and\\_visual\\_strategies\\_in\\_nonfiction\\_picturebooks](https://www.academia.edu/103277358/Verbal_and_visual_strategies_in_nonfiction_picturebooks) [in English].

20. Liang, C. (2023). Multi-Mode Discourse Comparative Analysis of Multi-Country Flower Mulan Children's Picture Books. *Journal of Education and Educational Research*, 4(3), 182–184. DOI: <https://doi.org/10.54097/jeer.v4i3.11407> [in English].

21. Tan, T. (2019). *Children's Books in China 2019: The Chinese Children's Book Market Is Still on a Roll*. Retrieved from: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/international/international-book-news/article/79546-the-chinese-children-s-book-market-is-still-on-a-roll.html> [in English].

22. *The Children's Book market in China: statistics and translation challenges*. (2019). Retrieved from: <https://www.hicom-asia.com/childrens-book-translation-chinese-market-2019> [in English].

23. Wang, H. (2024). A Contrastive Study of Interpersonal Meaning in Chinese and English Popular Science Short Videos from the Perspective of Visual Narratives. *Open Access Library Journal*, 11 (7), 1–12. Retrieved from: [https://www.researchgate.net/publication/382539109\\_A\\_Contrastive\\_Study\\_of\\_Interpersonal\\_Meaning\\_in\\_Chinese\\_and\\_English\\_Popular\\_Science\\_Short\\_Videos\\_from\\_the\\_Perspective\\_of\\_Visual\\_Narratives](https://www.researchgate.net/publication/382539109_A_Contrastive_Study_of_Interpersonal_Meaning_in_Chinese_and_English_Popular_Science_Short_Videos_from_the_Perspective_of_Visual_Narratives) [in English].

24. Wang, Y. (2023). Chinese children's illustrated books: history and modernity. *Science and Education New Time*. DOI: <https://doi.org/10.12737/2312-4431-2023-1-17> [in English].

25. Wang, Y. (2021). The Image-Text Relationship Construction and Death Concepts Demonstration Illustrated in Children's Picture-Books. *Advances in Social Sciences*, 10(9), 2541–2550. DOI: <https://doi.org/10.12677/ass.2021.109352> [in English].

26. Wang, Y., & Sun, J. (2025). Augmented Reality-Based Interactive Picture Book Design. *Computer-Aided Design & Applications*, 22 (S7), 14–27. DOI: <https://doi.org/10.14733/cadaps.2025.S7.14-27> [in English].

Стаття надійшла до редакції 30.10.2025  
Отримано після доопрацювання 01.12.2025  
Прийнято до друку 12.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 7.01:004.93:73/76+745+7.038.53+069  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351867

**Цитування:**

Іллюша В. Г. Імерсивність у мистецтві: теоретичні засади та практики реалізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 221–226.

**Іллюша Вероніка Геннадіївна**,  
аспірантка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0003-0372-1436>  
[dme2123.villusha@dakkkim.edu.ua](mailto:dme2123.villusha@dakkkim.edu.ua)

Illiusha V. (2025). Immersivity in Art: Theoretical Principles and Practices of Implementation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 221–226 [in Ukrainian].

## ІМЕРСИВНІСТЬ У МИСТЕЦТВІ: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА ПРАКТИКИ РЕАЛІЗАЦІЇ

**Мета роботи** – узагальнити теоретичні підходи в дослідженні імерсивності в мистецтві та виділити ключові практики реалізації цього явища в культурно-мистецькій сфері. **Методологія роботи.** Робота ґрунтується на системному аналізі та міждисциплінарному підході, що поєднує феноменологічний та постструктуралістський аналіз, урахування аспектів медіаархеології, мистецтвознавчих і культурологічних студій, когнітивно-психологічні концепції, наратології. **Наукова новизна** статті полягає в систематизації основних теоретичних підходів до розуміння імерсивності в мистецтві, розмежуванні понять «імерсія», «присутність», «інтерактивність», виявленні естетичних та комунікативних функцій імерсивних середовищ, а також у виокремленні різновидів імерсивних мистецьких практик. **Висновки.** Обґрунтовано, що імерсивність у мистецтві не є просто використанням новітніх технологій або тимчасовою модою, а глибокою трансформацією взаємин між мистецтвом, простором і глядачем. Вона базується на філософських концептах сприйняття, втілення і комунікації й одночасно актуалізується в практиках, де ключову роль відіграє досвід. Це закономірний етап еволюції мистецьких практик, спрямований на подолання дистанції між твором і глядачем, трансформацію пасивного споглядача в активного учасника й співтворця естетичного досвіду. Дослідження в галузі культури й мистецтва демонструють, що імерсивність стає новою парадигмою художнього мислення. Вона поєднує технологічні інновації з культурною пам'яттю, сприяє розвитку інтерактивних форм спілкування між твором і аудиторією, а також відкриває нові можливості для збереження й популяризації національної спадщини. Отже, гуманітарний аспект імерсивності розвивається у двох векторах – естетичному (творення нових сенсів) і комунікативному – створення простору діалогу між людиною та цифровою культурою.

**Ключові слова:** імерсивне мистецтво, медіамистецтво, віртуальна реальність, розширена реальність, мистецькі та музейні практики, партисипація, українське мистецтво, метамодернізм, феноменологія, наратив.

*Illiusha Veronika, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Immersivity in Art: Theoretical Principles and Practices of Implementation**

**The purpose of the work** is to generalise theoretical approaches in the study of immersiveness in art and to highlight key practices of implementing this phenomenon in the cultural and artistic sphere. **The research methodology:** the work is based on systemic analysis and an interdisciplinary approach, combining phenomenological and post-structuralist analysis, media archaeology, art and cultural studies, cognitive and psychological concepts, narratology. **Scientific novelty** lies in the systematisation of the main theoretical approaches to understanding immersiveness in art, the distinction between the concepts of 'immersion', 'presence', 'interactivity', the identification of aesthetic and communicative functions of immersive environments, as well as in the isolation of varieties of immersive artistic practices. **Conclusions.** It is substantiated that immersiveness in art is not simply the use of the latest technologies or a temporary fashion, but a profound transformation of the relationship between art, space and the viewer. It is based on the philosophical concepts of perception, embodiment and communication, and at the same time is actualised in practices where experience plays a key role. This is a natural stage in the evolution of artistic practices, aimed at overcoming the distance between the work and the viewer, the transformation of a passive observer into an active participant and co-creator of aesthetic experience. Research in the field of culture and art demonstrates that immersiveness is becoming a new paradigm of artistic thinking. It combines technological innovations with cultural memory, promotes the development of interactive forms of communication between the work and the audience, and also opens up new opportunities for the preservation and popularisation of national heritage. Thus, the humanitarian aspect of immersiveness develops in two vectors – aesthetic (creation of new meanings) and communicative (creation of a space for dialogue between humans and digital culture).

**Keywords:** immersive art; media art; virtual reality; augmented reality; cultural and museum practices; viewer participation; Ukrainian art; metamodernism, phenomenology.

Актуальність теми дослідження. В останні десятиліття спостерігається суттєве зростання інтересу науковців, мистців та глядачів до інтерактивного й досвідного мистецтва, що безпосередньо пов'язано з розвитком концепції імерсивності. Зацікавленість наукової спільноти даною проблематикою обумовлена ключовими тенденціями сучасної культури, розвитком технологій та соціальними трансформаціями.

У світі, насиченому інформацією та візуальними образами, глядач шукає нові, глибші враження, де важливою є не стільки форма, скільки емоційний досвід. Імерсивність як інструмент мистецького впливу відповідає цьому запиту, формуючи багатосаровий, особистісний контакт із твором. Традиційна роль пасивного спостерігача у мистецтві поступається місцем активному учаснику, співтворцю мистецького досвіду. Глядач не просто споглядає твір, а фізично, емоційно й інтелектуально занурюється в мистецький простір, взаємодіє з ним, що змінює саму природу художньої комунікації.

Глобальні зміни у сприйнятті, створенні та споживанні мистецтва, активне впровадження технологій і нові виклики для освітнього, соціального та культурного середовищ потребують ретельного розгляду. Разом з тим, аналіз явища імерсії в мистецтві важливе для розуміння сучасних художніх практик, розвитку креативної економіки та гуманітарної науки в цілому. Отже, необхідність дослідження обумовлена насамперед потребою у теоретичному осмисленні імерсивних мистецьких практик як філософської, естетичної та культурної парадигми, а також аналізі їх практичного втілення в культурно-мистецьких середовищах.

Аналіз досліджень і публікацій. Повсякчасне розповсюдження імерсивних технологій, широта їх застосування та мультидисциплінарність даної тематики зумовило висвітлення різних граней цього явища в широкому полі наукових досліджень по всьому світу. Більшість досліджень феномену імерсивності здійснювалася зарубіжними науковцями. Серед основних можна виділити: О. Грау [21], К. Бішоп [18], Н. Бурріо [19], Й. Ютілайнен [22], М.-Л. Раян [28], Е. Хухтамо [23; 25], Ю. Парікка [25] та ін.

Питання впровадження імерсивних технологій в мистецтво, культуру та освіту ставало предметом розвідок українських науковців: О. Бенюк [10], М. Бутиріної [2], Н. Валько [11], В. Волинець [3], О. Губернатор [4], Ж. Денисюк [6], С. Доценко [7], К. Кириленко [10], О. Кундеревич [10], Н. Кушнір [11], О. Мельник [12], В. Осадчого [11], В. Ривліної [2], Ю. Трач [13], А. Фененко [14], О. Чепелик [15], В. Чжена [7],

М. Шмиголя [16], В. Штеця [12], Ю. Юшкевич [16] та ін.

Мета дослідження – узагальнити теоретичні підходи в дослідженні імерсивності в мистецтві та виділити ключові практики реалізації цього явища в культурно-мистецькій сфері.

Виклад основного матеріалу. Імерсивність – багатовимірне поняття, що позначає стан глибокого залучення суб'єкта у штучно створене середовище, художній простір або інтерактивну подію. Імерсивність у мистецтві розглядається не лише як технічний ефект, а як складний філософський і соціальний процес. Сучасне наукове осмислення цього феномену потребує комплексного міждисциплінарного підходу, що об'єднує філософію, історію медіа, культурологію, мистецтвознавство, психологію та технологічні науки. Варто зазначити, що кожна дисципліна пропонує власне трактування імерсивності: від переживання присутності до медійної симуляції, від естетики участі до когнітивного навантаження.

Фундаментальні філософські основи імерсивності закладено у феноменології. Філософи-феноменологи, такі як Моріс Мерло-Понті, наголошували на тілесному досвіді як першоджерелі пізнання світу. При цьому розкривається значення *тілесного сприйняття* як основи досвіду мистецтва. Межа між суб'єктом і об'єктом руйнується, а глядач стає частиною події [26]. Імерсивне мистецтво перекладає цю ідею в практичну площину: воно залучає не лише зір, а й усі органи чуття, пропонуючи тотальний тілесний досвід.

Якщо феноменологи заклали основи для розуміння досвіду занурення, то деякі теоретики постмодерну поставили під сумнів саму можливість автентичної імерсивності в епоху тотальної симуляції як такої. Ж. Бодріяр стверджував, що чим сильніше ми занурюємось в симуляцію, тим більше віддаляємось від справжнього життєвого досвіду та істини нашого буття [1].

Ввівши одне з базових понять постструктуралізму – ризому, Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі запропонували модель простору (світу) як відкритої, неієрархічної системи без контролю та обмежень [9, 361-362]. Істинне занурення не є лінійним чи контрольованим, а виникає в мережі взаємозв'язків та із взаємодії з елементами простору. Інтерактивні мистецькі, ігрові або музейні проекти, що не мають єдиного сценарію, де глядач обирає самостійно свій шлях, втілюють ідею *номадичного руху* та *мистецтва як потоку*.

Теоретик мистецтва Умберто Еко в концепції «відкритого твору» та Ролан Барт у ідеї «смерті автора» стверджували, що сенс народжується в акті сприйняття [8; 17]. Імерсивність є логічним продовженням цієї

думки. Глядач стає співавтором події. Його вибір, дії, маршрут руху визначають унікальність художнього досвіду. Митець лише будує рамкову структуру, лабіринт, який кожен проходить своїм шляхом.

Більшість постструктуралістських підходів зосереджуються на взаємодії та участі глядача. Зокрема, К. Бішоп перевела фокус із «глядача-споживача» на учасника, для якого середовище є простором співдії, а не пасивного огляду. Згідно партисипативній концепції К. Бішоп, участь завжди «політична», адже перерозподіляє *агентність* між інституцією, художником і публікою [18].

Ідеї, як імерсивне мистецтво долає традиційну ієрархію творець–глядач, можна прослідкувати в дослідженнях Ж. Рансьє. Науковець вважає, що глядач повинен бути емансипованим – здатним самостійно формувати сенс і творити власну інтерпретацію мистецтва [27].

Н. Бурріо у концепції реляційної естетики розглядає мистецтво як простір взаємодії та «стан зустрічі» [19, 18]. На думку дослідника, раніше «мистецтво мало готувати або сповіщати про майбутній світ: сьогодні воно моделює можливі всесвіти» [19, 13]. Імерсивність в такому контексті перетворює мистецтво на соціальну подію, в якій створюється можливість для міжособистісних зв'язків, а не лише для індивідуального споглядання. К. Бішоп і Н. Бурріо змістили центр уваги з об'єкта на комунікативний і ситуаційний вимір мистецтва. Для музейної справи це означає, що імерсивна експозиція – не просто мультимедійне оформлення, скільки спроектована ситуація участі (*партисипації*) для відвідувачів.

Якщо філософія розглядає імерсивність як онтологічний досвід (спосіб буття у світі або його симуляції), де кордони між реальним і віртуальним стають невідчутними, то естетика імерсивності фокусується на впливі художнього середовища на сприйняття та емоційний досвід глядача. Г. У. Гумбрехт припускає, «що ми схоплюємо естетичний досвід як коливання (а іноді інтерференції) між «ефектами присутності» та «ефектами значення» [5, 26].

Теорія медіа та цифрового мистецтва підкреслює, що технології (проектор, сенсори, VR) допомагають створити *відчуття присутності*, коли глядач відчуває себе всередині твору чи простору.

О. Грау, Е. Хухтамо, Ю. Парікка є основними теоретиками імерсивності з боку історико-контекстуального підходу та медіа теорії. Вони заклали міцний фундамент медіаархеології та глибокого розуміння коріння поняття імерсивності, довівши, що імерсивність – не тільки віртуальний досвід та

технологічний прийом, а й історично супутник мистецтва, його властивість. Реалістичний мімезис сприяє глибокому зануренню в твір [21; 23; 25; 26].

Загалом медіатеоретичний підхід розглядає імерсивність як результат розвитку технологій медіа: віртуальної реальності (VR), доповненої реальності (далі – AR), змішаної реальності (MR), цифрових інсталяцій, інтерактивних проєктів тощо. Медіатеоретики аналізують, як нові медіа стирають межі між глядачем і твором, створюючи ефект тотального оточення й залучення у віртуальний простір, а також впливу засобів масової комунікації на сучасне суспільство.

Когнітивно-психологічну основу імерсивності в цифрових середовищах запропонували М. Слейтер, Р. Б. Лотто, М. М. Арнольд, М. В. Санчес-Вівес. Вони розрізняють *імерсію* як об'єктивну властивість системи (ступінь технічних параметрів, що підтримують занурення) та *присутність* як ілюзію перебування у віртуальному світі (суб'єктивний стан користувача). «Присутність – це реакція людини на імерсію» [29, 195–196]. Вища технічна «імерсивність» збільшує ймовірність «присутності», але не гарантує її, бо остання залежить від психіки, задачі, контенту [29]. Разом з тим, М. Ломбард і Т. Дітон визначають імерсивність як прояв присутності. «В найпереконливіших враженнях від віртуальної реальності органи чуття занурені у віртуальний світ; тіло довірено механізму реальності» [24].

Імерсивність тісно пов'язана з концепцією *стану потоку*, описаною М. Чиксентмігаї. Психологічний стан потоку – це повне занурення в діяльність, коли час зупиняється, а свідомість зливається з процесом. Імерсивні проєкти прагнуть саме до цього стану [20]. Відкидаючи звичну роль спостерігача, людина починає діяти в межах запропонованих правил, що і породжує стан потоку та ефект повної присутності.

Представниця натарологічного підходу М. Л. Раян зазначає, що «інтерактивність все ще перебуває на експериментальній стадії, тоді як література вже вдосконалила мистецтво імерсивної побудови світу», підкреслюючи здатність розповіді (*нарративу*) «затягувати» в свій світ читача, і диференціює поняття «*віртуальний*» як «уявний» та «залежний від комп'ютерів» [28, 8]. Дослідниця також виділяє і відокремлює поняття *імерсії* та *інтерактивності*. На її думку, це дві складові досвіду, перевага однієї з них здатна зруйнувати ілюзію. Натомість добре організована *агентність* – навпаки – підсилить імерсію [28, 111].

Результати бібліометричного аналізу даних бази Scopus говорять про те, що



імерсивність поступово входить у культурологічний та мистецький дискурс, проте залишається допоміжним напрямом порівняно з технічними й освітніми дослідженнями. В межах досліджень мистецтва основна увага зосереджена на імерсивному мистецтві, а саме дослідженні розширеної реальності як нового медіуму художньої виразності, культурній спадщині, медіамистецтві та кіберкультурі, мистецькій освіті [11].

У сфері мистецьких та культурних практик поняття імерсивності охоплює створення середовища взаємодії, яке занурює глядача або учасника у художній простір, викликаючи ефект *присутності* та *емоційної співучасті*. Феномен імерсивності в культурних практиках віддзеркалює цінності та риторику метамодернізму. Ключовими аспектами сучасних імерсивних практик є осциляція між сучасністю і технологічністю, активна участь глядача, руйнування бар'єру реальності [4].

Широта розповсюдження імерсивного досвіду та глибина поняття «імерсивність» зумовлена пост- та метамодерними впливами на сучасне мистецтво та його сприйняття як глядачами, так і самими мистцями. У зв'язку з чим, можна виділити декілька форм *імерсивних мистецьких практик*.

1. Цифрові проекти розширеної реальності, де мистецтво втілюється через віртуальні середовища, доповнену реальність, інтерактивні додатки тощо.

2. Імерсивні виставки, інсталяції з великими мультимедійними просторами, де картини анімуються, заповнюють стіни, підлоги, супроводжуються музикою, світлом, проекцією. Сюди можна віднести музейні мультимедійні виставкові проекти та посилення репрезентації експонованих творів шляхом додавання імерсивної складової.

3. Соціально-рефлексивні проекти з використанням імерсивності для тематик війни, пам'яті, суспільних змін, катастроф, щоб залучити глядача до усвідомлення. Наприклад, через документальні матеріали, просторові проєкції.

4. Імерсивний театр, перформанс, ескапістичні ігри: коли традиційна «сцена» руйнується, глядач переміщується між локаціями, може обирати маршрут, взаємодіяти з акторами чи простором.

У застосуванні імерсивних технологій є ряд переваг: підвищена залученість глядачів, можливість створити унікальний досвід, нові формати взаємодії між креаторами та аудиторією, здатність до інтенсифікації емоції й рефлексії. Але при цьому виникає і ряд викликів: технічна складність і вартісна складова проєктів, потреба у просторі та обладнанні, баланс між технологією та

художнім змістом (технологія не має бути самоціллю), можливі питання з доступністю (для людей з обмеженими можливостями) чи переобтяження сенсорним навантаженням.

Імерсивність в мистецтві – це не миттєва мода, а закономірний етап еволюції художньої думки, спрямованої на подолання дистанції. Вона ґрунтується на потужному теоретичному фундаменті, що поєднує феноменологічний підхід, деконструкцію ролі автора та прагнення до психологічного стану потоку. Практики реалізації, від тотальних інсталяцій до віртуальних світів, демонструють, що сучасне мистецтво все менше є об'єктом для розгляду і все більше – середовищем для проживання. У цьому переході від споглядання до участі криється величезний потенціал: імерсивне мистецтво здатне не просто розважати, а трансформувати свідомість, пропонуючи людині унікальну можливість відчувати себе не глядачем, а повноцінним творцем власного естетичного досвіду.

Наукова новизна полягає в систематизації основних теоретичних підходів до розуміння імерсивності в мистецтві, розмежуванні понять «імерсія», «присутність», «інтерактивність», виявленні естетичних та комунікативних функцій імерсивних середовищ.

Висновки. Імерсивність у мистецтві є однією з провідних тем сучасної гуманітарної науки, оскільки поєднує інтенсивний розвиток технологій, трансформацію художнього досвіду та зміну ролі глядача. Вона зачіпає ключові проблеми естетики (тілесність, сприйняття, інтерфейсність), медіаархеології (історичні форми занурення), культурної антропології (ігрові та ритуальні практики) й соціальної критики (участь аудиторії, симуляція реальності).

Дослідження в галузі культури й мистецтва демонструють, що імерсивність стає новою парадигмою художнього мислення. Вона поєднує технологічні інновації з культурною пам'яттю, сприяє розвитку інтерактивних форм спілкування між твором і аудиторією, а також відкриває нові можливості для збереження й популяризації національної спадщини. Таким чином, гуманітарний аспект імерсивності розвивається у двох векторах – естетичному (творення нових сенсів) і комунікативному (створення простору діалогу між людиною та цифровою культурою).

#### Література

1. Бодріяр Ж. Симулякри та симуляції / переклад з франц. В. Ховхун. Київ : Основи, 2004. 230 с.
2. Бутиріна М., Ривліна В. Медіатизація мистецтва : Віртуальний музей як ЗМІ. *Вісник Львівського університету. Журналістика*. 2021.

Вип. 49. С. 207–215. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vjo.2021.49.11075>.

3. Волинець В. О. Віртуалізація культури в добу інтернет-технологій : дис. ... канд. культурології. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2019. 235 с.

4. Губернатор О. І. Імерсивні культурні практики як феномен метамодернізму : дис. ... д-ра філос. з культурології / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2023. 194 с.

5. Гумбрехт Г. У. Продукування присутності. Що значення не може передати. Харків : IST Publishing, 2020. 192 с.

6. Денисюк Ж. З. Роль дигітального середовища інтернету в актуалізації етнокультурних цінностей суспільства. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. 2. С. 20–25. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mv\\_kfm\\_2017\\_2\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mv_kfm_2017_2_6) (дата звернення: 06.11.2025).

7. Доценко С. О., Ван Чжен. Імерсивні технології: симбіоз цифрових технологій та мистецтва. *Новий Колегіум: наук. інформ. журнал*. 2023. №1–2 (110). С. 118–124. DOI: <https://doi.org/10.30837/nc.2023.1-2.118>.

8. Еко У. Відкритий твір: форма і невизначеність у сучасних поетиках (фрагменти). Поетика відкритого твору. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. Вип. 3. URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/handle/123456789/39408> (дата звернення: 06.11.2025).

9. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкуна; наук. ред. О. Шевченко. Київ : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. 503 с.

10. Кундеревиц О. В., Кириленко К. М., Бенюк О. Б. Імерсивність як мистецька стратегія початку ХХІ століття (аналіз театрального досвіду та його філософських підвалин). *Вісник КНУКиМ. Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 45. С. 174–182. DOI: <https://doi.org/10.31866/24101176.45.2021.247390>.

11. Кушнір Н. О., Валько Н. В., Осадчий В. В. The use of immersive technologies in education: analysis of scientific studies in the SCOPUS bibliographic database for the period 2015–2023. *Імідж сучасного педагога*. 2024. № 5(218). С. 20–29. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-5\(218\)-20-29](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-5(218)-20-29).

12. Мельник О. Я., Штець В. О. Особливості дизайну мультимедійної презентації для віртуального мистецького середовища. *Культура і сучасність*. 2020. № 2. С. 123–127. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226>.

13. Трач Ю. Імерсивні VR-застосунки як інструмент ознайомлення з об'єктами культурної спадщини. *Питання культурології*. 2023. № 41. С. 134–145. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276702>.

14. Фененко А. О. Віртуальна музеалізація як засіб збереження культурної пам'яті : дис.... канд. культурології. Харківська державна академія культури. Харків, 2021. 297 с.

15. Чепелик О. Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років.

*Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. С. 23–40. DOI: <https://doi.org/10.31500/23098813.17.2021.248423>.

16. Шмиголь М. Ф., Юшкевич Ю. С. Віртуальна реальність як феномен інформаційного суспільства: світоглядний аспект. *Гілея : науковий вісник*. 2019. Вип. 142(2). С. 212–215.

17. Barthes R. The Death of the Author. *The Rustle of Language* / trans. from fr. Richard Howard. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1986. P. 49–55.

18. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London : Verso, 2012. 382 p.

19. Bourriaud N. *Esthetique Relationnelle*. Dijon : Les Presses du reel, 1998. 123 p.

20. Csikszentmihalyi M. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York : Harper Perennial Modern Classics, 2008. 336 p.

21. Grau O. *Virtual art: From illusion to immersion*. Cambridge, MA : MIT Press, 2003. 416 p.

22. Juutilainen J. Facing disaster: Integrating immersive media art into a science exhibition : master's thesis. Aalto University. Espoo, Finland, 2024. 105 p. URL: <https://aaltodoc.aalto.fi/items/8c1a5417-5844-4454-abcl-6d29ba22ae63> (дата звернення: 06.11.2025).

23. Huhtamo E. *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, MA : MIT Press, 2013. 438 p.

24. Lombard M., Ditton T. At the Heart of It All: The Concept of Presence. *Journal of Computer-Mediated Communication*. 2020. Vol. 3(2). 64 p. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.1997.tb00072.x>.

25. Media Archaeology: approaches, applications, and implications / edited by E. Huhtamo and J. Parikka. Berkeley and Los Angeles, CA : University of California Press, 2011. 356 p.

26. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 2013. 606 p.

27. Rancière J. *The Emancipated Spectator* / Trans. G. Elliott. London : Verso, 2009. 134 p.

28. Ryan M. L. *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press, 2015. 291 p. DOI: <https://dx.doi.org/10.1353/book.72246>.

29. Slater M., Lotto R. B., Arnold M. M., Sanchez-Vives M. V. How we experience immersive virtual environments: The concept of presence and its measurement. *Anuario de Psicología/The UB Journal of Psychology*, 2009. Vol. 40(2). P. 193–210.

## References

1. Baudrillard, J. (2004). *Simulacra and Simulation*. (V. Khovkhun, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].

2. Butyrina, M. & Ryvlin, V. (2021). Mediatization of art: Virtual museum as mass media. *Visnyk of the Lviv University. Series Journalism*, 49. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vjo.2021.49.11075> [in Ukrainian].

3. Volynets V. O. Culture virtualization in the era of Internet technologies. Candidate's thesis. Kyiv: KNUCA [In Ukrainian].
4. Hubernator, O. I. (2023). Immersive cultural practices as a phenomenon of metamodernism. PhD's thesis. Kyiv: KNUCA [In Ukrainian].
5. Gumbrecht, H. U. (2020). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. IST Publishing [in Ukrainian].
6. Denysyuk, Zh. (2017). The role of digital environment in updating of the ethnic-cultural values of society. *International Journal: Culturology. Philology. Musicology*, 2, 20-25 [In Ukrainian].
7. Dotsenko S., Chzhen Van. (2023). Immersive technologies: symbiosis of digital technologies and art. *The new collegium*, 1-2 (110), 118-124 [In Ukrainian].
8. Eco, U. (2009). The open work: form and uncertainty in contemporary poetics (fragments). Poetics of the open work. *Musical Ukrainian studies: a modern dimension*. Kyiv, M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].
9. Taylor, V. E., & Winquist, C. E. (Eds.). (2003). *Encyclopaedia of postmodernism*. Osnovy [In Ukrainian].
10. Kunderevych, O., Kyrilenko, K., & Beniuk, O. (2021). Imersiveness as the twenty-first-century art strategy (analysis of theatre experience and its philosophical bases). *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, (45), 174–182. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247390> [in Ukrainian].
11. Kushnir, N. O., Valko, N. V., & Osadchyi, V. V. (2024). The use of immersive technologies in education: analysis of scientific studies in the SCOPUS bibliographic database for the period 2015–2023. *Image of a modern teacher*, 5(218), 20–29. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-5\(218\)-20-29](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-5(218)-20-29) [in Ukrainian].
12. Mel'nyk O., Shtets V. (2020). Features of multimedia design presentation for a virtual art environment. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 123-127 [in Ukrainian].
13. Trach, Y. (2023). Immersive vr applications as a tool to learn about cultural heritage objects. *Issues in Cultural Studies*, 41, 134–145. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276702> [In Ukrainian].
14. Fenenko, A. O. (2021). Virtual musealisation as a means of preserving cultural memory. Candidate's thesis. Kharkiv: KSAC [In Ukrainian].
15. Chepelyk, O. (2021). Immersive Environments, VR, AR in Ukrainian Contemporary Art of The Recent Years. *Contemporary Art*, (17), 23–40. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423> [In Ukrainian].
16. Shmyhol, M. F., Yushkevych, Yu. S. (2019). Virtual reality as a phenomenon of the information society: worldview aspect. *Hileya: scientific bulletin*, 142(2), 212–215 [In Ukrainian].
17. Barthes, R. (1986). *The Death of the Author. The Rustle of Language*. In Richard Howard (Trans.). (pp. 49–55). Farrar, Straus and Giroux [in English].
18. Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso [in English].
19. Bourriaud, N. (1998). *Esthetique Relationnelle*. Les Presses du reel [in French].
20. Csikszentmihalyi, M. (2008). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Harper Perennial Modern Classics [in English].
21. Grau, O. (2003). *Virtual art: From illusion to immersion*. MIT Press [in English].
22. Juutilainen, J. (2024). *Facing disaster: Integrating immersive media art into a science exhibition*. (Master's thesis). Available from Aalto University. URL: <https://aaltodoc.aalto.fi/items/8c1a5417-5844-4454-abcl-6d29ba22ae63> [in English].
23. Huhtamo, E. (2013). *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. MIT Press [in English].
24. Lombard, M., & Ditton, T. (1997). At the Heart of It All: The Concept of Presence. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 3(2). DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.1997.tb00072.x> [in English].
25. Huhtamo, E., & Parikka, J. (Eds.). (2011). *Media archaeology: approaches, applications, and implications*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press [in English].
26. Merleau-Ponty, M. (2013). *Phenomenology of Perception*. Routledge [in English].
27. Rancière, J. (2007). *The Emancipated Spectator*. (Elliott, G. (Trans.)). Verso [in English].
28. Ryan, M. L. (2015). *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Johns Hopkins University Press. DOI: <https://dx.doi.org/10.1353/book.72246> [in English].
29. Slater, M., Lotto, R. B., Arnold, M. M., & Sanchez-Vives, M. V. (2009). How we experience immersive virtual environments: The concept of presence and its measurement. *Anuario de Psicología/The UB Journal of Psychology*, 40(2), 193–210 [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 19.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 75.03(477-25):711.4

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351868

**Цитування:**

Заїка Г. О. Міський простір Києва в образотворчому мистецтві України початку ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 227–231.

*Заїка Галина Олександрівна,*  
аспірантка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-2454-2408>  
[dme2122.gzaika@dakkkim.edu.ua](mailto:dme2122.gzaika@dakkkim.edu.ua)

Zaika H. (2025). Urban Space of Kyiv in Ukrainian Fine Art of the Early 21st Century. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 227–231 [in Ukrainian].

## МІСЬКИЙ ПРОСТІР КИЄВА В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

**Мета статті** – на основі аналізу художнього образу міського простору Києва в українському образотворчому мистецтві початку ХХІ століття виявити основні художні тенденції і підходи до його репрезентації та визначити їх зв'язок із соціокультурними процесами сучасності. **Методологія дослідження** спирається на мистецтвознавчий та історико-культурний підхід, зумовлений багатовимірним характером міського простору як художнього і соціокультурного феномену. У роботі застосовано також метод мистецтвознавчого аналізу для вивчення стилістичних і композиційних особливостей творів, іконографічний та іконологічний методи – для виявлення їхніх смислових і символічних значень. Історико-культурний і аналітичний методи використано з метою розгляду художніх інтерпретацій міського простору Києва крізь призму соціокультурних процесів початку ХХІ століття. **Наукова новизна** дослідження полягає в систематизації та узагальненні основних тенденцій репрезентації міського простору Києва в українському образотворчому мистецтві початку ХХІ століття на основі аналізу широкого кола сучасних художніх практик. У роботі здійснено спробу розглянути образ столиці як цілісний художній феномен, що формується під впливом історичних, культурних і соціальних чинників. Уточнено та доповнено уявлення про специфіку художніх підходів до зображення київського міського середовища в сучасному українському мистецтві, а також простежено їхній зв'язок із процесами трансформації суспільної свідомості, історичної пам'яті та культурної ідентичності початку ХХІ століття. Отримані результати розширюють наявні мистецтвознавчі уявлення про роль міського простору як важливого смислового та образного компонента сучасної художньої культури. **Висновки.** Дослідження дає змогу розглядати міський простір Києва як складний багатовимірний художній феномен, що формується в тісному зв'язку із соціокультурними процесами сучасності. Проаналізовано художні стратегії репрезентації міста в українському образотворчому мистецтві початку ХХІ століття та вивчено основні тенденції художнього осмислення київського міського середовища, що дозволяє розкрити специфіку сучасних візуальних інтерпретацій столиці у взаємозв'язку з процесами трансформації культурної свідомості та історичної пам'яті.

**Ключові слова:** реалістичний живопис, київський міський пейзаж, Київ, міський простір, образотворче мистецтво України ХХІ століття, сучасне мистецтво, урбаністика.

*Zaika Halyna, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Urban Space of Kyiv in Ukrainian Fine Art of the Early 21st Century**

**The purpose of the article** is to analyse the artistic image of the urban space of Kyiv in Ukrainian fine art of the early 21st century, to identify the main artistic trends and approaches to its representation and to determine their connection with the socio-cultural processes of modernity. **The research methodology** is based on an art historical and cultural approach, due to the multidimensional nature of urban space as an artistic and socio-cultural phenomenon. The work also uses the method of art historical analysis to study the stylistic and compositional features of works, iconographic and iconological methods to identify their semantic and symbolic meanings. Historical-cultural and analytical methods are used to consider artistic interpretations of the urban space of Kyiv through the prism of socio-cultural processes of the early 21st century. **The scientific novelty** of the study lies in the systematisation and generalisation of the main trends in the representation of the urban space of Kyiv in Ukrainian fine art of the early 21st century based on the analysis of a wide range of modern artistic practices. The work attempts to consider the image of the capital as a holistic artistic phenomenon, which is formed under the influence of historical, cultural, and social factors. The idea of the specificity of artistic approaches to the depiction of the Kyiv urban environment in modern Ukrainian art is clarified and supplemented, and their connection with the processes of transformation of public consciousness, historical memory and cultural identity of the beginning of the 21st century is traced. The results obtained expand the existing art historical ideas about the role of urban space as an important semantic and figurative component of modern artistic culture. **Conclusions.** Thus, the

conducted research allows us to consider the urban space of Kyiv as a complex multidimensional artistic phenomenon, which is formed in close connection with the socio-cultural processes of modernity. The artistic strategies of city representation in Ukrainian fine art of the beginning of the 21st century are analysed and the main trends of artistic understanding of the Kyiv urban environment are studied, which allows us to reveal the specifics of modern visual interpretations of the capital in connection with the processes of transformation of cultural consciousness and historical memory.

**Keywords:** realist painting, Kyiv cityscape, Kyiv, urban space, Ukrainian fine art of the 21st century, contemporary art, urban studies.

Актуальність теми дослідження. На початку ХХІ століття Київ переживає інтенсивні соціальні, культурні та урбаністичні трансформації, що суттєво впливають на художні практики та характер візуальної репрезентації міського середовища. Міський простір столиці дедалі частіше постає не лише як сукупність архітектурних форм, а як складний соціокультурний і символічний феномен, у якому поєднуються історична пам'ять, сучасна архітектура, повсякденні практики та процеси формування національної ідентичності.

У сучасній мистецтвознавчій думці дослідження семантичних конотацій міста посідає важливе місце, зокрема, воно розглядається як простір пам'яті, колективного досвіду та формування ідентичності. Київ, як столиця України, що характеризується багатовіковими традиціями, складною просторовою структурою та драматичними історичними подіями новітнього часу, постає одним із ключових образів та об'єктів художньої рефлексії у сучасному українському образотворчому мистецтві. Варіативність художніх репрезентацій міського простору Києва відображають символічність змін у мистецькому середовищі та втілюють у собі процеси трансформації національної культури, формування нової візуальної мови у призмі переосмислення культурної ідентичності в умовах сучасного суспільства. Актуальність обраної теми зумовлена також необхідністю комплексного аналізу художніх репрезентацій київського міського простору в образотворчому мистецтві початку ХХІ століття, оскільки наявні дослідження переважно мають фрагментарний характер. Звернення до цієї проблематики дозволяє не лише систематизувати основні художні стратегії осмислення образу столиці, але й розкрити їхній зв'язок із процесами трансформації культурної свідомості та історичної пам'яті.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика міського простору та міського пейзажу в українському образотворчому мистецтві опосередковано порушується у працях провідних вітчизняних

мистецтвознавців, присвячених загальним процесам розвитку сучасного мистецтва та трансформаціям візуальної культури. Серед науковців, які досліджували цю тематику, варто виокремити таких авторів, як В. Сидоренко [3], Л. Смирної [4], Д. Горбачова [1], О. Петрової [2], Г. Складенко [5; 6], В. Михальчука [9], Ж. Денисюк [7], М. Юр [10] та ін. Дослідники аналізували розвиток міського пейзажу у ХХ столітті, особливості київської художньої школи, а також тенденції сучасного мистецтва. Водночас слід зазначити, що проблема репрезентації міського простору Києва саме в образотворчому мистецтві початку ХХІ століття досі не стала предметом спеціального комплексного мистецтвознавчого дослідження, що й зумовлює актуальність і наукову перспективність обраної теми.

Метою статті є визначення ключових тенденцій репрезентації міського простору Києва в образотворчому мистецтві України початку ХХІ століття; аналіз художніх стратегій формування образу міста та виявлення зв'язків між мистецькими практиками та соціокультурними процесами сучасності.

Виклад основного матеріалу. У сучасному мистецтвознавстві поняття «міський простір» розглядається як складна багатовимірна культурна структура, що включає не лише архітектурне середовище, але й історичну пам'ять, соціальні практики та систему символічних значень [3]. У межах цього підходу місто трактується як цілісний культурний організм, у якому матеріальні та нематеріальні компоненти формують єдине смислове (семантичне) поле. Для образотворчого мистецтва початку ХХІ століття характерне посилення уваги до міського середовища як до простору, в якому відбуваються ключові соціокультурні процеси сучасності. Міський простір у художніх творах набуває значення не лише об'єкта зображення, але й засобу осмислення історичних і культурних трансформацій та формування колективної ідентичності.

Українська мистецтвознавиця Г. Складенко наголошує, що в історико-мистецтвознавчому контексті сучасні підходи

до осмислення міського простору спираються на традиції аналізу українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ століття, у межах яких сформувалася інтерпретація міста як певного культурного феномену, а не лише як сукупність архітектурних форм [6]. З цієї позиції Київ виступає як комплексний за своєю природою художній образ. Дослідниця Л. Смирна відзначає, що завдяки його культурній спадщині та статусу центру державотворення, він акумулює у собі різні історичні, архітектурні та семіотичні контексти, що робить його репрезентацію в образотворчому мистецтві багатовимірним із різними семантичними конотаціями [4].

На думку О. Петрової, протягом ХІХ–ХХ століть міський пейзаж виокремлюється в українському образотворчому мистецтві у напрям, якому притаманні власні стилістичні особливості та традиції, зокрема в межах київської художньої школи склалося стійке поєднання ліричного пейзажного бачення з фокусуванням на архітектурне середовище, що зумовило особливий тип образу міста – емоційно-насичений і документально переконливий водночас [2]. У другій половині ХХ століття образ Києва остаточно утверджується як самостійна тема в живописі та графіці. Художники, зокрема Сергій Шишко, Юрій Химич, Віктор Зарецький, Тетяна Яблонська та інші відомі митці, у своїх творах звертаються до історичних районів міста, сакральної архітектури, панорам Дніпра, формуючи візуальний канон столиці як культурного центру.

Сьогодні у мистецтвознавчій думці, образ міста також розглядається у тісному зв'язку з проблематикою культурної та національної ідентичності. Київ у творах українських художників постає не лише як конкретне місто, але як символічний простір, у якому поєднуються історичні наративи та сучасні культурні процеси. Через художні інтерпретації міського простору формується узагальнений образ столиці як культурного центру держави, що зумовлює стійку присутність київської тематики в сучасному образотворчому мистецтві [6].

На початку ХХІ століття ця традиція не зникає, однак зазнає суттєвих змін, а саме зберігаючи інтерес до реального міського ландшафту, митці поступово відмовляються від ідеалізованого та узагальнено-панорамного образу міста, надаючи перевагу більш складним, фрагментарним і контекстуально насиченим композиційним рішенням, що

узгоджується з типологією художніх моделей, окресленою в узагальнюючих дослідженнях українського живопису [10]. Також мистецтво цього періоду характеризується співіснуванням різних художніх напрямів і стилістичних стратегій, зокрема у зображенні Києва воно проявляється у поєднанні оновленого реалістичного живопису з умовно-декоративними, експресивними та концептуальними підходами, що відповідає загальним процесам розвитку українського мистецтва в широкому європейському контексті. Д. Горбачов підкреслює, що розширення образно-пластичної мови та активне використання кольору, фактури й композиційних прийомів узгоджується з тими процесами переосмислення традиції та новаторства, які були окреслені в дослідженнях українського авангарду і його впливу на сучасну художню практику [1].

Одним із провідних напрямів у сучасних художніх інтерпретаціях Києва залишається звернення до його історичної спадщини. У творах митців Сергія Шишка, Юрія Химича, Миколи Глуценка, Івана Пилипенка архітектурні домінанти – Софійський собор, Києво-Печерська лавра, Андріївський узвіз, старі квартали Подолу та Верхнього міста – постають як об'єкти зображення і, водночас, як носії культурної та історичної пам'яті. Також варто відзначити, що сучасний живопис та графіка характеризуються прагненням до узагальнення архітектурних форм, акцентуванням силуету, ритміки забудови та просторової структури міського середовища. Цей підхід відображає тенденцію до символізації міського простору, коли конкретний архітектурний мотив набуває трактування знаку історичної тяглості та культурної спадкоємності [5]. У межах цієї традиції особливе місце посідають київські пейзажі Сергія Шишка, зокрема численні зображення Києво-Печерської лаври та старого міста, а також архітектурні пейзажі Юрія Химича, присвячені Андріївському узвозу та Софійському собору [8].

Початок ХХІ століття для Києва позначений активними містобудівними процесами, що істотно змінюють вигляд міського середовища. Ці процеси відображаються в образотворчому мистецтві, у формі включення нових архітектурних об'єктів у композицію поряд із пам'ятками минулого, фіксуючи реальний стан міського простору як наприклад у серії «Веселі картинки» В. Михальчука [9]. Окремий напрям формують твори, присвячені сучасному урбаністичному



ландшафту – новим житловим масивам, транспортним розв'язкам, мостам, діловим кварталам. Для таких робіт характерна підвищена увага до ритму, геометрії форм та динаміки композиції, що відповідає загальним закономірностям осмислення міської тематики та її футуристичних візій в українському живописі кінця XX – початку XXI століття.

Важливе місце в сучасних художніх інтерпретаціях Києва займає образ повсякденного міського життя. Наприклад, у творчості Дмитра Нагурного, Андрій Богомолу фіксуються вулиці, подвір'я, громадські простори, звичайні міські ландшафти, що формують повсякденне візуальне середовище мешканців столиці. Окремого розвитку в цьому контексті набувають практики безпосередньої фіксації урбаністичного середовища, зокрема плернерні форми роботи, які дозволяють художникам зосередитися на «живому», мінливому характері міського простору та його атмосферних станах [7]. У деяких творах людина виступає активним елементом композиції, підкреслюючи соціальний характер міського простору. В інших людська фігура відсутня, і місто постає як самодостатній художній образ, що акцентує увагу на архітектурі та просторовій організації середовища.

Наукова новизна дослідження полягає в систематизації та узагальненні основних тенденцій репрезентації міського простору Києва в українському образотворчому мистецтві початку XXI століття на основі аналізу широкого кола сучасних художніх практик. У роботі здійснено спробу розглянути образ столиці як цілісний художній феномен, що формується під впливом історичних, культурних і соціальних чинників. Уточнено та доповнено уявлення про специфіку художніх підходів до зображення київського міського середовища в сучасному українському мистецтві, а також простежено їхній зв'язок із процесами трансформації суспільної свідомості, історичної пам'яті та культурної ідентичності початку XXI століття. Отримані результати розширюють наявні мистецтвознавчі уявлення про роль міського простору як важливого смислового та образного компонента сучасної художньої культури.

Висновки. Отже, аналізуючи міський простір Києва в українському образотворчому мистецтві початку XXI століття, можемо стверджувати, що ця тематика посідає стійке й концептуально важливе місце в сучасному

художньому процесі. Міський простір столиці постає як складний культурний феномен, у якому поєднуються історична пам'ять, актуальні соціокультурні процеси, сучасні художні його інтерпретації та візії майбутнього. Варто виділити три основні тенденції у рефлексії міського простору Києва в сучасному образотворчому мистецтві: історичну, трансформаційну та буденну.

Перша тенденція втілюється у зверненні художників Сергія Шишка, Тетяни Яблонської, Анатолія Криволапа, Миколи Глуценка, Івана Пилипенка до образів історичного Києва, а саме: сакральної архітектури, старих районів, знакових міських локацій. Ці образи, водночас, виступають мотивами пейзажів та символічними образами культурної пам'яті та історичної спадкоємності. Саме це підкреслює, що на початку XXI століття зберігається тяглість традиції міського пейзажу, сформованої в українському мистецтві XIX–XX століть. Друга тенденція у сучасному образотворчому мистецтві розкривається у напрямку, який пов'язаний з осмисленням урбаністичних трансформацій столиці. Зображення нової забудови, транспортної інфраструктури, сучасних ділових і житлових кварталів, характерні для творчості художників, таких як Аркадій Чичкан, Дмитро Нагурний, Андрій Богомолу та їх рефлексії динамічних процесів змін міського середовища та ритму життя мегаполісу. Таким чином, Київ у мистецтві постає як місто, в якому одночасно співіснують різні історичні часові пласти. Третьою тенденцією є посилення уваги до повсякденного міського середовища. Через зображення вулиць, дворів, громадських просторів художники фіксують не лише зовнішній вигляд міста, але й специфіку його щоденного функціонування. При цьому міський простір може постати як простір соціальної взаємодії або як автономний, самодостатній художній образ. Суттєвою ознакою сучасного етапу зображення образу Києва є стилістичний плюралізм, у якому співіснують різні художні підходи – від оновленого реалістичного міського пейзажу до умовних, експресивних і концептуальних інтерпретацій. Це свідчить про розширення можливостей художньої мови та про відсутність єдиного канонічного способу репрезентації міського простору.

#### *Література*

1. Горбачов Д. На карті українського авангарду. Міжнародний ART-фестиваль: каталог. Київ, 1996. С. 14–18.

2. Петрова О. М. Третє Око: мистецькі студії: монографічна збірка статей. Київ : Фенікс, 2015. 480 с.
3. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть. Київ : ВХ [студіо], 2008. 187 с.
4. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія. Київ : Фенікс, 2017. 480 с.
5. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 1 (25). С. 67–78.
6. Скляренко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності : у 2 кн. Кн. 2. Київ : Huss, 2020.
7. Денисюк Ж. З. Урбаністичний акварельний пленер як форма осмислення міського простору в сучасному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 3. С. 142–147. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344370>.
8. Гаврик І. В. Київський пейзаж у творчості українських митців доби Незалежності. Київ : Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/54208> (дата звернення: 05.11.2025)..
9. Михальчук В. В. Мотиви урбанізму в українському живописі другої половини ХХ – початку ХХІ століття крізь призму соціокультурних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 243–249. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338976>.
10. Юр М. В. Український живопис ХІХ – початку ХХІ століття: національна, конвенціональна, авторська моделі : дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2021. 482 с.

### References

1. Horbachov, D. (1996). On the Map of the Ukrainian Avant-Garde. In International ART Festival: Catalogue (pp. 14–18). Kyiv [in Ukrainian].

2. Petrova, O. M. (2015). The Third Eye: Art Studies. Feniks [in Ukrainian].
3. Sydorenko, V. D. (2008). Visual Art from Avant-Garde Shifts to Contemporary Trends: Development of Ukrainian Visual Art of the 20th–21st Centuries. VH [Studio] [in Ukrainian].
4. Smyrna, L. V. (2017). A Century of Nonconformism in Ukrainian Visual Art. Feniks [in Ukrainian].
5. Skliarenko, H. (2009). Ukrainian Art of the Second Half of the 20th Century: Regional Issues and General Context (Part One). *Art Studies*, 1(25), 67–78 [in Ukrainian].
6. Skliarenko, H. Ya. (2020). Ukrainian Artists: From the Thaw to Independence (Vol. 2). Huss [in Ukrainian].
7. Denysiuk, Zh. (2025). Urban Watercolour Plein Air as a Form of Comprehending Urban Space in Contemporary Art. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 142–147 [in Ukrainian].
8. Havryk, I. V. (2025). Kyiv Cityscape in the Works of Ukrainian Artists of the Independence Period. Bachelor's qualification thesis. Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University. Retrieved from: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/54208> [in Ukrainian].
9. Mykhalchuk, V. V. (2025). Motifs of Urbanism in Ukrainian Painting of the Second Half of the 20th – Early 21st Century through the Prism of Sociocultural Transformations. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 243–249 [in Ukrainian].
10. Yur, M. V. (2021). Ukrainian Painting of the 19th – Early 21st Century: National, Conventional, and Authorial Models. Doctoral dissertation. Institute for Problems of Contemporary Art, National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 16.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025



УДК 7.025:316.77

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351869

**Цитування:**

Кравець А. В. Комуникативний потенціал декоративно-прикладного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 232–238.

**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). Communicative Potential of Decorative and Applied Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 232–238 [in Ukrainian].

**КОМУНІКАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА**

**Мета статті** – дослідити комуникативний потенціал українського декоративно-прикладного мистецтва через призму вербально-усних, візуально-образних, практично-діяльнісних та соціокультурних ефектів. **Методологія дослідження** включає загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми, які дозволили визначити і науково обґрунтувати теоретичні підходи до понять «комунікація», «комуникативний потенціал» в оптиці прикладного мистецтва. Мета статті зумовила застосування структурно-функціонального аналізу, що дало змогу розглянути комуникативні ефекти декоративно-прикладних мистецьких практик у системі формування знання та практичної сталості. Використання аналітичного методу сприяло виявленню концептуальних засад щодо подальших теоретико-практичних мистецтвознавчих перспектив в оптиці дослідження комуникативного функціоналу декоративно-прикладного мистецтва, його трансформації в умовах глобальних впливів та викликів війни. **Наукова новизна.** Розглянуто та обґрунтовано декоративно-прикладне мистецтво як цілісну комуникативну систему, здатну передавати знання, цінності, символи й культурні коди різними засобами комунікації. **Висновки.** Декоративно-прикладне мистецтво України не лише є сферою унікального мистецтва та творчості, а й має потужний комуникативний феномен, здатний об'єднувати людей спільною ідеєю, цінностями культури, історією та майстерністю. Комуникативний потенціал декоративно-прикладного мистецтва полягає в його здатності передавати смисли через матеріальні форми, поєднувати традицію та сучасність, забезпечувати культурну тяглість і міжкультурний діалог через мистецьку форму, колір, символи та емоції. Практики передачі декоративно-прикладного мистецтва створюють різноманітні комуникативні ефекти: вербально-усні, візуально-образні, практично-діяльнісні, соціокультурні тощо. Такі особливості комунікації в декоративно-прикладному мистецтві, як символічність, матеріальність, тактильність, емоційність, діалог і партнерство дають змогу передати культурний досвід українського народу, зберегти його традиції, встановити культурний діалог між поколіннями, а також трансформувати народні мотиви в нові сучасні контексти.

**Ключові слова:** декоративно-прикладне мистецтво, комунікація, комуникативний потенціал, комуникативні ефекти.

*Kravets Andrii, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management*

**Communicative Potential of Decorative and Applied Art**

**The purpose of the article** is to explore the communicative potential of Ukrainian decorative and applied art through the prism of verbal-oral, visual-figurative, practical-activity, and sociocultural effects. **The research methodology** includes general scientific principles of systematisation and generalisation of the problem under study, which made it possible to identify and scientifically substantiate theoretical approaches to the concepts of 'communication' and 'communicative potential' in the context of applied art. The purpose and objectives of the article determined the use of structural-functional analysis, which made it possible to consider the communicative effects of decorative and applied art practices in the system of knowledge formation and practical sustainability. The use of the analytical method made it possible to identify the conceptual foundations for further theoretical and practical art history perspectives in the optics of studying the communicative functionality of decorative and applied art, its transformation in the context of global influences and the challenges of war. **Scientific novelty.** To consider and substantiate decorative and applied art as an integral communicative system capable of transmitting knowledge, values, symbols, and cultural codes through various means of communication. **Conclusions.** Decorative and applied arts in Ukraine are not only a sphere of unique art and creativity, but also a powerful communicative phenomenon capable of uniting people through a common idea, cultural values, history, and craftsmanship. The communicative potential of decorative and applied art lies in its ability to convey meaning through material forms, combine tradition and modernity, and ensure cultural continuity and intercultural dialogue through artistic form, colour, symbols, and emotions. The practices of transmitting decorative and applied arts

create a variety of communicative effects: verbal-oral, visual-imaginative, practical-activity-based, and sociocultural. Such features of communication in decorative and applied arts as symbolism, materiality, tactility, emotionality, dialogue, and partnership allow us to convey the cultural experience of the Ukrainian people, preserve their traditions, establish cultural dialogue between generations, and transform folk motifs into new modern contexts.

**Keywords:** decorative and applied arts, communication, communicative potential, communicative effects.

Актуальність теми дослідження. Комунікація як фундаментальний процес обміну інформацією, емоціями, знаннями та цінностями є однією з важливих інструментів людського буття. Комунікація не обмежується лише мовним спілкуванням, вона охоплює жести, міміку, символи, мистецтво, технології та різноманітні соціальні практики.

Глобалізаційні процеси спричинили активну міждисциплінарну трансформацію комунікативних каналів і форм, що потребує всебічного теоретичного осмислення, інтеграцію наукових концепцій і практичних досвідів для вирішення реально існуючих проблем, їх галузева персоніфікація. Саме галузева персоніфікація допомагає теоретично осмислити та виокремити комунікативну унікальність певної галузі із конкретними концепціями, ідеями, досягненнями та результатами, комплексно досягти розуміння процесів комунікації та ефективного застосування її інструментів у реальних дослідницьких контекстах.

Однією з ключових міждисциплінарних сфер знання є мистецтвознавство, оскільки потенційно інтегрує різні теоретико-практичні підходи до комплексного вивчення комунікативного потенціалу мистецьких явищ. Воно не лише аналізує традиційні та сучасні мистецькі практики, а й досліджує їхній комунікативний контекст, формуючи цілісне розуміння ролі мистецтва в їх глобально-локальному вимірах.

Важливе місце в мистецтвознавчому знанні посідає теорія і практики декоративно-прикладного мистецтва, які поєднують художню цінність і практичну функціональність, відображають культурні, соціальні та етнічні особливості функціонування суспільства, охоплюють систематизоване знання про принципи, стилі та історичний розвиток мистецтва, його практичне втілення через створення декоративно-прикладних виробів. Взаємодія теорії та практики дозволяє досліджувати не тільки естетичні, функціональні та культурні аспекти виробів, а також оцінювати їхній комунікативний потенціал у різних історичних і сучасних контекстах.

Актуальним для теоретичного осмислення є українське декоративно-прикладне мистецтво, виявлення дієвих практик,

осмислення їх комунікативної доцільності, результативності та перспективного потенціалу в глобальній міжкультурній комунікації.

Саме розкриття сутності декоративно-прикладного мистецтва як мови культурної комунікації, що виражає духовні цінності українського народу дозволить виявити: її найкращі практики; осмислити перспективність культурної інформації через сучасні її мистецькі прояви; виявити комунікативну роль декоративно-прикладного мистецтва у збереженні національної ідентичності та культурної спадкоємності, формуванні світоглядних орієнтирів. Теоретико-практичне осмислення можливостей використання декоративно-прикладного мистецтва у сучасному культурному просторі як інструментів міжкультурної комунікації та культурної дипломатії є перспективним напрямом прикладного мистецтвознавства.

*Історіографія.* Комунікація і мистецтво є невід'ємно пов'язаними теоретико-практичними категоріями, оскільки мистецтво, декоративно-прикладне зокрема виступає специфічною формою передачі ідей, традицій, емоцій, цінностей та культури. А тому і дослідження комунікативного потенціалу декоративно-прикладного мистецтва переважно присвячені комплексній оцінці того, як техніки та вироби передають ідеї, емоції та культурні цінності.

До основного тематичного фокусу можна віднести загальні проблеми сучасного мистецтвознавства в дискурсі комунікативних ефектів, де дослідники визначають дещо застарілий мистецтвознавчий термінологічний апарат. На думку вчених «багато понять залишаються кальками радянської епохи або не мають усталених відповідників із західноєвропейських мов, що ускладнює академічну комунікацію та публікацію досліджень на міжнародному рівні» [7, 199].

Дослідники визначають теоретичну активність щодо понятійної трансформації мистецтвознавчого знання в контексті цифрової реальності та міждисциплінарних зв'язків.

Л. Мокляк досліджуючи комунікативний потенціал мистецтва в реаліях інформаційного суспільства визначає мистецтво як особливу форму світовідношення комунікації та

естетики, зазначаючи, що «мистецтво виникає й існує саме як сфера художньої діяльності, яка ґрунтується на естетичному освоєнні людиною світу і через естетичне освоєння світу людина реалізує свої естетичні потреби, інтереси, смаки, цінності, ідеали, переживання, формує свою естетичну культуру» [9, 96]. В дослідженні наголошується на тому, що мистецтво є формою не тільки духовної культури, а й специфічною сферою творчої діяльності з її соціально-комунікативними ефектами [9].

Досліджуючи комунікативно-дискурсивні аспекти актуалізації феномену мистецтва М. Черник зазначає, що, «будучи невербальним за природою, феномен мистецтва належить до корпусу позамовних засобів комунікації, які забезпечують спілкування, що полягає в обміні інформацією, вираженою знаковою формою, виконуючи функції доповнення та заміщення мовлення й передаючи емоційний стан комунікантів» [11, 187].

Не менш досліджуваним тематичним фокусом є звернення до комунікативних ефектів мистецтва в оптиці педагогічної діяльності.

Так, дослідники Д. Балдинюк та О. Балдинюк, теоретично осмислюючи особливості комунікативного досвіду молодших школярів різними мистецькими практиками, наголошують на тому, що «мистецтво постає як «практичне людинознавство», і у цій своїй якості воно відіграє вагомий роль у соціалізації індивіда, становленні досвіду людських стосунків, збагаченні комунікативного потенціалу особистості» [1, 57].

На винятковості комунікативного процесу та його ролі в педагогіці мистецтва акцентують увагу Т.Завдаська та Г.Савченко. На їх думку «саме у мистецькій освіті завжди присутнє взаємопроникнення знань і творчої активності, тому що жодну інформацію у галузі мистецтва не можна розшифрувати без самостійного опрацювання, всі види якого стимулюють прояви образного уявлення та творчої фантазії» [4, 151], саме такі процес передбачає встановлення діалогу, що само по собі і є комунікацією.

Виокремлюють українські дослідники і роль комунікації в контексті ужиткових мистецтв. Так, О. Косяк, визначаючи декоративне й ужиткове мистецтво як один з найдавніших видів життєдіяльності, наголошує на його комунікації комфортності. О. Косяк зазначає, що «оскільки ужиткове мистецтво збалансовано поєднує образне мислення та

раціональний підхід майстра й споживача/замовника, то його параметри визначаються особливостями вподобань, творчих потреб, часової наповненості та практичної реалізації усіх складників комунікативного ланцюга: відправника, сприймача, самого повідомлення (у вигляді виробу) та каналу транспортування інформації (майже завжди – візуального)» [6, 111].

На винятковому значенні пам'яток декоративно-ужиткового мистецтва в системі музейної комунікації наголошують Л. Мірошніченко-Гусак та С. Чибирак. Надумку дослідників формування ефективної музейної комунікації відбувається за рахунок різноманітних музейних подій, які супроводжуються відгуками (фідбеками). Такий підхід дозволяє встановити ефективну музейну комунікацію, що призводить до якісної та кількісної трансформації музейної послуги через репрезентацію матеріальної і духовної культури краю (ткацтва, вишивального мистецтва, гончарства тощо) Мірошніченко-Гусак [8].

Отже, дослідження комунікативного потенціалу мистецтва, декоративно-прикладного зокрема є в міждисциплінарному тематичному фокусі української науки. Розкриваючи комунікативні ефекти з точки зору мистецьких практик, декоративно-прикладних зокрема, дослідники одностайні в тому, що в процесах формування комунікативного досвіду саме мистецтву відводиться одна з головних ролей. Українські вчені акцентують увагу на важливості і пріоритетності набуття майстерності комунікації у мистецькій сфері, адже сама комунікація є унікальним процесом персоніфікованого або колективного залучення комплексного залучення людини або групи людей різних соціально вікових категорій українських мистецьких традицій, їх декоративно-прикладних різновидів та практичних проявів. Комунікативний потенціал декоративно-прикладного мистецтва є тим системоутворювальним фактором який забезпечує цілісність українського мистецтва, забезпечує його збереження, популяризацію, формує культурну приналежність та ідентичність, транслює традиції і водночас створює комунікативний простір для культурного діалогу.

Мета статті – дослідити комунікативний потенціал українського декоративно-прикладного мистецтва через призму вербально-усних, візуально-образних,

практично-діяльнісних та соціокультурних ефектів.

Виклад основного матеріалу. Теоретичні концепції та практичний досвід доводить, що декоративно-прикладне мистецтво виступає ефективним комунікативним засобом, оскільки через його художню форму, вироби, мистецьку стилізацію та орнаментацию, символічні практики передаються естетичні, культурні та соціальні смисли. Саме завдяки естетичним, культурним та соціальним смислам декоративно-прикладного мистецтва формується гармонія між красою, традицією та повсякденним життям людини, комунікуються творчість, ідеї, цінності, традиції між людьми, поколіннями, соціокультурними спільнотами.

Комунікативний потенціал декоративно-прикладного мистецтва є доволі широким за своїм теоретико-практичним розумінням, саме тому слід уточнити понятійну основу об'єкту та предмету досліджуваної теми. Ми розглядаємо комунікативний потенціал декоративно-прикладного мистецтва через способи їх передачі і трансляції, які охоплюють різні канали і форми, через які мистецькі знання, техніки та культурні цінності передаються від транслятора мистецьких знань до набувача таких знань і навичок. Адже комунікативний потенціал полягає у здатності творів та виробів декоративно-прикладного мистецтва передавати смисли, емоції, закладені митцем ідеї споживачу. У декоративно-прикладному мистецтві цей потенціал особливо яскраво проявляється через поєднання утилітарної та естетичної функцій, де створені вироби водночас служать людині у побуті та виражають красу, смисл і духовність культури.

Комунікативні способи передачі і трансляції декоративно-прикладного мистецтва охоплюють не тільки процес створення, а й спілкування через художні образи, символи та дії. Комунікативна трансляція полягає у прямому контакті майстра і людини (групи людей), передача знань і практичних навичок через демонстрацію та спільне виготовлення предметів, передача через слово, оповідь, пояснення. Застосування вербально-усної комунікації під час проведення майстер класів, як у реальному, так і віртуальному середовищі, розповіді майстрів про виріб, його ідейність, мистецьку та культурну цінності, супроводжується легендами, ритуально-обрядовими текстами та практичним порадами, що в загальному мистецтвознавчому та культуротворчому результаті формують

уявлення про унікальне та виняткове стилістичне значення і смисли.

Українська мистецтвознавиця С. Долеско, дослідуючи трансформацію мистецького образу українського народного костюма акцентує увагу на важливості комунікативного процесу в системі передачі знань про символіку кольорів, що є прикладом комунікативної трансляції художніх знань і культурних смислів. Вчена вважає, що «мистецький образ українського народного костюма слід розглядати як соціокод, який фіксує певні характеристики конкретної культури й водночас є посередником між типами культур різних хронологічних періодів та різних етносів, здійснюючи комунікацію, трансляцію і засвоєння певної, значущою для конкретної культури інформації» [3, 108].

Отже, сутність вербально-усної комунікації передбачає не лише передачу технічних навичок, а й ціннісно-сміслових уявлень про виріб, при цьому формується емоційний зв'язок, який дозволяє зануритися в локальні культурні процеси і коди.

Декоративно-прикладне мистецтво, яке представлено в унікальних виробках є тим повідомленням, яке через його композицію, форму, колір, орнамент завдяки візуально-образним засобам передає знакову систему української культури. Візуально-образна комунікація передбачає процес передавання культурної інформації про виріб та творчий задум за допомогою зорових образів без використання вербальної мови. Характерною особливістю візуально-образної комунікації українського мистецтва є його символічність, яка має вираз через предметно-кольорові візуальні елементи, такі як: сонце -коло, життя-дерево, душа- птах. В декоративно-прикладному мистецтві традиційно зберігається зв'язок кольору з формою, значенням, міфологією, обрядами, традиціями, релігією та сюжетною лінією. Символи, як використовуються є не просто візуальним елементом, а є ідейним транслятором матеріального і духовного в українській культурі. Символіка в українському мистецтві є тематичному фокусі українських вчених, де однотайно визначається її мовна універсальність, що зберігає у собі досвід, вірування, моральні норми та уявлення про світ.

Актуальним для українського сьогодення є уособлення теми війни в українському мистецтві. Дослідники Б. Довбня та М. Білик дослідуючи образ воїна, а саме Козака Мамає в українському мистецтві, акцентують увагу на

його винятковому архетипі, «якій має глибокі корені й відіграє важливу роль у формуванні культурної та національної ідентичності, символізуючи мужність, силу, відданість боротьбі за свободу та незалежність» [2]. Образ козака Мамає століттями був сакральним, ним прикрашали селянські хати і садиби української шляхти, часто вішали поряд з домашніми іконами. «Малювали “Козаків Мамаїв” на полотнах і на стінах хат, на дверях і віконницях на кахлях і скринях. Навіть на липових, вуликах з’являлося інколи простодушне обличчя цього козака. У таких випадках зображення запорожця набувало значення оберега, охоронця житла, господи селянина». Козак Мамай – генетичний код нації [5].

Символізуючи свободу, незалежність, мужність і військову доблесть образ Козака Мамає є не тільки музейним експонатом (рис. 1), а й трансформується в сучасні декоративно-прикладні практики (рис. 2.), що є практично-діяльнісною комунікацією.

Передача знань через спільну практичну діяльність, взаємодію і навчання в майстернях є дієвим невербальним способом передавання культурного досвіду, де завдяки таким комунікативним технікам, як: спільна мова жестів, дотик, темп, емоція встановлюється мистецький, творчий діалог. Практично-діялісна комунікація є найбільш поширеною формою емоційного занурення в мистецький процес, психологічний стан, стимулює творче мислення, розширює уяву, сприяє набуттю нових знань. Практично-діялісна комунікація має доволі потужний соціальний та мотиваційний ефекти, а саме: зміцнення соціальних зв’язків; культурної приналежності до спільноти; зміна поведінки, стимулювання до активної участі у соціокультурному житті.

Сучасна трансформація декоративно-прикладного мистецтва визначається активною ієвент взаємодією, яка має вираз через виставки, ярмарки, фестивалі народних художніх промислів. Такій різновид соціокультурної комунікації є ефективним засобом міжособистісного, міжпрофесійного та міжкультурного спілкування. В таку комунікацію активно включаються заклади культури, осередки народних художніх промислів, творчі спілки, культурні центри і вивчення досвіду діяльності яких є перспективним і значущим для прикладного мистецтвознавчого дискурсу. Така міжпрофесійна комунікація має соціально-партнерський інтеграційний ефект, сприяє формуванню не тільки зацікавлених спільнот, а і є людським інтелектуальним ресурсом

бачення стратегічних перспектив збереження, розвитку і популяризації різних видів декоративно-прикладного мистецтва України в глобально-локальних горизонтах.

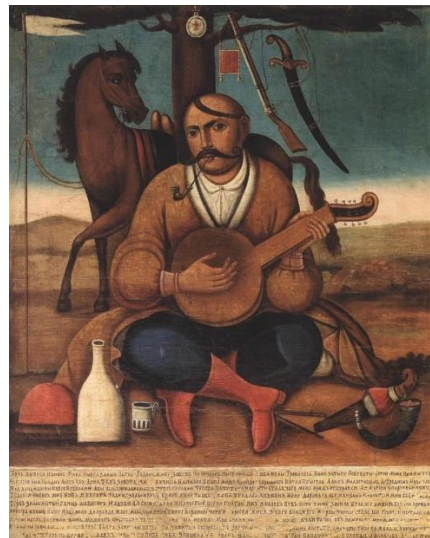


Рис. 1. Картина Козак Мамай



Рис. 2. Козак Мамай. Набір для вишивки.  
(Львівський історичний музей)

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній розглянуто та обґрунтовано декоративно-прикладне мистецтво як цілісну комунікативну систему, здатну передавати знання, цінності, символи й культурні коди різними засобами комунікації.

Висновки. Декоративно-прикладне мистецтво України є не лише сферою унікального мистецтва та творчості, а й має потужний комунікативний феномен якій здатний об’єднувати людей спільною ідеєю, цінностями культури, історією та майстерністю. Комунікативний потенціал декоративно-прикладного мистецтва полягає у його

здатності передавати смисли через матеріальні форми, поєднувати традицію та сучасність, забезпечувати культурну тяглість і міжкультурний діалог, через мистецьку форму, колір, символи та емоції.

Практики передачі декоративно-прикладного мистецтва створюють різноманітні комунікативні ефекти: вербально-усні, візуально-образні, практично-діяльнісні, соціокультурні тощо. Такі особливості комунікації в декоративно-прикладному мистецтві, як символічність, матеріальність, тактильність, емоційність, діалог і партнерство дозволяють передати культурний досвід українського народу, зберегти його традиції, встановити культурний діалог між поколіннями, а також трансформувати народні мотиви у нові сучасні контексти.

Актуальним і перспективним є вивчення комунікативного феномену декоративно-прикладного мистецтва України в процесах інтеграції у сучасні культурні процеси, осмислення його практик як ефективного засобу для встановлення міжкультурного діалогу та потужного інструменту культурної дипломатії. Такий тематичний фокус теоретико-прикладних досліджень дозволить розширити міждисциплінарний мистецтвознавчий контекст комунікативного потенціалу декоративно-прикладного мистецтва, визначити нові форми та інструменти, які є дієвими в умовах глобальних впливів та викликів війни.

### Література

1. Балдинюк Д., Балдинюк О. Різновиди мистецтва як засіб формування комунікативного досвіду молодшого школяра. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. 2016. Вип. 55. С. 55–62. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppps\\_2016\\_55\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppps_2016_55_9) (дата звернення: жовтень 2025).
2. Довбня Б., Білик М. Уособлення теми війни в українському мистецтві. *Логос* : зб. наук. праць. 2024. № 15. С. 381–384. URL: <https://archive.logos-science.com/index.php/conference-proceedings/article/view/2489/2525> (дата звернення: жовтень 2025).
3. Долеско С. В. Трансформація мистецького образу українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... д-ра філос.: 023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Київ, 2023. 277 с.
4. Завадська Т. М., Савченко Г. В. Комунікативний процес як явище та його роль у педагогіці мистецтва. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Педагогічні науки*. 2015. Вип. 130. С. 149–152. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP\\_2015\\_130\\_35](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2015_130_35) (дата звернення: жовтень 2025).

5. Козак Мамай – генетичний код нації. URL: <https://mamayeva-sloboda.kyiv.ua/publ/kozak-mamai-henetychnyi-kod-natsiyi/> (дата звернення: жовтень 2025).

6. Косюк О. М. Масова комунікація в контексті ужиткових мистецтв. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарного знання у сучасному інформаційному просторі: національний та інтернаціональний аспекти* : зб. наук. праць (за матеріалами ХХ Міжнародної науково-практичної конференції 30–31 травня 2020 р.) / за заг. ред. М. А. Журби. Монреаль : СРМ «ASF», 2020. С. 110–114.

7. Луценко І. В., Андрощук І. П., Куниця Г. В. Проблеми становлення сучасного мистецтвознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2025. Т. 1, № 88. С. 195–205. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-1-28>.

8. Мірошниченко-Гусак Л. А., Чибирак С. В. Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва в системі музейної комунікації. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Історичні науки*. 2021. Т. 32 (71), № 1. С. 197–202. DOI: <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/1.33>.

9. Мокляк К. Комунікативний потенціал мистецтва в реаліях інформаційного суспільства. *Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія*. 2025. № 1 (41). С. 94–98. DOI: <https://doi.org/10.18372/2412-2157.41.19864>.

10. Хто такий козак Мамай. Цікаві факти про містичного запорожця. URL: [https://zaxid.net/hto\\_tak\\_iy\\_kozak\\_mamay\\_n1588919](https://zaxid.net/hto_tak_iy_kozak_mamay_n1588919) (дата звернення: жовтень 2025).

11. Черник М. В. Комунікативно-дискурсивні аспекти актуалізації феномену мистецтва. *Закарпатські філологічні студії* / редкол.: І. М. Зимомря (голов. ред.), А. І. Девіцька, М. Т. Вереш та ін. Ужгород : Гельветика, 2019. Вип. 12. С. 186–190.

### References

1. Baldyniuk, D., & Baldyniuk, O. (2016). Types of art as a means of shaping the communicative experience of younger schoolchildren. *Psychological and Pedagogical Problems of Rural Schools*, (55), 55–62. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppps\\_2016\\_55\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppps_2016_55_9) [in Ukrainian].
2. Dovbnia, B., & Bilyk, M. (2024). Personification of the theme of war in Ukrainian art. *Logos*, (15), 381–384. Retrieved from: <https://archive.logos-science.com/index.php/conference-proceedings/article/view/2489/2525> [in Ukrainian].
3. Dolesko, S. V. (2023). *Transformation of the artistic image of Ukrainian folk costume in the late 20th – early 21st centuries*. PhD dissertation. Kyiv [in Ukrainian].
4. Zavadaska, T. M., & Savchenko, H. V. (2015). The communicative process as a phenomenon and its role in art pedagogy. *Bulletin of Chernihiv National*



*Pedagogical University. Series: Pedagogical Sciences*, (130), 149–152. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP\\_2015\\_130\\_35](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2015_130_35) [in Ukrainian].

5. Kozak Mamai – the genetic code of the nation. (n.d.). Retrieved from: <https://mamayevasloboda.kyiv.ua/publ/kozak-mamai-henetychnyi-kod-natsiyi/> [in Ukrainian].

6. Kosiuk, O. M. (2020). Mass communication in the context of applied arts. Current issues, problems and prospects for the development of humanitarian knowledge in the modern information space: national and international aspects: collection of scientific works (based on materials from the 20th International Scientific and Practical Conference, 30-31 May 2020). SPM 'ASF' [in Ukrainian].

7. Lutsenko, I. V., Androshchuk, I. P., & Kunytsia, H. V. (2025). Problems of the formation of modern art history. *Current Issues in the Humanities: Interuniversity*, 1(88), 195–205. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-1-28> [in Ukrainian].

8. Miroshnychenko-Husak, L. A., & Chybyrak, S. V. (2021). Decorative and applied art artefacts in the museum communication system. *Scientific notes of the*

*V. I. Vernadsky Taurida National University. Series: Historical Sciences*, 32(71/1), 197–202 [in Ukrainian].

9. Mokliak, K. (2025). The communicative potential of art in the realities of the information society. *Bulletin of the National Aviation University. Series: Philosophy. Cultural Studies*, 1(41), 94–98 [in Ukrainian].

10. Who is Cossack Mamai? Interesting facts about the mystical Zaporozhian Cossack. (n.d.). [https://zaxid.net/hto\\_takiy\\_kozak\\_mamay\\_n1588919](https://zaxid.net/hto_takiy_kozak_mamay_n1588919) [in Ukrainian].

11. Chernyk, M. V. (2019). Communicative and discursive aspects of actualising the phenomenon of art. *Transcarpathian Philological Studies*, (12), 186–190 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 31.10.2025

Отримано після доопрацювання 03.12.2025

Прийнято до друку 12.12.2025

Опубліковано 29.12.2025

УДК 745:7.036 (477)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351870

**Цитування:**

Фелькер І. М. Декоративний модерн в Україні: проблеми стилю, символіки та художньої інтерпретації орнаменту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 239–244.

**Фелькер Інна Марківна,**

аспірантка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0000-5612-5126>  
[mme2121.ifelker@dakkkim.edu.ua](mailto:mme2121.ifelker@dakkkim.edu.ua)

Felker I. (2025). Decorative Art Nouveau in Ukraine: Problems of Style, Symbolism and Artistic Interpretation of Ornament. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 239–244 [in Ukrainian].

## ДЕКОРАТИВНИЙ МОДЕРН В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ СТИЛЮ, СИМВОЛІКИ ТА ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОРНАМЕНТУ

**Мета роботи:** дослідження спрямоване на комплексне осмислення декоративного модерну в Україні як стилістичного феномену, визначення його символічних моделей та особливостей художньої інтерпретації орнаменту в контексті національної культурної традиції та європейських впливів. **Методологія дослідження.** У роботі використано системний підхід, що поєднує мистецтвознавчий аналіз, порівняльно-історичний метод, семіотичну інтерпретацію орнаментальних структур, а також стилістичні та морфологічні дослідження художніх форм. Застосування принципів культурологічного аналізу дозволило визначити специфіку формування національної версії модерну. **Наукова новизна.** Уперше систематизовано основні орнаментальні моделі українського декоративного модерну та виявлено їхню семантичну багатозначність у зв'язку з етнокультурними особливостями. Обґрунтовано роль орнаменту як знакового компонента, через який стиль модерн транслює ідеї національної ідентичності, синтезуючи традиції народного мистецтва й новітні художні тенденції початку ХХ ст. **Висновки.** У підсумку дослідження встановлено, що декоративний модерн в Україні сформувався як унікальна стильова система, у якій поєднано європейську естетику органічних форм із національною символікою. Орнамент у цьому контексті виступає не лише декоративним елементом, а й носієм культурної пам'яті та художньої інтерпретації українського міфопоетичного світу. Результати дослідження поглиблюють розуміння еволюції модерну та окреслюють тенденції його подальшого впливу на розвиток мистецтва в Україні.

**Ключові слова:** декоративний модерн, українське мистецтво, орнамент, символіка, стиль, національна ідентичність, художня інтерпретація.

*Felker Inna, Postgraduate Student, Department of Art Criticism, National Academy of Culture and Art Management*

### **Decorative Art Nouveau in Ukraine: Problems of Style, Symbolism and Artistic Interpretation of Ornament**

**The purpose of the article:** the study is aimed at a comprehensive understanding of decorative modernism in Ukraine as a stylistic phenomenon, the definition of its symbolic models and features of the artistic interpretation of ornament in the context of the national cultural tradition and European influences. **Research methodology.** The work uses a systematic approach that combines art historical analysis, comparative historical method, semiotic interpretation of ornamental structures, as well as stylistic and morphological studies of artistic forms. The application of the principles of culturological analysis made it possible to determine the specifics of the formation of the national version of modernism. **Scientific novelty.** For the first time, the main ornamental models of Ukrainian decorative modernism were systematized and their semantic multi-layeredness in connection with ethnocultural features was revealed. The role of ornament as a symbolic component through which the modernist style transmits ideas of national identity, synthesizing the traditions of folk art and the latest artistic trends of the early 20th century is substantiated. **Conclusions.** As a result of the study, it was established that decorative modernism in Ukraine was formed as a unique style system, which combines the European aesthetics of organic forms with national symbolism. Ornament in this context acts not only as a decorative element, but also as a carrier of cultural memory and artistic interpretation of the Ukrainian mythopoetic world. The results of the study deepen the understanding of the evolution of modernism and outline the trends of its further influence on the development of art in Ukraine.

**Keywords:** decorative modernism, Ukrainian art, ornament, symbolism, style, national identity, artistic interpretation.



Актуальність теми дослідження. На зламі ХХ–ХХІ ст. дослідження декоративного модерну в Україні набуває особливої ваги у зв'язку з переосмисленням національної культурної спадщини та відновленням інтересу до синтезу традицій і модернізаційних процесів у мистецтві. Стиль модерн, що став одним із ключових напрямів європейської художньої культури початку ХХ ст., в українському контексті сформував унікальну модель поєднання етнічних орнаментальних структур із новаторськими пластичними рішеннями. Він виступив не лише як художня мова епохи, але й як інструмент конструювання національної ідентичності через символічні форми.

Попри значну кількість праць, присвячених окремим аспектам модерну, проблема його декоративної складової, зокрема символіки та семіотики орнаменту, досі залишається недостатньо висвітленою у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. Потреба комплексного аналізу орнаментальних мотивів модерну з позицій культурної пам'яті, образної системи та етнокультурних архетипів зумовлена сучасними тенденціями у сфері дизайну, музейної репрезентації та актуального мистецтва, де звернення до історичних стилів стає основою для нових інтерпретацій.

Актуальність теми також визначається необхідністю глибшого вивчення української версії модерну як феномену, що розвивався у діалозі з європейськими художніми течіями, але зберігав власну стилістичну автономність. Дослідження декоративного модерну дозволяє не лише розширити уявлення про національну художню традицію, а й інтегрувати українське мистецтво в ширший європейський культурний контекст. У цьому аспекті аналіз символіки та художньої природи орнаменту сприяє формуванню нових підходів до інтерпретації історичних стилів та їх актуалізації в сучасному культурному середовищі.

Аналіз досліджень і публікацій. У вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавчому дискурсі останніх років зростає увага до феномену українського модерну й особливо до його декоративної складової – орнаменту. Дослідження, що аналізують стилістичні риси орнаменту модерну і його походження в народних традиціях, представлені в роботах, присвячених, зокрема, синтезу ар-нуво та регіональних етнічних практик, підкреслюючи трансформацію мотивів народного мистецтва під впливом модерністської естетики. Це зокрема, висвітлено у праці Т. Кара-Васильєвої [2], В. Чебан [10].

Дослідження використання народного орнаменту у мистецькій практиці модерну (графіка, книжкова ілюстрація, декоративно-прикладне мистецтво та ін.) засвідчують те, як мотиви вишивки, тканини та декоративного розпису трансформувалися у сучасну пластичну мову початку ХХ ст. У праці І. Мельника простежуються технологічні й композиційні прийоми адаптації орнаменту до нових медіа [4].

Семіотичні та символічні аспекти орнаментальної стилізації розроблялися у працях С. Оборської, яка аналізує зооморфні, флороморфні та інші мотиви як носії міфопоетичних значень, застосовуючи системно-історичний і семіотичний підходи для виявлення значеннєвих шарів декору модерну. Дослідниця стверджує, що орнамент виступає не лише естетичним, а й комунікативним кодом [5]. Окремі дослідження розглядають модерн в ширшому культурному контексті – як архітектурний і мистецький феномен з національними варіаціями, що дозволяє простежити географічні та смислові відмінності у втіленні орнаментальної традиції (зокрема східні й західні регіональні модифікації) [1]. У роботі Н. Романюк висвітлюється роль таких провідних особистостей-творців українського модерну, як-от В. Кричевський, якому відродиться одна з головних ролей у цьому процесі [11]. До цього тематичного спрямування належать також праці Н. Очкурової та В. Циганенко [7].

Також є значна кількість праць і практичних досліджень, які розглядають актуалізацію народного орнаменту в сучасному дизайні одягу та інтер'єру, що це свідчить про продовження трансформації орнаментальних мотивів та їхнє функціонування в нових контекстах: О. Косик [8], О. Омельченко [6], О. Терещенко [9], О. Рихліцька [8], Н. Чупріна [9].

Незважаючи на наявні публікації, спостерігається недостатність комплексних мистецтвознавчих порівнянь, глибоких семіотичних інтерпретацій у поєднанні з матеріалознавчим аналізом (технології виготовлення, матеріали, техніки тощо), а також недостатній зв'язок між історико-мистецькими дослідженнями й музейною / репрезентаційною практикою (реставрація, експозиції, цифрова репрезентація та ін.).

Мета статті полягає у комплексному осмисленні декоративного модерну в Україні як стилістичного феномену, визначення його символічних моделей та особливостей художньої інтерпретації орнаменту в контексті

національної культурної традиції та європейських впливів.

Виклад основного матеріалу. Стиль Ар-нуво або модерн, який у Європі виник наприкінці XIX – на початку XX ст., проник і в український контекст, але набув там власної, національно забарвленої специфіки. Як зазначає І. Мельник, у графічному мистецтві початку XX ст. доволі часто відбувалася спроба «адаптації і креативного переосмислення українських народних орнаментальних мотивів» [4, 16].

У контексті архітектури прикладом українського модерну є споруди, де форма, декор й орнамент нерозривно пов'язані з традицією народного і сакрального будівництва [1, 20]. Тобто злиття модерної естетики та народно-етнічної орнаментальної традиції стало особливо типовим для українського варіанту модерну – як у графіці, так і в архітектурі та декоративно-ужитковому мистецтві [11, 139]. Загалом, дослідники відзначають, що народний орнамент ставав ключовим засобом для художників, які прагнули створити «український стиль» – способи самовираження, які б поєднували європейські модернові тенденції з локальним етнічним кодом [4, 16].

В орнаменті переважали фітоморфні, рослинні мотиви, стилізовані візерунки, характерні для української народної декоративної традиції – у цьому художники бачили можливість передати культурні архетипи, закріпити національну ідентичність у новій візуальній мові [10, 23]. Також орнамент часто використовувався в ілюстрації, книжковому дизайні, прикладному мистецтві, тобто там, де він мав широку публічну аудиторію, що сприяло популяризації українського модерну. Таким чином, орнамент у модерному контексті був не просто декоративним елементом, а символічним кодом, який передавав культурні смисли, маркував належність до національної художньої традиції, допомагаючи створювати спільну естетичну ідентичність.

Водночас архітектура модерну в Україні, як свідчить Н. Романюк, стала ареною експериментів: з одного боку – модернної пластики та форм, з іншого – етнічних мотивів, народних традицій, декоративних рішень з орнаментом [11, 139]. Цей синтез майже водночас з'являвся і в декоративно-ужитковому мистецтві: кераміка, художній метал, майоліка, розписи, орнаментовані елементи інтер'єру, книжкові ілюстрації – усе це становило «декоративну майстерню»

модерну, де народні мотиви і стиль модерну об'єднувалися в єдину художню мову. У графічних роботах орнамент народного походження слугував лінійним, пластичним базисом: зокрема контур, облямівка поєднували елементи народного мистецтва з європейською модерною чутливістю [4, 17]. Такий підхід, що поєднував комбінації модерну та народної декоративної спадщини, дозволяв створити не просто нову естетику, а художню мову, здатну передати дух часу і водночас національної української культури.

Дослідження українського архітектурного модерну у творчості І. Левинського показує, як для окремих регіонів, зокрема Галичини, характерним було поєднання модерних форм з народною архітектурною традицією: з елементами зрубного чи церковного зодчества, народного житла чи сакральної архітектури [1, 22]. Орнамент у таких спорудах є не випадковим декором, а свідомою спробою звернення до народної пам'яті, трансформації «дерев'яної» чи «хатньої» естетики в контексті модернового міського простору.

Також регіональні мистецькі школи, що формувалися, наприклад, львівська, київська, мали свої особливості: у Львові спостерігався значний вплив західноєвропейської сецесії, у Києві переважало активне поєднання з європейських тенденцій з народними традиціями, орнаментом, декоративним розписом, майолікою та ін. Такі локалізовані варіанти українського модерну були важливим аргументом на користь того, що український модерн був не просто калькою європейського ар-нуво, а самостійною художньою моделлю з власною внутрішньою варіативністю.

Хоча досліджень українського модерну вже є чимало, існують суттєві проблеми та виклики: зокрема часто відсутня глибока систематизація орнаментальних мотивів, їхня семантика, походження, відмінності залишаються недостатньо проаналізованими. Навіть роботи, які розглядають народний орнамент у модерні, фокусуються радше на загальних тенденціях, ніж на типології мотивів.

Поєднання модерної естетики та народних мотивів не завжди дає чітко ідентифікує національну символіку, а художники інтерпретують мотиви довільно, що створює неоднозначність у сприйнятті культурної ідентичності. Відсутність достатньої кількості архівних джерел, документальних свідчень, каталогів того періоду ускладнює реконструкцію справжньої палітри орнаментів та їх варіацій у різних регіонах.

У сучасному контексті також постає проблема репрезентації та актуалізації декоративного модерну: зокрема як перевести давні орнаментальні моделі у сучасний дизайн, зберігаючи їхню символічність, не перетворюючи на декорацію без змісту.

Весь корпус теоретичних напрацювань засвідчує, що український декоративний модерн – це не просто етап в історії мистецтва, а важливий культурний пласт, у якому модерні ідеї та народні традиції переплелися, створивши нову художню мову. Орнамент тут відіграє ключову роль як засіб національної ідентифікації, і як символічний код, елемент, що зв'язує минуле й модерний контекст. У дослідженнях останніх десятиліть дедалі більше уваги приділяється феномену українського модерну як своєрідному поєднанню європейської стилістики (ар-нуво /

модерн / сецесія) із глибоко закоріненою народною декоративною традицією. Зокрема, низка прикладів з архітектури, графіки, декоративно-ужиткового мистецтва демонструє, як орнамент ставав засобом національної ідентифікації, символічного кодування і художньої модернізації народного мистецтва.

Для кінця XIX – початку XX ст. характерна творчість, що свідомо зверталася до народних мотивів: художники адаптовували вишиванкові, тканинні, писанкові орнаменти до графічної мови модерну, як-от: книжкова ілюстрація, художні листівки, декоративні панно [4, 18]. Цей процес набув рис системного пошуку українського стилю, в якому орнамент виступав як знак культурної спадщини, засіб самоідентифікації та нової естетичної мови.

Таблиця 1

Орнаментальні мотиви модерну в Україні та їхні символічні значення

| №  | Мотив / тип орнаменту                                                      | Приклади / контекст                                         | Символічне значення / функція                                                                             |
|----|----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1  | Флороморфні мотиви (стилізовані квіти, листя, лозини)                      | Графіка, книжкова ілюстрація, кераміка, архітектурний декор | Зв'язок з природою; символ родючості, життя, оновлення; національна ідентичність через «земляну» естетику |
| 2  | Народні мотиви вишивки / тканини / писанки (геометричні, рослинні)         | Ілюстрації, декоративний текстиль, ужиткове мистецтво       | Збереження етнічної пам'яті; символ роду, традиції, культурної спадкоємності                              |
| 3  | Геометричні орнаменти, меандри, розетки                                    | Архітектурний декор, кераміка, метал, графіка               | Символ гармонії, порядку; поєднання традицій та модерну; абстракція як нова естетична мова                |
| 4  | Солярні мотиви, «дерево життя», калина, ягоди                              | Декоративний розпис, дерево, кераміка, інтер'єри            | Символ циклічності, життєвої енергії, національної приналежності, духовного коріння                       |
| 5  | Карпатські / гуцульські мотиви (розетки, трембіти, орнаменти з геометрією) | Архітектура (регіональна), художня кераміка, майоліка       | Етнічна автентичність; локальна ідентичність; поєднання модерну з народним спадком                        |
| 6  | Орнамент як лінійна графіка (чіткі контури, стилізація форм)               | Графіка, книжкова ілюстрація, плакати                       | Спроба створити чисту модернову мову, водночас впізнавану як українську                                   |
| 7  | Декоративні вставки: плитка, майоліка, кольоровий декор фасадів            | Архітектура: фасади, інтер'єри, плитка на сходах            | Естетичне оновлення міської архітектури; національне упізнавання дому чи будівлі                          |
| 8  | Орнамент на гончарній та керамічній продукції                              | Сучасна та історична кераміка, гончарство                   | Поєднання функціонального і декоративного; збереження традицій у сучасному побуті                         |
| 9  | Орнамент у металі, ювелірному та декоративному мистецтві                   | Сучасний етнодизайн, ювелірні вироби з народною символікою  | Відтворення культури в сучасному контексті; символ ідентичності та стилю                                  |
| 10 | Комбіновані мотиви – народні та модернові                                  | Архітектура, дизайн інтер'єру, декоративне мистецтво        | Синтез традиції та модерну; створення нової національної естетичної моделі                                |

Джерело: розробка автора

Так само важливу роль відіграв у становленні українського модерну Василь Кричевський – представник архітектури і декоративно-ужиткового мистецтва. Дослідниками підкреслюється, що саме він утвердив нову художню й архітектурну мову, в

якій народні орнаменти (рослинні, геометричні, символічні) стали частиною модернового дизайну будівель, інтер'єрів, декоративних елементів [7, 76]. Окремим пластом є збереження та трансформація орнаменту в декоративно-ужитковому мистецтві – кераміці,

гончарстві, майоліці, інтер'єрних елементах, текстилі. Як підкреслює О. Клименко, сучасна українська традиційна кераміка часто звертається до орнаментальних мотивів минулого, поєднуючи утилітарність і декоративність, що відображає культурну спадкоємність і прагнення до національного стилю в сучасному контексті [3, 177]. У ширшому культурологічному контексті орнамент модерну розглядається як символічний код: носій етнонаціонального досвіду, культурної пам'яті, національного модерну. За спостереженням дослідників, звернення до народних мотивів у дизайні, мистецтві, архітектурі є насамперед це спосіб актуалізації традицій, створення емоційно змістовного простору, нових наративів, що поєднують минуле й сучасність [8, 61]. Отже, на основі численних прикладів, можна виокремити кілька важливих закономірностей:

- орнамент модерну є не декорацією заради краси, а концептуальним елементом, інструментом ідентифікації;
- народні мотиви (рослинні, геометричні, символічні) зазнавали трансформації, а саме: спрощення, стилізації, синтезу із модерновою пластикою;
- різні регіони (Галичина, Східна Україна, Центральна) пропонували свої локальні версії модерну, що відображали етнографічні особливості регіонів;
- декоративно-ужиткове мистецтво та дизайн стали майданчиком не лише для збереження народної спадщини, а й для її модернізації та популяризації. Це є свідченням того, що український декоративний модерн є це не просто адаптацією європейського ар-нуво, а самобутньою мистецькою традицією, в якій орнамент є ключовим компонентом художньої мови, символічного вираження національної ідентичності та культурної пам'яті.

Наукова новизна. Уперше систематизовано основні орнаментальні моделі українського декоративного модерну та виявлено їхню семантичну багатшаровість у зв'язку з етнокультурними особливостями. Обґрунтовано роль орнаменту як знакового компонента, через який стиль модерн транслює ідеї національної ідентичності, синтезуючи традиції народного мистецтва й новітні художні тенденції початку XX ст.

Висновки. Проведений аналіз засвідчує, що орнамент українського модерну становить складну багаторівневу художню систему, у якій органічно поєдналися європейська стилістика ар-нуво та національні етнокультурні традиції. Він не є суто декоративним компонентом:

орнамент відіграв ключову роль у формуванні ідентифікаційних моделей українського мистецтва кінця XIX – першої третини XX ст., ставши засобом концептуалізації культури, символічного кодування та стилістичного оновлення народної спадщини.

Дослідження різних форм мистецьких практик – архітектури, графіки, декоративно-ужиткового мистецтва, кераміки, текстилю дозволило встановити, що український модерн не лише адаптував окремі орнаментальні мотиви, а створив їхній новий художній синтез. Адже рослинні, геометричні та сакральні символічні елементи були переосмислені відповідно до модерністських уявлень про пластичність форми, ритм, лінійність, декоративну виразність, що надало традиційним мотивам нової естетичної цінності.

Зокрема, виявлено, що у творчості І. Левинського, В. Кричевського, графіків і художників української сецесії орнамент стає не лише візуальним акцентом, а структуротворчим принципом, оскільки він формує архітектурний образ будівлі, композиційний ритм графічного аркуша, колористичні рішення в кераміці та декоративних виробках. У цьому й полягає відмінність українського модерну від багатьох європейських аналогів: національна традиція виступає не вторинним елементом, а конструктивним ядром стилю.

На основі узагальнення мистецького матеріалу обґрунтовано, що український модерн являє собою своєрідний проєкт культурної модернізації. Звернення до народної орнаментальної системи стало інструментом художнього оновлення, водночас – способом декларування національної суб'єктності та візуальної самобутності в умовах посилення глобальних модерністських тенденцій. Це визначає орнамент як важливий маркер національної стилістики, який виконує естетичні, семантичні й комунікативні функції. Отже, орнамент модерну в Україні є цінним джерелом для реконструкції культурних процесів першої третини XX ст., а його вивчення дозволяє глибше зрозуміти механізми художнього синтезу, що формували українську ідентичність у межах загальноєвропейського модерністського руху.

### *Література*

1. Гнідець Р., Ясінський М. Український архітектурний модерн у творчості Івана Левинського. *Вісник Національного університету*

«Львівська політехніка». *Архітектура*. 2021. № 2 (6). С. 18–27.

2. Кара-Васильєва Т. Стил ь модерн в Україні. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с.

3. Клименко О. Сучасна традиційна кераміка України: утилітарні та декоративні функції. *Матеріали до української етнології*. 2021. № 20 (23). С. 175–184.

4. Мельник І. Роль українського народного орнаменту в графіці модерну: теоретичний і прикладний аспекти. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. Вип. 41. С. 11–18.

5. Оборська С. В. Специфіка орнаментальної стилізації декору стилю модерн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 1. С. 84–88. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196571>.

6. Омельченко О. Особливості традиційного народного українського декоративного розпису та його візуалізація в сучасних умовах. *Професійна художня освіта*. 2023. Том 4. № 2. С. 39–52. DOI: <https://doi.org/10.34142/27091805.2023.4.02.05>.

7. Очкурова Н. О., Циганенко В. Л. Василь Кричевський – творець українського модерну. *Україна ХХ–ХХІ ст. у контексті світової історії: матеріали XVII Всеукраїнської науково-практичної конф.* (до 30-річчя заснування кафедри українознавства ХНУРЕ), 15 груд. 2023 р. Харків: ХНУРЕ, 2023. С. 76–77.

8. Рихліцька О. Д., Косик О. І. Орнаментальні мотиви в сучасних дизайн-практиках. *Українські культурологічні студії*. 2021. № 1 (8). С. 59–65. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2021.1\(8\).13](https://doi.org/10.17721/UCS.2021.1(8).13).

9. Чупріна Н., Терещенко О. Орнаментика в сучасному етнідизайні 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>.

10. Cheban V. Outstanding representatives of modern movements in ukrainian art. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2022. Вип. 47. С. 21–25.

11. Romaniuk N. Art Nouveau Ukrainian Architecture in a Global Context. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2019. Vol. 6. P. 137–148.

### References

1. Hnidets, R., & Yasynskyi, M. (2021). Ukrainian architectural modernism in the work of Ivan Levynskyi. *Bulletin of the National University 'Lviv*

*Polytechnic. Series: Architecture*, 2 (6), 18–27 [in Ukrainian].

2. Kara-Vasyliieva, T. (2021). *Modern style in Ukraine*. Dmytro Burago Publishing House [in Ukrainian].

3. Klymenko, O. (2021). Modern traditional ceramics of Ukraine: utilitarian and decorative functions. *Materials for Ukrainian ethnology*, 20 (23), 175–184 [in Ukrainian].

4. Melnyk, I. (2019). The role of Ukrainian folk ornament in modernist graphics: theoretical and applied aspects. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 41, 11–18 [in Ukrainian].

5. Oborska, S. V. (2020). Specificity of ornamental stylization of modern style decor. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 84–88 [in Ukrainian].

6. Omelchenko, O. (2023). Peculiarities of traditional Ukrainian folk decorative painting and its visualisation in modern conditions. *Professional art education*, 4 (2), 39–52. DOI: <https://doi.org/10.34142/27091805.2023.4.02.05> [in Ukrainian].

7. Ochкурова, N. O., & Tsyhanenko, V. L. (2023). Vasyl Krychevsky – the creator of Ukrainian modern. *Ukraine of the 20th–21st centuries in the context of world history: materials of the 17th All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (to the 30th anniversary of the founding of the Department of Ukrainian Studies, NURE)*, December 15, 2023 (pp. 76–77) [in Ukrainian].

8. Rykhlitska, O. D., & Kosyk, O. I. (2021). Ornamental motifs in modern design practices. *Ukrainian Cultural Studies*, 1 (8), 59–65. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2021.1\(8\).13](https://doi.org/10.17721/UCS.2021.1(8).13) [in Ukrainian].

9. 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].

10. Cheban, V. (2022). Outstanding representatives of modern movements in Ukrainian art. *Bulletin of KNUKiM. Series: Art History*, 47, 21–25 [in English].

11. Romaniuk, N. (2019). Art Nouveau Ukrainian Architecture in a Global Context. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, 6, 137–148 [in English].

Стаття надійшла до редакції 31.10.2025  
Отримано після доопрацювання 01.12.2025  
Прийнято до друку 10.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

## ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 793.3

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351871

## Цитування:

Бойко О. С., МIRONIUK Н. М. Український танець у деколонізаційних процесах сучасної України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 245–249.

Boyko O., Myroniuk N. (2025). Ukrainian Dance in Decolonisation Processes of Contemporary Ukraine. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 245–249 [in Ukrainian].

**Бойко Ольга Степанівна**,  
кандидат мистецтвознавства, професор,  
завідувач відділу аспірантури і докторантури  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0001-9347-3832>  
[bos\\_81@ukr.net](mailto:bos_81@ukr.net)

**МIRONIUK Наталія Миколаївна**,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0001-7413-7112>  
[sorbe@ukr.net](mailto:sorbe@ukr.net)

### УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ У ДЕКОЛОНІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

**Мета статті** – виявити роль українського танцю в деколонізаційних процесах сучасної України. **Методологія дослідження** поєднує культурологічні, історичні та мистецтвознавчі методи, зокрема соціокультурної детермінації, хронологічний, мистецтвознавчий аналіз та ін. **Наукова новизна**. У статті вперше в науковому дискурсі розглянуто український танець як вагомий чинник деколонізаційних процесів. **Висновки**. Український танець є одним із дієвих засобів формування національної ідентичності, а ці процеси – вагомий складник деколонізаційних практик. Усвідомлення та подолання стереотипів, пов'язаних з імперськими наративами меншовартості української культури, опрацювання культурних травм через осмислення цінності українського танцю є продуктивним за умови дотримання стратегії формування національної свідомості та цінностей. У часі російсько-української війни деколонізаційні процеси в танцювальній культурі стали чітко увиразненими: відбувся «репертуарний поворот» (видалення з виконавської практики творів, пов'язаних з країною-агресором, переважання українських народно-сценічних танців у репертуарі колективів народного танцю, постановка національно маркованих балетів зі стилізованим українським танцем тощо), актуалізувалися процеси відродження фольклорно-етнографічної танцювальної спадщини та національно-патріотичної тематики постановок. Фестивально-конкурсний танцювальний рух у сфері українського народно-сценічного танцю став однією зі сфер увиразнення деколонізаційних тенденцій, що проявилось, зокрема, у руйнуванні радянських, переважно регіональних та жанрових, принципів проведення фестивалів; зміні пріоритетів у критеріях оцінювання з виключно стандартів професійного мистецтва та принципів масовості, притаманних тоталітарним системам, на творчо та особистісно-орієнтовані; популяризація творчості діячів українського народно-сценічного танцю минулого та сучасності шляхом організації іменних фестивалів та конкурсів; актуалізація української національно-патріотичної тематики у постановках та функціональних завданнях заходів загалом.

**Ключові слова**: український танець, деколонізаційні процеси, українська культура, танець, хореографія.

*Boyko Olga*, Candidate of Art Studies, Professor, Head of the Department of Postgraduate and Doctoral Studies, Kyiv National University of Culture and Arts; *Myroniuk Nataliia*, Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts

#### Ukrainian Dance in Decolonisation Processes of Contemporary Ukraine

**The purpose of the article** is to identify the role of Ukrainian dance in the decolonisation processes of modern Ukraine. **The research methodology** combines culturological, historical and art history methods, in particular, socio-cultural determination, chronological, art history analysis. **The scientific novelty**. The article is the first in scientific discourse to consider Ukrainian dance as a significant factor in decolonisation processes. **Conclusions**. Ukrainian dance is one of the effective means of forming national identity, and these processes are a significant component of decolonisation practices. Awareness and overcoming stereotypes associated with imperial narratives of the inferiority of Ukrainian culture, processing cultural traumas through understanding the value of Ukrainian dance is productive provided that the strategy of forming national consciousness and values is adhered to. During the Russian-Ukrainian war, decolonisation processes in dance culture became clearly evident: a 'repertoire turn' took place (removal of works related

to the aggressor country from performance practice, the predominance of Ukrainian folk stage dances in the repertoire of folk dance groups, the staging of nationally marked ballets with stylised Ukrainian dance), the processes of revival of the folklore and ethnographic dance heritage and national-patriotic themes of productions became actualised. The festival and competition dance movement in Ukrainian folk stage dance became one of the areas of expression of decolonisation tendencies, which manifested itself, in particular, in the destruction of Soviet, mainly regional and genre, principles of holding festivals; a change in priorities in the evaluation criteria from exclusively standards of professional art and principles of massness inherent in totalitarian systems, to creative and personality-oriented ones; popularisation of the work of Ukrainian folk and stage dance figures of the past and present by organising named festivals and competitions; actualisation of Ukrainian national-patriotic themes in productions and functional tasks of events in general.

**Keywords:** Ukrainian dance, decolonisation processes, Ukrainian culture, dance, choreography.

Актуальність теми дослідження. Проблема деколонізації української культури є однією з найактуальніших у науковому дискурсі в останні десятиліття, набувши особливої значущості після повномасштабного вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року. Аналіз проявів деколонізації в хореографічному мистецтві важливий для розуміння цілісної панорами позбавлення від колоніальної залежності української культури. Український танець як один з важливих складників національного мистецтва відіграє вагомий роль у формуванні національної ідентичності, відповідно, є одним з чинників деколонізаційних процесів, що важливо дослідити.

Аналіз досліджень і публікацій. В останні роки з'явилося чимало наукових та публіцистичних праць, присвячених деколонізаційним процесам в Україні, як-от Н. Пасічник [5], М. Шкандрія та Ю. Кравченка [11] тощо. Варто зауважити наявність в Україні новітньої нормативно-правової бази, що урегулює процеси провадження деколонізаційних заходів, зокрема, Закон України Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімів [8]. Окремі аспекти деколонізаційних проявів у хореографічній культурі торкалися А. Богород [1; 2], Р. Макар [4], А. Підлипська та Л. Цветкова [7], Т. Танчук [9] та ін. Однак дослідження, спеціально присвяченого місцю українського танцю у деколонізаційних процесах, проведено не було.

Мета статті – виявити роль українського танцю у деколонізаційних процесах сучасної України.

Виклад основного матеріалу. Набуття Україною незалежності 1991 року природно супроводжувалося посиленням деколонізаційних процесів у всіх мистецьких сферах, але такі тенденції не набули ознак масштабного явища, не перетворилися на потужний мейнстрим. Деколонізаційний рух посилювався з початком російсько-української війни 2014 року, активізувався після повномасштабного вторгнення росії в Україну 2022 року. Постколоніальні студії (осмислення в гуманітарній сфері наслідків колоніальної

залежності) набули ознак самостійного вектору наукової діяльності у світі в останній чверті ХХ ст. з розпадом основних імперсько-колоніальних формацій. З руйнуванням СРСР та створенням суверенної держави Україна загострилася проблема позбавлення від проявів колоніальної політики, що домінувала з боку російського центру за часів Російської імперії та Радянського Союзу. Актуалізувалася потреба деколонізаційних кроків у мистецьких практиках, зокрема й у сфері хореографічного мистецтва, як спосіб позбавлення від культурних травм та залежності, зокрема, провінційної свідомості, нав'язаного відчуття меншовартості (культ «російського балету», у сфері народно-сценічної хореографії – культ ансамблю танцю під керівництвом І. Моїсєєва тощо). Український танець у цій ситуації став одним із потужних засобів відродження усвідомлення величчя власної культурної ідентичності. На думку А. Підлипської, «довготривала бездержавність, втрата національної школи, освіти, заборона рідної мови, відлучення поколінь від духовних надбань народу, перекручене тлумачення історичних подій...приглушили національну свідомість...Усвідомлення себе як частини великого організму нації може формуватися різними засобами, одним із яких, особливо у дитячому віці, може стати українська народна хореографія. Саме народне (народно-сценічне та інші похідні форми) хореографічне мистецтво сприяє формуванню духовного світу особистості, національного характеру й темпераменту, народної моралі й етики, естетики, національної свідомості» [6, 157]. Отже, посилення уваги до українського танцю в усіх сферах побутування (мистецька, освітня, соціокультурна тощо) є одним з дієвих шляхів позбавлення залежності, посилення деколонізаційних процесів.

Важливим стало розуміння хибності вживання концепту «шароварщини», що за радянських часів застосовувався до проявів народної культури, зокрема й при виконанні народно-сценічних хореографічних композицій, задля знецінення національних джерел. В останні роки активізувалися спроби відродити автентичні танцювальні зразки у практиці фольклорно-етнографічних колективів. Серед



таких ансамблів, наприклад, фольклорний гурт «Божичі», створений 1999 року (керівники – фольклористи Сусанна Карпенко та Ілля Фетисов), що «вивчає та відтворює старовинну пісенну та танцювально-інструментальну традицію, яка де не де ще зберіглась по селах та хуторах України, але зникає з катастрофічною швидкістю. Одним з основних напрямів діяльності Божичів... є фольклорно-етнографічне експедиційне обстеження сіл України. Окремою ділянкою... роботи є дослідження народних танців. Для того, аби навчити танцювати сільські народні танці якомога більше людей, Божичі створили 21 січня 2005 року “Школу традиційного народного танцю” – перший в Україні постійно діючий клуб автентичного народного танцю» [3]. Такі практики сприяють не лише актуалізації фольклорної культури, а й формуванню позитивного ставлення до фольклорно-етнографічної спадщини як підґрунтя сучасної української нації.

Серед дослідників українського танцю фундаментальністю підходів та антиколоніальною оптикою виділяються праці Анатолія Богорода, який від середини 1990-х років активно відстоює унікальність та вагомість у національно-культурному ландшафті українських фольклорних танців, стверджуючи, що «національний танець разом із піснею, обрядом... складають геокультуру народу, формують ментальність його... Втрачаючи танцювальний фольклор українська нація втрачає часточку своєї душі, своєї самобутності, що, в свою чергу, негативно впливає на культурно-історичний розвиток народу» [2]. Така позиція сприяє спростуванню багатьох усталених російсько-радянських наративів про багатство та домінування російської культури, недосконалість та нерозвиненість української тощо.

Танцювальне мистецтво, на відміну від літератури, драматичного театру, лише сьогодні, в часі російсько-української війни, активно долучається до увиразнених деколонізаційних кроків, боротьби з проявами залежності, пріоритетності розбудови національного мистецтва, що стало трендом культурно-мистецького поля України. Деколонізація відбувається у двох напрямках – позбавлення від колонізаційної залежності та паралельне генерування власного націоцентричного середовища, нових наративів, дослідження та конструювання власної ідентичності, розвитку інноваційних культурних кодів [11].

Повномасштабне вторгнення росії в Україну спричинило певний «репертуарний поворот» у перформативних мистецтва, зокрема в професійних ансамблях народно-сценічного

танцю (танцювальних групах при народних хорах, у філармоніях тощо) та аматорських колективах. З репертуару вилучено танці, пов'язані з росією як країною-агресором (російські народно-сценічні танці, а також танцювальні композиції, поставлені росіянами чи авторами, які підтримали агресію), що стало одним з деколонізаційних кроків. Посилилися процеси «українізації» репертуару та актуалізації національно-патріотичного тематичного вектору хореографічних постановок, спрямованість творчості на формування нових цінностей. Так, у репертуарі Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина» з'явилася концертна програма «Стежками Довбуша» (2024), що глорифікує історичний образ патріота української землі; у Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. П.П. Вірського – хореографічна композиція «Присвята» (2025), що оспівує незламність української нації у боротьбі за власну землю та ідентичність.

Балетні театри в Україні зняли з репертуару вистави П. Чайковського «Лускунчик», «Спляча красуня», «Лебедине озеро», С. Прокоф'єва, М. Римського-Корсакова тощо, вилучили з партитур вистав музику російських композиторів, замінивши музикою європейців («Снігова королева» А. Рехвіашвілі, 2016). Репертуар поповнили вистави української тематики, де використано стилізовані українські народні танці чи їхні елементи: «Тіні забутих предків» І. Небесного-А. Шошина у Львівській національній опері (2023), «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського-Г. Ковтуна у Київській опері (2024), «Мавка» В. Польової-А. Шошина у Львівській національній опері (2025) та ін. Ці процеси є проявами деколонізації у хореографічному мистецтві, де український танець відіграє помітну роль.

Однією зі сфер увиразнення деколонізаційних процесів в Україні стали фестивалі та конкурси хореографічного мистецтва, що поступово відходять від чітко регламентованої державними органами радянської моделі демонстрування досягнень за регіональним, жанровим, історичним та іншими принципами. За думкою авторів колективної монографії «Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми», фестивальний рух, попри його тотальну комерціалізацію, переорієнтується на модель форуму, що «порушує ту чи іншу актуальну для суспільства тему, пропонує певну мистецьку/філософську концепцію, а також бере на себе й інші, не тільки художні, а й суто утилітарні завдання, як, скажімо, ревіталізація промислових об'єктів/районів міста чи

створення позитивного іміджу міста/регіону через мистецькі практики» [10, 40]. Попри те, що висловлювання театрознавців стосується фестивалів драматичного мистецтва, їх правомірно екстраполювати у площину танцювального фестивального руху останніх років.

Також сучасні хореографічні фестивалі та конкурси руйнують радянські принципи орієнтування аматорів виключно на стандарти професійного мистецтва, без урахування дозвіллевих потреб та індивідуальних психофізіологічних особливостей учасників танцювальних колективів. Посилення уваги до особистісного розвитку учасників аматорських хореографічних осередків, застосування індивідуалізованих підходів до розвитку здібностей з урахуванням побажань вихованців є важливими на шляху подолання тоталітарних принципів сприйняття та оцінювання виступів колективів виключно за критеріями масовості.

Примітно, що сьогодні активно відроджують імена українських хореографів, проводять фестивально-конкурсні заходи народно-сценічного танцю біографічного спрямування, що сприяє поверненню забутих імен, просвітництву та популяризації українського танцю і творчості його провідних діячів. Наймасштабніший Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського започаткований 2002 року, відтоді у різних регіонах України проведено десятки фестивалів, присвячених відомим діячам народно-сценічного танцю. Вони актуалізують їхню мистецьку спадщину та сприяють розбудові сучасного українського хореографічного мистецтва, доводять художню цінність і вагомість доробку вітчизняних хореографів, що є одним з елементів деколонізаційних процесів. Адже за радянських часів повсюдно насаджувалися лише визначені партійно-радянською системою прізвища балетмейстерів, переважно російських, чиї твори тиражувалися в якості зразкових. Серед таких заходів, започаткованих у різні роки в Незалежній Україні, у тому числі в часі російсько-української війни від 2014 року, зокрема, фестиваль-конкурс Гуцульського танцю імені Ярослава Чуперчука-Василя Шинкарука (с. Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області), фестиваль хореографічного мистецтва імені Йосипа Волощука (с. Великий Бичків Рахівського району Закарпатської області), фестиваль-конкурс народної хореографії імені Володимира Глушенкова (м. Хмельницький), фестиваль народної хореографії імені Мирослава Вантуха (м. Львів), Мистецька резиденція народної творчості імені Віктора Марущака (м. Рівне), Мистецька резиденція

народної хореографії імені Клари Балог (м. Ужгород), Резиденція української народної хореографії імені Георгія Клокова (м. Дніпро) тощо.

Порушення актуальних мистецьких, історичних, соціокультурних, психологічних та інших проблем у тематиці постановок та проблематиці фестивально-конкурсних заходів загалом, спрямування методичних принципів роботи з учасниками аматорських колективів на особистісно-орієнтоване навчання, розширення функціонального спектру фестивалів, зокрема, просвітницької та популяризаторської ролі, підвищення важливості у розбудові національної культури посилює їх значущість у деколонізаційних процесах.

Наукова новизна. У статті вперше в науковому дискурсі розглянуто український танець як вагомий чинник деколонізаційних процесів.

Висновки. Український танець є одним з дієвих засобів формування національної ідентичності, а ці процеси – вагомий складник деколонізаційних практик. Усвідомлення та подолання стереотипів, пов'язаних з імперськими наративами меншовартості української культури, опрацювання культурних травм через осмислення цінності українського танцю є продуктивним за умови дотримання стратегії формування національної свідомості та цінностей.

Після повномасштабного вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 року деколонізаційні процеси у танцювальній культурі стали чітко увиразненими: відбувся «репертуарний поворот» (видалення з виконавської практики творів, пов'язаних з країною-агресором, переважання українських народно-сценічних танців у репертуарі колективів народного танцю, постановка національно маркованих балетів зі стилізованим українським танцем тощо), актуалізувалися процеси відродження фольклорно-етнографічної танцювальної спадщини та національно-патріотичної тематики постановок.

Фестивально-конкурсний танцювальний рух у сфері українського народно-сценічного танцю став однією зі сфер увиразнення деколонізаційних тенденцій, що проявилось, зокрема, у руйнуванні радянських, переважно регіональних та жанрових, принципів проведення фестивалів; зміні пріоритетів у критеріях оцінювання з виключно стандартів професійного мистецтва та принципів масовості, притаманних тоталітарним системам, на творчо та особистісно-орієнтовані; популяризація творчості діячів українського народно-сценічного танцю минулого та сучасності шляхом організації

іменних фестивалів та конкурсів; актуалізація української національно-патріотичної тематики у постановках та функціональних заваннях заходів загалом.

Стаття не вичерпує всіх аспектів проблеми місця українського танцю у деколонізаційних процесах в Україні. Перспективним є дослідження ролі українського танцю у розбудові національної системи загальної та мистецької освіти, у євроінтеграційних процесах як вагомому складнику деколонізації культури України.

### Література

1. Богород А. Під чию дудку танцюємо? *Народознавство*. 1994. № 5.
2. Богород А. Танцем славили богів. *Сварог*. 1995. № 2. URL: <https://www.ridivira.com/uk/suspilstvo/tantsem-slavyly-bohiv> (дата звернення: 12.09.2025).
3. Божичі. Про гурт. URL: <http://www.bozhychi.com.ua/svit/pro-nas> (дата звернення: 12.09.2025).
4. Макар Р. Колоніальна казка: «Вечори на хуторі біля Диканьки» в Національній опері України. *Ballettristic*. 15.02.2022. URL: <https://web.archive.org/web/20220216204339/https://ballettristic.com/kolonialna-kazka-vechoru-na-hutori-bilya-dykanki/> (дата звернення: 12.09.2025).
5. Пасічник Н. Деколонізація та дерусифікація – головні тренди політики пам'яті на сучасному етапі. *Перспективи розвитку суспільно-гуманітарних наук в умовах євро інтеграції* : матеріали Міжнародної науково-практичної онлайн-конференції, м. Біла Церква, 11–12 квітня 2024 р., Білоцерківський НАУ. Біла Церква, 2024. С. 8–13.
6. Підлипська А. Народно-сценічний танець як засіб впливу на національну свідомість та самосвідомість. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 156–160.
7. Підлипська А., Цветкова Л. Опрацювання культурних травм у танцювальних практиках: історичний контекст. *Танцювальні студії*. 2023. Т. 6(2). С. 106–115. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.6.2.2023.295167>.
8. Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімів : Закон України від 21.03.2023 (зі змінами). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3005-IX#Text> (дата звернення: 12.09.2025).
9. Танчук Т. «Сойчине крило» – деколонізація різдвяного репертуару українського театру. *Громада. Груп*. 05.12.2023. URL: <https://gromada.group/news/statti/34511-sojchine-krilo-dekolonizaciya-rizdvyanogo-repertuaru-ukrayinskogo-teatru> (дата звернення: 14.09.2025).
10. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми : аналітично-соціологічне дослідження / С. Васильєв, І. Чужинова, Н. Соколенко, О. Салата, О. Тукалевська, В. Жила. Київ, 2018. 145 с.
11. Шкандрій М., Кравченко Ю. Антиколоніальний, постколоніальний, деколоніальний. *Український деколоніальний глосарій*. 2024. URL: <https://decolonialglossary.com.ua/decolonialanti-colonialpostcolonial-uk> (дата звернення: 14.09.2025).

### References

1. Bohorod, A. (1994). To whose tune are we dancing? *Narodознавство*, 5 [in Ukrainian].
2. Bohorod, A. (1995). They glorified the gods with dance. *Svaroh*, 2. <https://www.ridivira.com/uk/suspilstvo/tantsem-slavyly-bohiv> [in Ukrainian].
3. Bozhychi. (n.d.). About the band. <http://www.bozhychi.com.ua/svit/pro-nas> [in Ukrainian].
4. Makar, R. (15.02.2022.) Colonial Tale: *Vechory na khutori bilya Dykanky* at the National Opera of Ukraine. *Ballettristic*. <https://web.archive.org/web/20220216204339/https://ballettristic.com/kolonialna-kazka-vechoru-na-hutori-bilya-dykanki/> [in Ukrainian].
5. Pasichnyk, N. (2024). Decolonisation and de-Russification are the main trends in memory politics at the present stage. *Prospects for the development of social sciences and humanities in the context of European integration: Proceedings of the International Scientific and Practical Online Conference (Bila Tserkva, 11–12 April 2024)*, 8–13 [in Ukrainian].
6. Pidlypska, A. (2015). National People Stage Dance as a Means of Influencing National Consciousness and Identity. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, 16(2), 156–160 [in Ukrainian].
7. Pidlypska, A. & Tsvietkova, L. (2023). Treatment of Cultural Injuries in Dance Practices: Historical Context. *Dance studies*, 6(2), 106–115 [in Ukrainian].
8. On the condemnation and prohibition of propaganda of Russian imperial policy in Ukraine and the decolonisation of toponymy: Law of Ukraine. (21.03.2023) (as amended). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3005-IX#Text> [in Ukrainian].
9. Tanchuk, T. (05.12.2023). 'Soichyne krylo' – decolonisation of the Christmas repertoire of Ukrainian theatre. *Gromada.Group*. <https://gromada.group/news/statti/34511-sojchine-krilo-dekolonizaciya-rizdvyanogo-repertuaru-ukrayinskogo-teatru> [in Ukrainian].
10. Vasyliiev, S., Chuzhynova, I., Sokolenko, N., Salata, O., Tukalevska, O., & Zhyla, V. (2018). Ukrainian theatre: the path to itself. *Achievements. Challenges. Problems: analytical and sociological research*. Kyiv [in Ukrainian].
11. Shkandrii, M. & Kravchenko, Yu. (2024). Anticolonial, postcolonial, decolonial. *Ukrainian decolonial glossary*. <https://decolonialglossary.com.ua/decolonialanti-colonialpostcolonial-uk> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2025  
Отримано після доопрацювання 12.12.2025  
Прийнято до друку 16.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 78:793.32:[792.83:793.3-053.2  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351872

**Цитування:**

Вадясова Н. В. Синергія музики й руху: взаємодія концертмейстера та хореографа у формуванні сценічної культури в дитячих хореографічних колективах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 250–256.

Vadiasova N. (2025). Synergy of Music and Movement: Interaction between the Concertmaster and the Choreographer in Forming Stage Culture in Children's Choreographic Teams. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 250–256 [in Ukrainian].

**Вадясова Наталія Вікторівна,**  
провідний концертмейстер  
кафедри хореографії  
і танцювальних видів спорту  
Національного університету  
фізичного виховання і спорту України  
<https://orcid.org/0009-0006-2427-8041>  
[nataliavadiasova871@gmail.com](mailto:nataliavadiasova871@gmail.com)

## СИНЕРГІЯ МУЗИКИ Й РУХУ: ВЗАЄМОДІЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА ХОРЕОГРАФА У ФОРМУВАННІ СЦЕНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ В ДИТЯЧИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ

**Мета дослідження** – визначити особливості художньої взаємодії концертмейстера та хореографа в процесі формування сценічної культури дитячого хореографічного колективу; розкрити механізми синергії музики й руху як чинника розвитку музичності, пластичної виразності та здатності дитини до створення сценічного образу.

**Методологія дослідження.** Праксеологічний метод застосовано для аналізу концертмейстерської діяльності як процесу художньої співтворчості в практичній роботі дитячого колективу; когнітивний метод – для дослідження механізмів формування музично-рухового мислення, емоційного реагування та сценічної уваги дитини; аксіологічний метод дав можливість визначити ціннісний вимір сценічної культури як інтегративний результат взаємодії музики й руху; емпіричний метод використано для аналізу взаємодії концертмейстера й хореографа у навчальному процесі; структурно-функціональний метод – для виявлення взаємозв'язків між музичними, пластичними та емоційно-комунікативними елементами у формуванні сценічної культури виконавця. **Наукова новизна** полягає у визначенні концертмейстерської діяльності як акту художньої співтворчості з хореографом у процесі формування сценічної культури у дитячому хореографічному колективі. Теоретично обґрунтовано роль концертмейстера як співтворця сценічного образу, який формує емоційно-пластичну єдність хореографічної дії через музику та сприяє розвитку сценічного мислення юних виконавців. **Висновки.** Формування сценічної культури дітей у хореографічних колективах постає результатом синергії музики й руху, що реалізується у творчій взаємодії концертмейстера та хореографа. Концертмейстер у цьому контексті виступає співавтором художньої концепції постановки, який разом із хореографом формує музичну драматургію, темпоритм, динаміку та емоційний рельєф танцю. Сучасна концертмейстерська діяльність у дитячих хореографічних колективах базується на індивідуально-творчому підході, інтеграції цифрових технологій і партнерській взаємодії з хореографом, що забезпечує становлення сценічної культури як цілісного прояву художньої особистості дитини.

**Ключові слова:** хореографічне мистецтво, сценічна культура, концертмейстер, синергія музики й руху, художня співтворчість, дитячий хореографічний колектив, сценічний образ, сценічне мислення.

*Vadiasova Natalia, Leading Concertmaster, Department of Choreography and Dance Sports, National University of Physical Education and Sports of Ukraine*

**Synergy of Music and Movement: Interaction between the Concertmaster and the Choreographer in Forming Stage Culture in Children's Choreographic Teams**

**The purpose of the article** is to identify the features of the artistic interaction between the accompanist and the choreographer in the process of forming the stage culture of a children's choreographic group; to reveal the mechanisms of synergy of music and movement as a factor in the development of musicality, plastic expressiveness, and the child's ability to create a stage image. **The research methodology.** The praxeological method was used to analyse the accompanist's activity as a process of artistic co-creation in the practical work of a children's collective; the cognitive method was used to study the mechanisms of formation of musical-motor thinking, emotional response, and stage attention of a child. The axiological method made it possible to determine the value dimension of stage culture as an integrative result of the interaction of music and movement. The empirical method was used to analyse the interaction of the accompanist and choreographer in the educational process. The structural-functional method was used to identify the

relationships between musical, plastic and emotional-communicative elements in the formation of the stage culture of the performer. **The scientific novelty** lies in the definition of accompanist activity as an act of artistic co-creation with a choreographer in the process of forming stage culture in a children's choreographic group. The role of the accompanist as a co-creator of the stage image, which forms the emotional and plastic unity of the choreographic action through music and contributes to the development of stage thinking of young performers, is theoretically substantiated. **Conclusions.** The formation of children's stage culture in choreographic groups is the result of the synergy of music and movement, which is realised in the creative interaction of the accompanist and the choreographer. The accompanist in this context acts as a co-author of the artistic concept of the production, who, together with the choreographer, forms the musical dramaturgy, tempo, dynamics, and emotional relief of the dance. Modern accompanist activity in children's choreographic groups is based on an individual creative approach, integration of digital technologies and partnership with the choreographer, which ensures the formation of stage culture as a holistic manifestation of the child's artistic personality.

**Keywords:** choreographic art, stage culture, accompanist, synergy of music and movement, artistic co-creation, children's choreographic group, stage image, stage thinking.

Актуальність теми дослідження. Сучасний хореографічний простір перебуває у стані активної трансформації, що зумовлено глобальними процесами цифровізації, культурної інтеграції та розширенням меж мистецької освіти. У цих умовах синергія музики й руху набуває значення як естетичний та комунікативно-культурний феномен, що визначає нову якість виконавської культури. Особливої ваги цей процес набуває у дитячих хореографічних колективах, де закладаються основи сценічної культури, художнього мислення, емоційної виразності та музичності майбутніх виконавців.

Водночас, попри активний розвиток хореографічної освіти, концертмейстерська діяльність у дитячих колективах залишається недостатньо дослідженою в аспекті її художньо-комунікативної сутності. У більшості методичних праць концертмейстер розглядається переважно як технічний акомпаніатор, тоді як його участь у створенні художнього образу, у формуванні сценічної культури, сценічного мислення та музично-пластичної єдності з хореографом потребує глибокого мистецтвознавчого осмислення.

Сучасні мистецькі трансформації такі, як цифровізація, поява мультимедійних форматів, інтерактивність і синтетичні форми сценічної творчості, актуалізують необхідність переосмислення концертмейстерської діяльності як акту художньої співтворчості. У такому ракурсі музика й рух розглядаються як рівноправні складові сценічного образу, а концертмейстер як медіатор між звуком, тілесною виразністю та емоційним простором виконавця.

Нині актуальною є проблема відсутності комплексних досліджень, що висвітлюють механізми синергії музики та пластики у процесі формування сценічної культури дитини, зокрема через взаємодію концертмейстера й хореографа. У цьому контексті актуальність теми визначається

потребою у науковому осмисленні концертмейстерської діяльності як чинника художньої комунікації та емоційного виховання, що сприяє становленню цілісної художньої особистості дитини у сучасному культурному середовищі.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження теоретичних і практичних аспектів концертмейстерської діяльності в системі діяльності дитячих хореографічних колективах набуває особливого значення в умовах сучасної трансформації мистецької освіти України. У період реформування змісту професійної підготовки фахівців актуалізується потреба в осмисленні ролі концертмейстера не лише як виконавця акомпанементу, а як активного учасника процесу створення художньої форми танцю. Аналіз концертмейстерської діяльності в контексті хореографічного акомпанементу стає пріоритетним напрямом наукових досліджень, адже спрямований на вироблення нових методологічних підходів, оновлення науково-методичної бази та впровадження інноваційних моделей творчої взаємодії між музикою і рухом.

Професійну діяльність концертмейстера у підготовці майбутніх хореографів різних вікових категорій розглянули у своїх наукових працях Г. Ільїна [6], Ю. Петрова, І. Хмелевська [11], О. Переверзева [10], Н. Слупська [12–14], Н. Шебунчак [15].

Специфічні особливості професійної діяльності концертмейстера у класах хореографії, визначення комплексу компетентностей, необхідних для ефективної творчої взаємодії з фахівцями-хореографами досліджували Н. Ашихміна [1], Л. Бучок, Л. Ярова, Н. Майор [2], О. Настюк [8]. Увагу дослідників було акцентовано на професійно значущих музичних здібностях, виконавських навичках та психологічних якостях концертмейстера, які забезпечують повноцінну участь у створенні художньо-образного цілого

хореографічного твору та сприяють формуванню єдиного музично-пластичного простору навчального процесу.

Сучасні підходи до підбору музичного матеріалу на хореографічних заняттях вивчала Н. Коресандович [7]. У статті проаналізовано особливості сучасних методів музичного оформлення концертмейстером занять класичного та народного танцю, обґрунтовано метод поєднання виконання музичних творів з елементами імпровізації під час музичного оформлення занять з класичного і народного танцю для студентів-хореографів вищих мистецьких навчальних закладів.

Хореографію, як синтетичне мистецтво танцю, органічно пов'язане з музикою, яка є першоелементом художнього вираження, зокрема й з історичного аспекту досліджували Л. Волошина [3], О. Горідько [4], О. Ємельянова [5]. Зокрема, у наукових доробках автори наголошували на тому, що у взаємодії звукових і пластичних структур формується музична драматургія хореографічного номеру, що визначає ритміко-емоційний та образний розвиток сценічної дії. Музика не лише супроводжує рух, а й виступає його смисловим і композиційним центром, без якого хореографічний твір втрачає свою цілісність і виразність.

Такі дослідження сприяють формуванню сучасних професійних компетентностей концертмейстерів, розширенню їхнього творчого потенціалу, інтеграції у нові художньо-педагогічні практики й забезпечують подальший розвиток української хореографічної школи в європейському культурному контексті. Проте вони не вичерпують усієї складності проблеми концертмейстерської взаємодії у хореографічній практиці, зокрема в аспекті формування художньо-комунікативних механізмів між музикою та рухом. Подальше дослідження вимагає поглибленого аналізу естетичних, психологічних і когнітивних чинників, що визначають якість співтворчості концертмейстера й хореографа у процесі створення сценічного образу.

Особливої уваги потребує вивчення інноваційних форм концертмейстерської діяльності, зумовлених інтеграцією цифрових технологій у мистецьку освіту, а також виявлення нових підходів до розвитку музично-рухового мислення дитини у хореографічному колективі. У цьому контексті актуальним є формування сучасної методологічної моделі концертмейстерської практики, яка ґрунтується

на принципах синергії музики та руху, емоційної комунікації й художньої рефлексії.

Мета дослідження – визначити особливості художньої взаємодії концертмейстера та хореографа у процесі формування сценічної культури дитячого хореографічного колективу; розкрити механізми синергії музики й руху як чинника розвитку музичності, пластичної виразності та здатності дитини до створення сценічного образу.

Виклад основного матеріалу. Формування сценічної культури дитини у хореографічному колективі є результатом цілісної взаємодії двох провідних творчих постатей – хореографа та концертмейстера. Їхня співпраця визначає художній рівень навчально-репетиційного процесу, впливає на розвиток музичальності, пластичності, емоційної виразності та сценічної зібраності юних виконавців. «Якість та успішність роботи концертмейстера в класах хореографії у великій мірі залежить від викладача, з яким він працює. У кожного педагога своя школа, методика, система роботи, свій характер і темперамент. Результативність співпраці можлива тільки у співдружності викладача та музиканта. Тут можна говорити і про суб'єктивні позиції, тому що не другорядним фактором є психологічна сумісність, особисті якості концертмейстера і хореографа» [8, 121].

Концертмейстер виступає не лише акомпаніатором, який задає ритмічну основу занять, а повноправним співтворцем художнього простору, що формує музично-емоційну атмосферу та підтримує образну цілісність хореографічної дії. Його участь у розробці композиційного рішення номеру, доборі музичного матеріалу, адаптації темпоритму до можливостей колективу або конкретної дитини формує творчу єдність педагогічного ансамблю «хореограф – концертмейстер». Ця взаємодія передбачає не лише синхронність, а й гнучкість, імпровізаційність: концертмейстер має оперативно реагувати на зміну педагогічних завдань, настрою дітей, динаміку уроку. Саме така співтворчість зумовлює природне поєднання навчальної та художньої мети занять. «Співтворчість педагога-хореографа і концертмейстера необхідна в усіх сферах (планування, реалізація програм навчальної і постановної роботи). Від концертмейстера не залежить побудова занять – це вирішує хореограф. А ось якою буде віддача, на якому емоційному рівні пройдуть ці заняття – це

багато в чому залежить від музиканта, від підбраної і виконаної ним музики» [10, 33–34].

З огляду на специфіку навчально-творчого процесу у хореографічних колективах, концертмейстер виконує не лише виконавсько-супровідну, а й виховну функцію, впливаючи на формування естетичних орієнтирів дітей. На думку І. Наumenко та Н. Наumenко, «концертмейстер у класі хореографічних дисциплін повинен виконувати й естетично-виховну функцію, підбираючи до свого репертуару твори української та світової класики, сучасних композиторів різноманітних творчих напрямів, щоб виховувати музичний смак, розширювати коло стилісового мислення майбутнього танцівника й хореографа» [9, 36]. Такий підхід підкреслює, що діяльність концертмейстера з хореографом фактично здійснюють естетичну соціалізацію дитини, сприяючи становленню її сценічної культури та художнього смаку.

Хореограф розробляє пластичну логіку руху, тоді як концертмейстер формує музичну драматургію, визначаючи темпоритм, динаміку, інтонаційну насиченість та структурну напругу, які створюють емоційне підґрунтя танцю. «Концертмейстер повинен розуміти, що в музичному вихованні хореографів існують свої особливості: просто чути музику недостатньо, її повинні «чути» м'язи. Тоді й виникає та неповторна чарівність танцю, котра притаманна хореографії» [1, 65]. Така синергія забезпечує цілісність художнього процесу: музика і рух функціонують як взаємопов'язані засоби метамови. В результаті дитина опануває техніку руху, усвідомлює сенс власної участі у створенні сценічного образу через звук, ритм і динаміку.

Майстерність концертмейстера полягає ще й у вмінні інтерпретувати музичний матеріал відповідно до творчих завдань хореографа, створюючи умови для гармонійного розвитку емоційного й пластичного потенціалу виконавців. Творча взаємодія хореографа та концертмейстера є підґрунтям формування сценічної культури як цілісного явища, що поєднує художні, естетичні та виконавські виміри. Така співпраця спрямована відтворити танець у контексті художньої дії, у якій музика і рух перебувають у постійному діалозі, формуючи єдиний сценічний образ.

Під час репетицій концертмейстер підбирає музичний матеріал, що стимулює емоційний відгук, підтримує концентрацію уваги та формує відчуття ритмічної організованості. Збалансоване поєднання музики й руху допомагає дитині усвідомити

власне тіло як інструмент виразності, а сцену – як простір художньої комунікації, де мистецька дія стає формою взаємного переживання.

Важливою є енергетика виконання концертмейстера, яка визначає емоційний тонус занять і виступів, формуючи у дітей здатність до миттєвої реакції на зміни динаміки, темпу чи настрою музики. Така взаємодія має як художній, так і виховний потенціал, оскільки сприяє розвитку емпатії, колективного ритмічного відчуття та відповідальності за спільний сценічний результат. Сценічна культура дитини, сформована у такому процесі, має інтегрований характер. Вона поєднує музичний слух, рухову координацію, емоційну чутливість, художнє мислення тощо. Концертмейстер у цьому процесі виступає посередником між звуком і рухом, допомагаючи дитині усвідомити їхню взаємозалежність і перетворити її на основу сценічної виразності. Саме через синергію музики та руху формується здатність до артистичного переживання, відчуття сценічного часу, простору та динаміки, що беззаперечно є фундаментом професійної виконавської культури.

Значною складовою також є розвиток сценічного мислення, а саме: уміння дитини усвідомлювати власну присутність у сценічному просторі через музичний імпульс. Концертмейстер, працюючи над інтонаційною виразністю та ритмічною точністю, формує у вихованців здатність до емоційної відповідності музичному образу, сценічного самоконтролю й концентрації уваги.

У практиці дитячих хореографічних колективів взаємодія «музика – рух» реалізується як принцип синергії: звукова енергія породжує рух, а пластичне виконання надає музиці візуальної виразності. Цей взаємообмін формує сценічну культуру як інтегральний результат розвитку творчих, когнітивних та емоційних складових особистості дитини. Тому «завдання концертмейстера полягає в тому, щоб з самого початку хореографічного навчання виховати в дітей позитивні естетичні емоції на основі спілкування з музикою: необхідно викликати до неї зацікавленість» [8, 118].

Сучасні тенденції розвитку дитячих хореографічних студій зумовлюють оновлення концертмейстерських стратегій, орієнтованих на індивідуально-творчий підхід до кожного вихованця. Концертмейстер постає виконавцем супроводу, й водночас фасилітатором творчого процесу, який активно впливає на художнє мислення дитини через звукові, ритмічні та

інтонаційні засоби. Його діяльність набуває рис художньої імпровізації, спрямованої на розвиток здатності до співтворчості, слухового сприйняття, емоційного відгуку та усвідомленої тілесної реакції на музику.

У сучасній концертмейстерській практиці дедалі частіше використовуються цифрові та мультимедійні технології, що розширюють можливості художнього впливу. Використання електронних інструментів, програм для створення аранжувань та метроритмічних тренажерів урізноманітнює навчальний процес й підвищує його відповідність сучасним естетичним орієнтирам. Це сприяє розвитку музичного смаку та стилістичного чуття, оскільки дитина взаємодіє не з ізольованим акомпанементом, а з цілісною художньою атмосферою, у якій рух і звук взаємно збагачуються.

Інноваційні підходи у роботі концертмейстера передбачають багатокомпонентну інтеграцію, яка полягає у поєднанні елементів музичної педагогіки, психології розвитку, сценічного мистецтва та сучасних технологій. Такий підхід створює умови для розвитку дитини як цілісної художньої особистості. Концертмейстер, адаптуючи музику до вікових та емоційних особливостей вихованців, виконує діагностичну та корекційну функції, формуючи у дітей відчуття впевненості, гармонії руху та здатності до емоційного самовираження.

На основі власного практичного досвіду авторки серед ключових стратегій концертмейстерської діяльності у дитячих колективах можна виокремити:

- імпровізаційну взаємодію з хореографом і учасниками, що сприяє розвитку спонтанності та творчого мислення;
- емоційно-психологічну підтримку колективу через створення музичної атмосфери, що забезпечує стабільність і мотивацію до творчості;
- диференційований підбір музичного матеріалу відповідно до складності рухових завдань і рівня підготовки учасників;
- інтерактивні формати роботи, у межах яких діти пропонують власні музичні рішення або ритмічні варіації, розвиваючи слухову увагу й координацію.

Реалізація цих стратегій трансформує традиційний музичний супровід у динамічний процес художньої комунікації, де музика функціонує як активний чинник формування художнього образу у хореографічних постановках. Концертмейстер стає посередником між внутрішнім емоційним

світом дитини та сценічною дією, допомагаючи усвідомити власну участь у мистецькому процесі. Підбір музики із застосуванням інновацій в роботі концертмейстера виступає звуковою основою для навчання танцю, а тому є психологічним стимулом, що активізує уяву дитини, формує емоційно-чуттєве поле, у якому розвивається тілесна виразність. Через ритм, динаміку, інтонаційні зміни діти навчаються співвідносити внутрішній емоційний стан із пластичним рухом, що забезпечує гармонію між зовнішньою формою і внутрішнім змістом сценічного твору. Таким чином, процес музично-рухової інтеграції сприяє становленню емоційного інтелекту як важливої складової сценічної культури виконавця.

Наукова новизна полягає у визначенні концертмейстерської діяльності як акту художньої співтворчості з хореографом у процесі формування сценічної культури у дитячому хореографічному колективі. Теоретично обґрунтовано роль концертмейстера як співтворця сценічного образу, який формує емоційно-пластичну єдність хореографічної дії через музику та сприяє розвитку сценічного мислення юних виконавців.

Висновки. Отже, можна констатувати, що формування сценічної культури дитини у хореографічному колективі є результатом цілісної взаємодії хореографа та концертмейстера, де музика й рух функціонують як взаємопов'язані засоби художнього висловлювання. Концертмейстер у цьому процесі виступає не лише як акомпаніатор, а як повноправний співтворець сценічного образу хореографічних постановок, визначаючи темпоритм, динаміку, інтонаційну насиченість та музичну драматургію, що сприяє розвитку емоційного й пластичного потенціалу дітей. Взаємодія музики та руху реалізується на принципах синергії, коли звукова енергія породжує рух, а пластичне виконання надає музиці візуальної виразності, що формує інтегровану сценічну культуру як результат гармонійного поєднання творчих, когнітивних та емоційних складових особистості дитини. Завдяки такому підходу музика перестає бути лише супроводом руху, а стає повноправним учасником художнього діалогу, сприяючи формуванню у дітей відчуття ритму, часу, простору та художньої взаємодії. Тому роль концертмейстера виходить за межі традиційного акомпанементу і виступає ключовим чинником формування цілісної художньої особистості, створення



сценічного образу та розвитку основ професійної виконавської культури.

Сучасна концертмейстерська діяльність у дитячих хореографічних колективах передбачає індивідуально-творчий підхід, використання цифрових та мультимедійних технологій, а також активну співпрацю з хореографом, що забезпечує розвиток артистизму, сценічного мислення та музично-рухового усвідомлення.

Натомість зазначена проблематика потребує подальшого наукового осмислення. Перспективними напрямками подальших досліджень є: вивчення когнітивних і психофізіологічних механізмів взаємодії музики та руху в дитячій хореографічній практиці; аналіз концертмейстерських стратегій у контексті цифрової трансформації мистецької освіти; виявлення інноваційних форм комунікації між хореографом, концертмейстером і виконавцем; а також розробка методичних моделей розвитку сценічної культури дитини на засадах синергії музичного й рухового мислення.

### Література

1. Ашихміна Н. В. Концертмейстерський клас. Одеса, 2019. 205 с.
2. Бучок Л. В., Ярова Л. В., Майор Н. С. Специфіка роботи концертмейстера на початковому етапі вивчення класичного танцю першого року навчання. Ужгород, 2010. 166 с.
3. Волошина Л. Взаємовплив музики і хореографії в історичному контексті. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 237–243.
4. Горідько О. Музичне виховання майбутнього балетмейстера засобами інтеграції музики і хореографічного мистецтва. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти* : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (Умань, 16–17 травня 2015 р.). Умань : ФОП Жовтий О. О., 2015. С. 21–23.
5. Ємельянова О. Взаємодія музики та хореографії у балетмейстерській творчості. *Підготовка майбутніх педагогів у контексті стандартизації початкової освіти* : матеріали Всеукр. наук.-практ. онлайн-конф. Бердянськ, 2017. URL: <https://old.bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/02/%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B0-%D0%84%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0.pdf> (дата звернення: 25.10.2025).
6. Ільїна Г. Специфіка діяльності концертмейстера хореографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. №. 1. С. 240–244.
7. Коресандович Н. М. Сучасні методи музичного оформлення занять класичного та

народного танцю в діяльності концертмейстера хореографії. *Вісник КНУКиМ. Мистецтвознавство*. 2017. №37. С. 222–232. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155646>.

8. Настюк О. І. «Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. Львів, 2013. № 10(269). Ч. II. С. 117–123.

9. Науменко І. В., Науменко Н. О. Роль концертмейстера в роботі над класичним танцем. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*. Київ, 2023. Серія 14. Вип. 29. С. 36–41.

10. Переверзева О. Поліфункціональність професійної та педагогічної діяльності концертмейстера в класі хореографії. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Педагогіка*. Запоріжжя, 2022. № 1 (28). С. 32–39.

11. Петрова Ю., Хмелевська І. Взаємозв'язок хореографічного та музичного мистецтв як чинник формування музичної компетентності майбутніх педагогів хореографів. *Наукові записки. Педагогічні науки*. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. Вип. 143. С. 141–146.

12. Слупська Н. В. Практичні рекомендації та особливості роботи концертмейстера у класі хореографії. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ, 2018. № 41. С. 224–232.

13. Слупська Н. В. Принципи роботи концертмейстера у класі хореографії у вищих навчальних закладах. *Молодий вчений*. Одеса, 2017. № 11. С. 679–684.

14. Слупська Н. В. Роль концертмейстера хореографії у забезпеченні творчого процесу: (на прикладі відкритого заняття з класичного танцю у Київському національному університеті культури і мистецтв). *Танцювальні студії*. 2023. №6(1). С. 51–62. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.6.1.2023.283726>.

15. Шебунчак Н. Я. Особливості роботи концертмейстера хореографічних дисциплін. *Science and innovation of modern world : The 12th International scientific and practical conference (August 10-12, 2023) Cognum Publishing House, London, United Kingdom*. 2023. С. 213–217. URL: <https://sci-conf.com.ua/xii-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiyascience-and-innovation-of-modern-world-10-12-08-2023-london-velikobritaniyaarhiv/> (дата звернення: 25.10.2025).

### References

1. Ashykhmina, N. V. (2019). *Concertmaster class: teaching aids*. Odesa [in Ukrainian].
2. Buchok, L. V., Yarova, L. V., & Maior, N. S. (2010). *Specifics of the concertmaster's work at the initial stage of studying classical dance during the first year of training: methodological guide*. Uzhhorod [in Ukrainian].
3. Horidko, O. (2015). Musical education of future choreographers through the integration of music and choreographic art. *In Modern strategies for the*

*development of choreographic education: Proceedings of the 2nd All-Ukrainian Scientific and Practical Conference with International Participation* (pp. 21–23) [in Ukrainian].

4. Ilina, H. (2018). Specifics of the concertmaster's activity in choreography. *Herlad of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 240–244 [in Ukrainian].

5. Koresandovych, N. M. (2017). Modern methods of musical accompaniment for classical and folk dance classes in the concertmaster's activity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art Studies*, 37, 222–232. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155646> [in Ukrainian].

6. Nastiuik, O. I. (2013). Features of the concertmaster's work in classical dance classes. *Bulletin of Lviv National University named after Taras Shevchenko*, 10 (269, Part II), 117–123 [in Ukrainian].

7. Naumenko, I. V., & Naumenko, N. O. (2023). The role of the concertmaster in the work on classical dance. *Scientific journal of the Mykhailo Dragomanov Ukrainian State University, Series 14*, (29), 36–41 [in Ukrainian].

8. Pereverzeva, O. (2022). Multifunctionality of professional and pedagogical activity of the concertmaster in choreography classes. *Scientific Bulletin of Melitopol State Pedagogical University, Series: Pedagogy*, 1(28), 32–39 [in Ukrainian].

9. Petrova, Yu., & Khmelevska, I. (2016). The interrelation of choreographic and musical arts as a factor in forming musical competence of future choreographer-teachers. *Scientific notes. Series: Pedagogical sciences*, 143, 141–146 [in Ukrainian].

10. Shebunchak, N. Ya. (2023). Features of the concertmaster's work in choreography disciplines. In *The 12th International Scientific and Practical Conference "Science and Innovation of Modern World"* (pp. 213–217). London: Cognum Publishing House. Retrieved from: [https://sci-conf.com.ua/xii-](https://sci-conf.com.ua/xii-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-science-and-innovation-of-modern-world-10-12-08-2023-london-velikobritaniyaarhiv/)

[mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-science-and-innovation-of-modern-world-10-12-08-2023-london-velikobritaniyaarhiv/](https://sci-conf.com.ua/xii-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-science-and-innovation-of-modern-world-10-12-08-2023-london-velikobritaniyaarhiv/) [in Ukrainian].

11. Slupska, N. V. (2017). Principles of the concertmaster's work in choreography classes at higher educational institutions. *Young Scientist*, 11, 679–684 [in Ukrainian].

12. Slupska, N. V. (2018). Practical recommendations and features of the concertmaster's work in choreography classes. *Current Issues of the History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 224–232 [in Ukrainian].

13. Slupska, N. V. (2023). The role of the concertmaster of choreography in ensuring the creative process: A case study of an open classical dance class at Kyiv National University of Culture and Arts. *Dance Studies*, 6(1), 51–62. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.6.1.2023.283726> [in Ukrainian].

14. Voloshyna, L. (2012). Mutual influence of music and choreography in a historical context. *Bulletin of Lviv University. Series: Art Studies*, 11, 237–243 [in Ukrainian].

15. Yemelianova, O. (2017). Interaction of music and choreography in choreographic creativity. In *Training future teachers in the context of standardization of primary education: Proceedings of the All Ukrainian Scientific and Practical Online Conference*. Berdiansk. Retrieved from: <https://old.bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/02/%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B0-%D0%84%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0.pdf> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025

Отримано після доопрацювання 10.12.2025

Прийнято до друку 18.12.2025

Опубліковано 29.12.2025

УДК 792.83:793.32]:004.032.6  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351942

**Цитування:**

Васютяк Ю. В., Гриценюк Р. А., Рабченюк С. В. Вплив мультимедійних технологій на трансформацію тілесної виразності та сценічної експресії в хореографічному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 257–264.

Vasyutyak Yu., Hrytsenyuk R., Rabcheniuk S. (2025). The Impact of Multimedia Technologies on Transformation of Bodily Expressiveness and Stage Expression in Choreographic Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 257–264 [in Ukrainian].

**Васютяк Юрій Васильович**,  
старший викладач  
кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-1532-9282>  
[Vasutyak040871@gmail.com](mailto:Vasutyak040871@gmail.com)

**Гриценюк Роман Анатолійович**,  
завідувач кафедри хореографії, доцент  
Рівненського державного  
гуманітарного університету,  
заслужений діяч мистецтв України  
<https://orcid.org/0000-0002-5361-7210>  
[flashrivnedance@ukr.net](mailto:flashrivnedance@ukr.net)

**Рабченюк Сергій Віталійович**,  
доцент кафедри хореографії  
Рівненського державного  
гуманітарного університету  
<https://orcid.org/0000-0001-7676-7441>  
[sergo-8787@ukr.net](mailto:sergo-8787@ukr.net)

## ВПЛИВ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ТРАНСФОРМАЦІЮ ТІЛЕСНОЇ ВИРАЗНОСТІ ТА СЦЕНІЧНОЇ ЕКСПРЕСІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

**Мета дослідження** – дослідити специфіку впливу мультимедійних технологій на формування тілесної виразності та сценічної експресії в хореографічному мистецтві та визначити закономірності взаємодії тілесного й технологічного у виконавському процесі. **Методологія дослідження.** У статті застосовано праксеологічний метод для вивчення нових форм сценічної експресії, які виникають внаслідок інтеграції технологічних інновацій у хореографічні практики; компаративний – для виявлення особливостей взаємодії традиційної та мультимедійної хореографії; системно-структурний – для визначення взаємозв'язків між тілесним, просторовим і технологічним елементами у хореографічних практиках; естетичний та семіотичний аналіз дав можливість виявити способи формування експресивності та смислотворення в мультимедійній сценічній дії; спостереження та аналіз мистецьких практик – для дослідження прикладів хореографічних постановок із використанням мультимедійних технологій. **Наукова новизна** полягає в з'ясуванні механізмів трансформації сценічної експресії під впливом мультимедійних технологій та теоретичному обґрунтуванні їх інтеграції в хореографічне виконавство як складову, що переосмислює взаємодію тілесного та технологічного в сценічному просторі. **Висновки.** Сценічна експресія в хореографічному мистецтві визначається як результат багаторівневої взаємодії тілесних, емоційно-когнітивних та технологічних компонентів, які формують нові моделі сценічної комунікації. Інтеграція мультимедійних технологій сприяє трансформації традиційних форм сценічної виразності, у результаті чого формується нова естетика сценічної дії, у якій мультимедійне середовище не лише доповнює, а й активно моделює пластичний, емоційний та смисловий вимір хореографічного твору. Тому сценічна експресія в умовах цифровізації поєднує людське тіло та технологічні засоби в єдину художню систему, визначаючи подальші тенденції розвитку сучасного хореографічного мистецтва.

**Ключові слова:** хореографічне мистецтво, сценічна експресія, мультимедійні технології, тілесність, цифровізація, сценічна комунікація, технологічна інтеграція.

*Vasyutyak Yuri, Senior Lecturer, Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts; Hrytsenyuk Roman, Head of the Department of Choreography, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Rivne State Humanitarian University; Rabcheniuk Serhii, Associate Professor, Department of Choreography, Rivne State Humanitarian University*

© Васютяк Ю. В., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Гриценюк Р. А., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Рабченюк С. В., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

**The Impact of Multimedia Technologies on Transformation of Bodily Expressiveness and Stage Expression in Choreographic Art**

**The purpose of the article** is to investigate the specifics of the influence of multimedia technologies on the formation of bodily expressiveness and stage expression in choreographic art and to determine the patterns of interaction between the bodily and technological in the performance process. **Research methodology.** The article applies the praxeological method to study new forms of stage expression that arise as a result of the integration of technological innovations into choreographic practices; comparative – to identify the features of the interaction between traditional and multimedia choreography; systemic-structural – to determine the relationships between bodily, spatial and technological elements in choreographic practices; aesthetic and semiotic analysis made it possible to identify ways of forming expressiveness and meaning in multimedia stage action; observation and analysis of artistic practices – to study examples of choreographic productions using multimedia technologies. **The scientific novelty** lies in the elucidation of the mechanisms of transformation of stage expression under the influence of multimedia technologies and the theoretical substantiation of their integration into choreographic performance as a component that rethinks the interaction of the bodily and technological in stage space. **Conclusions.** Stage expression in choreographic art is defined as the result of a multi-level interaction of bodily, emotional-cognitive and technological components that form new models of stage communication. The integration of multimedia technologies contributes to the transformation of traditional forms of stage expressiveness, resulting in the formation of a new aesthetics of stage action, in which the multimedia environment not only complements, but also actively models the plastic, emotional and semantic dimension of the choreographic work. Therefore, stage expression in the conditions of digitalisation combines the human body and technological means into a single artistic system, determining further trends in the development of modern choreographic art.

**Keywords:** choreographic art, stage expression, multimedia technologies, corporeality, digitalisation, stage communication, technological integration.

Актуальність теми дослідження. Цільовим чинником життя суспільства є його прагнення окреслити умови, які б сприяли реалізації мотивації змісту, в якому творчість займає чи не провідну константу. Однією із чималого переліку сталих величин є хореографічне мистецтво, яке є інструктивною настановою для здоров'я, провідником естетичного спрямування, засобом освіти і виховання, стимулятором гармонії в часопросторі. Сучасне хореографічне мистецтво перебуває у стані динамічної трансформації, спричиненої розвитком цифрових і мультимедійних технологій. Взаємодія сценічної експресії танцівника з візуальними проєкціями, інтерактивними екранами, сенсорними системами, світловими та звуковими ефектами та ін., спричиняє появу нових форм виразності, що поєднують традиційну пластику тіла з технологічними медіа.

Актуальність дослідження зумовлена потребою наукового осмислення нових форм сценічної взаємодії, що виникають внаслідок інтеграції технологічних інновацій у хореографічну практику. Мультимедійні рішення трансформують як візуальну складову постановки, так і структуру виконавського процесу, зумовлюючи нові принципи пластичного мислення, просторової композиції та емоційного впливу. В умовах цифровізації мистецького простору хореографічна дія перестає бути виключно пластичним явищем і набуває комплексного характеру, у якому рух тіла взаємодіє з візуальними та акустичними сигналами. Таке поєднання тілесного й технологічного змінює принципи сценічного сприйняття, формуючи нову естетику

емоційної виразності та визначаючи сценічну експресію як ключову категорію сучасного хореографічного мистецтва.

Водночас недостатньо досліджено механізми інтеграції мультимедійних засобів у структуру сценічної постановки, що дозволяє зберігати роль тілесності як основного носія сценічної експресії, а також вплив цієї взаємодії на емоційне сприйняття глядача. Теоретичний аналіз процесів інтеграції мультимедійних технологій у формування сценічної експресії є необхідним для розвитку мистецтва хореографії та осмислення нових принципів сценічної комунікації.

Аналіз досліджень і публікацій. Поняття сценічної експресії у хореографічному мистецтві охоплює комплекс фізичних, емоційних і комунікативних проявів, що забезпечують художню виразність танцювального образу. У науковій думці сценічна експресія розглядається не лише як характеристика емоційного стану виконавця, а як система взаємодії тіла, руху, простору, музики й глядача. Дослідження сучасних українських і зарубіжних авторів дозволяють розкрити сценічну експресію як динамічний феномен, що поєднує тілесність і художню інтенцію. Проблема взаємодії тіла й технологій у хореографічному мистецтві стає одним із ключових напрямів сучасних мистецьких досліджень. Дослідники акцентують увагу на розширенні меж тілесності, злитті фізичного і віртуального простору, зміні характеру сприйняття руху. Проте питання про те, як мультимедійні технології впливають на формування сценічної експресії, а саме на

емоційно-виразний аспект хореографічного виконання, залишається недостатньо вивченим.

Генезис, жанрово-стилістичні особливості та новітні форми хореографії в Україні розглянуто у статті «Розвиток хореографічної наукової думки в контексті мистецьких інтеграцій у становленні новітніх форм хореографії в Україні» авторів Р. Кундіса та К. Яценка [7]. Зокрема автори наголошують на тому, що хореографічна парадигма оновлюється під впливом взаємодії мистецьких закономірностей і сучасних художніх практик.

У статті А. Хмельова та А. Єліна [13] «Значення біомеханіки тіла при формуванні та вдосконаленні виконавської майстерності танцівника» аналізують значення біомеханічних принципів руху у формуванні виконавської майстерності. Науковці наголошують, що тілесна експресія не є суто емоційним проявом, а базується на точній координації, ритмі, амплітуді рухів, які забезпечують гармонію між технікою й художнім змістом.

Аналіз сучасних тенденцій та активне впровадження інноваційних технологій у хореографічну практику досліджено у статті І. Герц «Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії» [5]. Авторка констатує, що такий синтез сприяє формуванню нових підходів до пластичної мови та структури танцю, синтезує традиційні та цифрові засоби виразності, які стають підґрунтям інновацій, що визначають подальший напрям розвитку світового хореографічного мистецтва.

Зарубіжні дослідники, зокрема А. Роміта та Н. Ваніч-Роміта [17] розглядають експресивність як результат усвідомленого використання тілесних механізмів артикуляції емоції. На їхню думку, виразність танцівника виникає в процесі «функціонального усвідомлення» власного тіла, що дозволяє інтегрувати анатомічну точність із художнім переживанням.

Психофізіологічний підхід до сценічної експресії розглянуто у статті *Dance as mindful movement: A perspective from motor learning and predictive coding* [16], де дослідники акцентують на тому, що експресивний рух є формою «усвідомленої тілесності», у якій тіло не лише реагує на зовнішні стимули, а породжує власні смислові структури, стаючи активним носієм значення в межах художньої дії. Це відкриває нові перспективи для розуміння хореографії як процесу когнітивно-емоційної саморефлексії.

Особливу увагу сучасних досліджень привертає цифрова взаємодія в хореографії. У 2025 році на конференції в Йокогамі (Японія)

була представлена наукова робота групою авторів: Фан Чжан, Молін Лі, Сяю Чанг, Кесю Фу, Річард Вільям Аллен, та Рей Лісі [18] «“Стати власною аудиторією”: як танцюристи реагують на аватари, несхожі на них самих, у живому імprovізаційному виступі з підтримкою захоплення руху», в якій аналізується реакція виконавців на віртуальні аватари під час імprovізаційного перформансу. Автори стверджують, що поєднання живого руху й цифрового відображення створює новий рівень сценічної експресії – «віртуально-тілесний», у якому емоція передається не лише через фізичну пластику, а й через технологічні канали сприйняття. У статті досліджується, як використання технології захоплення руху (motion capture) у поєднанні з аватарами різних форм і статі впливає на імprovізаційне виконання танцюристів. Результати показали, що взаємодія з аватарами дозволяє танцюристам відходити від звичних рухових патернів, експериментувати з новими способами руху та досліджувати гендерні стереотипи в хореографії. У дослідженні акцентується увага на нових практиках, які включають технології виконання, що дозволяє виконавцям імprovізувати, проте з певними обмеженнями, та виходити за межі класичної сцени.

С. Вергелес у публікації «Роль мультимедійних технологій у підготовці сучасних хореографів» [3] акцентує на розширенні творчих можливостей режисерів та хореографів при застосуванні мультимедійних технологій, які доповнюють хореографічні постановки та роблять видовищними, які більш конкретно розкривають авторську ідею.

Т. Медвідь у статті «Використання мультимедійних технологій в хореографічному мистецтві» [9] визначає роль технічних засобів (відео-проекції, комп'ютерної анімації тощо) та їхнє застосування в сценографії балетних і танцювальних постановок.

Недостатня кількість наукових досліджень, присвячених визначенню ролі мультимедійних технологій у процесі формування сценічної експресії, зумовлює потребу у глибшому теоретичному аналізі цього явища. У контексті сучасного мистецтва постає завдання виявити, яким чином технологічні інструменти модифікують тілесну дію, змінюють динаміку руху, світлову драматургію та систему комунікації на сцені.

Мета дослідження – дослідити специфіку впливу мультимедійних технологій на формування тілесної виразності та сценічної експресії в хореографічному мистецтві та

визначити закономірності взаємодії тілесного та технологічного у виконавському процесі.

Виклад основного матеріалу. Хореографічне мистецтво у ХХІ столітті переживає період активної трансформації, зумовлений інтеграцією цифрових і мультимедійних технологій у сценічну практику. Цей процес спричиняє технічне оновлення сценічного простору, що суттєво змінює принципи побудови хореографічної дії, способи вираження та сприйняття тілесності. Мультимедіа сьогодні виступає як повноправний компонент художньої структури постановки, що впливає на ритм, динаміку, пластичну мову та рівень емоційного впливу на глядача. У цьому контексті цифровізація мистецького простору не лише змінює технічні параметри сценічного середовища, а й переосмислює природу емоційної комунікації між виконавцем і глядачем. Виникає потреба у новому розумінні виразних можливостей тіла, яке взаємодіє з візуальними та звуковими медіа, втрачаючи традиційні межі матеріальності. Саме тому питання сценічної експресії набуває особливого значення, адже воно визначає, яким чином у сучасних умовах поєднуються тілесна дія, технологічна візуальність та емоційна передача сенсів.

Сценічна експресія як категорія хореографічного мистецтва ґрунтується на здатності виконавця передавати внутрішній стан через тілесну дію, міміку, ритміку руху. Сучасні хореографи-постановники, балетмейстери активно застосовують «інноваційні підходи, такі як: синтез різних стилів танцю – поєднання класичного балету, модерну, контемпорарі та акробатики дозволяє створювати нові форми руху; використання нестандартних технік – ізоляція, слоу-моушн, техніка стоп-моушн додають унікальності виступам; застосування технологій – проєкції, інтерактивні сцени та світлові ефекти допомагають підкреслити складність та видовищність віртуозних рухів» [12, 44]. Саме в умовах застосування мультимедійних технологій сценічна експресія набуває нового виміру, де поєднуються фізична, візуальна та віртуальна реальності. Всі ці складові в сукупності створюють поліфонію сценічного образу. Цифрове середовище підсилює емоційний ефект, дозволяє розширити виражальні можливості пластики тіла через взаємодію з відеопроєкціями, 3D-графікою, світловими і звуковими ефектами. Тому мультимедійні засоби стають каталізатором нових форм сценічної комунікації, де рух і технологія перебувають у взаємодії,

створюючи цілісну систему художнього впливу.

Інтеграція технологічних рішень змінює також саму логіку хореографічної побудови. Хореографи-постановники, балетмейстери дедалі частіше розглядають сценічний простір як динамічне середовище, у якому тіло танцівника функціонує не ізольовано, а у взаємозалежності з візуальними потоками інформації. Це формує новий тип пластичного мислення, коли хореограф працює не лише з тілом, а й з його цифровим відображенням. У результаті виникає «розширена тілесність», що існує одночасно у фізичному та віртуальному вимірах, змінюючи спосіб сприйняття сценічної експресії глядачем.

Поява мультимедіа в сценічному процесі спричинила глибоку зміну сприйняття тілесності як головного носія смислу. У мультимедійному середовищі тіло перестає бути виключно матеріальним об'єктом і стає інтерфейсом взаємодії між реальністю та віртуальністю. Рух виконавця взаємодіє із цифровими сигналами, світлом, проєкціями, відеопотоками. Дослідники зазначають, що усвідомлений рух інтегрує тілесну усвідомленість зі зворотним зв'язком від середовища, підкреслюючи взаємодію тіла танцівника із зовнішніми стимулами, включно з цифровими медіа [16]. Ця взаємодія формує полівимірну експресію, у якій тілесне і технологічне утворюють єдиний комунікативний код. Використання технології motion capture у танцювальних виступах сформувало новий напрям, у якому виконавці можуть виступати через цифрових аватарів. Це розширює межі сценічної ідентичності, дозволяючи танцюристам діяти в образах різних персонажів і тілесних форм. Експеримент із п'ятьма типами аватарів показав, що така практика сприяє звільненню від звичних рухових патернів і стимулює пошук нових пластичних рішень. Разом із тим, виконання через аватарів може зменшувати безперервність імпровізації, водночас відкриваючи нові можливості для осмислення тілесності та гендерної виразності у цифровому просторі.

Такий синтез підсилює емоційну динаміку сценічної дії. У хореографії тіло танцівника функціонує не лише як носій руху, а як комунікативний інтерфейс, здатний взаємодіяти з технологічними та мультимедійними елементами для створення нових форм виразного значення. Водночас функціональна усвідомленість тіла дозволяє виконавцю адаптувати рухову експресію до змінних контекстів мультимедійного

середовища, що створює ефект зворотного зв'язку та розширює межі експресії й залученості глядача [17].

У традиційній хореографічній практиці художньо-виражальні засоби зосереджені на тілесності виконавця як основному джерелі смислу й емоційного впливу. «Через пластичну мову руху, яка не потребує вербального спілкування, хореографічна практика формує унікальні форми комунікації, де смисли артикулюються за допомогою соматичних імпульсів, ритміки, динаміки руху, просторової орієнтації та тілесного контакту. У цьому контексті тіло розглядається як носій соціально-культурних кодів, індивідуального досвіду, травм, спогадів і трансцендентного сенсу, що передається глядачеві невербальними засобами» [15, 339]. Емоційна комунікація відбувається через безпосередній фізичний контакт між виконавцем і глядачем, заснований на живій енергії руху, пластиці, ритмі, музичній драматургії та сценічному жесті. Простір сцени в цьому випадку виступає нейтральним для розгортання дії, а виразність досягається завдяки органічності тілесного руху, гармонії композиції та психологічній переконливості виконання.

На відміну від цього, у мультимедійних формах хореографічного виконання простір і тіло взаємодіють як рівноправні компоненти сценічного цілого. Виконавська пластика функціонує у цифрово-модульованому середовищі, де кожен рух набуває візуального й акустичного продовження у вигляді світлових контурів, відеопроєкцій, голограм, інтерактивних сенсорних ефектів чи доповненої реальності. Мультимедійна технологія підсилює емоційний ефект, створює багатовимірний простір, у якому тілесна дія перетворюється на частину єдиного аудіовізуального потоку. «Серед мультимедійних технологій, що використовуються у танцювальних шоу-програмах та сучасних балетних виставах найчастіше використовуються фото та відео-проєкції, інсталяції, мультиплікації, лазерні ефекти, різноманітні графічні програми, мультиплікація або анімація» [9, 249].

У цьому контексті змінюється саме розуміння експресії: якщо в традиційній хореографії вона базується на безпосередньому переживанні й фізичному вираженні емоції, то в мультимедійному виконанні експресія набуває знаково-символічного характеру. Вона формується як результат взаємодії тілесного імпульсу з технологічним середовищем, що кодує, модифікує або віддзеркалює емоційний стан виконавця.

Отже, традиційна сцена репрезентує тілесність як автономну художню категорію, натомість мультимедійна трансформує її в динамічний символ цифрової комунікації. Ця відмінність визначає нові засади сценічної естетики, у межах якої хореографічна експресія постає як результат тілесного руху й водночас, враховуючи застосування сучасних прийомів як синтез людського й технологічного, реального та віртуального, матеріального та знакового.

Сценічна форма у мультимедійному середовищі постає як багаторівнева система, у якій тілесне, просторове й технологічне взаємодіють за принципом синергетики. Відбувається злиття реального та віртуального вимірів, де сценічний простір уже не є фіксованим, а функціонує як динамічна структура, що реагує на рух виконавця. Простір сцени стає модульованим полем, здатним змінювати конфігурацію у реальному часі – через інтерактивне світло, цифрову проєкцію, сенсорні системи та аудіовізуальні сигнали.

Тіло танцівника в такому середовищі не просто діє, а стає активним елементом технологічної системи, ініціюючи зміни візуального та звукового простору. Виникає своєрідний «діалог» між тілом і технологією, у якому рух стає не лише вираженням емоції, а й інструментом управління цифровими параметрами сценічної дії. У результаті формується новий тип сценічної пластики – гібридна тілесність, де фізичне тіло доповнюється його віртуальними відображеннями, цифровими тінями або світловими контурами. Досить цікавою інновацією є застосування роботизованої руки у взаємодії з танцівниками. Деякі дослідники підкреслюють, що «під час сольних занять танцюристи керували роботизованою рукою, виконуючи безперервні рухи; під час групових занять їхні рухи ставали більш уривчастими. Танцюристи почувалися вільними та передбачуваними під час сольних занять, але відчували просторові обмеження та спонтанність у групових. У всіх семінарах ключовими факторами були просторова усвідомленість та дослідження, небезпеки навігації, візуальний баланс та використання сцени» [18].

Таке поєднання створює ефект багатовимірної експресії, що розширює художні межі хореографічного образу. Експресія перестає бути одновимірним виявом внутрішнього стану виконавця і набуває мережевого характеру – вона розгортається у взаємодії тілесного, просторового та технологічного кодів. «Технічні й технологічні

новації <...> на сучасному етапі дозволяють відобразити в просторових рішеннях розмаїття можливостей емоційно-сенсових відтінків художнього образу. Вони підкорені завданню створити для танцюристасприятливі умови для вираження (*засобами розміщення тіла в просторі та взаємодії з ним*) того сенсу, що закладений постановником в хореографічну виставу» [2, 143]. У цій взаємодії народжується нова естетика сценічної дії, де технологія не затьмарює людську присутність, а навпаки підсилює її емоційну глибину та пластичну динаміку.

Мультимедійна хореографія формує комплексний семіотичний простір, у якому різні знакові системи – тілесний рух, музика, світлові ефекти, відео- та графічні проєкції – взаємодіють і доповнюють одна одну, формуючи єдину художню мову. Естетичний ефект виникає завдяки поєднанню фізичного та цифрового компонентів, коли рух виконавця отримує візуальні й звукові продовження, а простір сцени динамічно трансформується в реальному часі.

Смислотворення в мультимедійній хореографії реалізується як спільний процес виконавця та технологічного середовища. Сенсорні системи, інтерактивні проєкції та цифрові ефекти реагують на рухи виконавця, створюючи динамічну, контекстуально залежну драматургію. У результаті виникає новий тип сценічної експресії – інтерактивно-семіотичний, у якому емоційне та смислове наповнення хореографічного твору формується через безпосередню взаємодію тіла та технологій, що забезпечує багаторівневу комунікацію з глядачем і посилює його емоційне відчуття.

Сьогодні сучасні хореографічні постановки демонструють широкий спектр застосування інноваційних технологій та мультимедійних засобів, що зумовлюють появу нових форм художньої виразності й формують якісно інший рівень сценічної експресії.

Серед найпомітніших прикладів інтеграції мультимедіа у хореографічне мистецтво можна виокремити сучасні балети Вейна Макгрегора *Autobiography* та *Tree of Codes* [4; 6; 14], виставу Білла Т. Джонса *After Ghostcatching* [10], а також українські мультимедійні постановки Ірини Мазур у виконання балету «Життя» – масштабна постановка «Ремінісценції.UA» [1], вистави Радуги Поклітару «Вій» [11] та «Маленький принц» [8].

У цих постановках цифрові технології є не лише декоративним компонентом, а й активними учасниками сценічного процесу. Сучасні технології такі, як відеопроекції, LED-

екрани, лазерні інсталяції, 3D-проекції, AR-ефекти, VR-занурення, голографічні образи танцівників та об'єктів, роботизовані конструкції, кінетичні світлові інсталяції тощо формують нову пластику руху, змінюють сприйняття часу та простору, підсилюють емоційно-комунікативний ефект хореографії, створюючи ефект співтворчості між тілом і технологією.

Усі хореографічні постановки із застосуванням інноваційних технологій у межах однієї статті розглянути неможливо, однак окремі приклади дозволяють простежити характерні тенденції трансформації сценічної експресії та визначити закономірності взаємодії тілесного й технологічного компонентів у хореографічних практиках.

Наукова новизна дослідження полягає в з'ясуванні механізмів трансформації сценічної експресії під впливом мультимедійних технологій та теоретичному обґрунтуванні їх інтеграції у хореографічне виконавство як складову, що переосмислює взаємодію тілесного та технологічного у сценічному просторі.

Висновки. Узагальнюючи зазначене, можна стверджувати, що сценічна експресія в хореографічному мистецтві формується в результаті багаторівневої взаємодії тілесних, когнітивних, емоційних і технологічних чинників. Вона не обмежується фізичним жестом, а постає як художньо-комунікативний засіб, у якому рух є мовою, а тіло – інструментом створення смислів і емоційного впливу на глядача. У сучасному мистецькому просторі мультимедійні технології стають важливим чинником естетичної еволюції сценічних форм. У хореографії вони виконують не лише роль технічного супроводу, а й трансформують саму природу сценічної експресії. Традиційна тілесна пластика, яка раніше була основним засобом емоційної комунікації, сьогодні взаємодіє з цифровими, аудіовізуальними та інтерактивними середовищами, створюючи новий художній рівень сценічного висловлювання. Таким чином мультимедійні технології сприяють формуванню нової тілесності, що поєднує фізичне й віртуальне, матеріальне й знакове, особистісне й технологічне. Така інтеграція розширює межі художнього висловлювання та створює нові форми комунікації між виконавцем, простором і глядачем.

Отже, сценічна експресія та тілесна виразність в умовах цифровізації постають як інтермедіальний процес, у якому тілесна дія та мультимедійне середовище взаємодіють у єдиній художній системі, формуючи нову естетику хореографічного мистецтва.



## Література

1. Балет «Життя» повторить у Львові свою найпотужнішу постановку. URL: <https://portal.lviv.ua/news/2015/11/10/balet-zhittya-povtorit-u-lvovi-svoyu-naypotuzhnishu-postanovku> (дата звернення: 12.09.2025).
2. Вакуленко О. М. Сценічний бальний танець ХХІ ст. : монографія. Київ : КНУКиМ, 2021. 157 с. : іл.
3. Вергелес С. Г., Горголь П. С. Роль мультимедійних технологій у підготовці сучасних хореографів. *Тенденції і перспективи розвитку хореографічного мистецтва у контексті культурно-освітніх процесів* : зб. наук. праць І Всеукр. наук.-практ. конф., 23–25 трав. 2024 р. Полтава : Національний університет імені Юрія Кондратюка, 2024. С. 185–188. URL: [https://reposit.nupp.edu.ua/bitstream/PoltNTU/16828/1/%d0%a2%d0%95%d0%9d%d0%94%d0%95%d0%9d%d0%a6%d0%86%d0%87%20-185-188\\_merged.pdf](https://reposit.nupp.edu.ua/bitstream/PoltNTU/16828/1/%d0%a2%d0%95%d0%9d%d0%94%d0%95%d0%9d%d0%a6%d0%86%d0%87%20-185-188_merged.pdf) (дата звернення: 10.09.2025).
4. В Україні покажуть шоу хореографа Королівського балету Великобританії: цікаві факти. URL: <https://styler.rbc.ua/ukr/zhizn/ukraine-pokazhut-shou-horeografa-korolevskogo-1582805544.html> (дата звернення: 02.10.2025).
5. Герц І. І. Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 58–63. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286836>.
6. Дерево кодів. URL: [https://waynemcgregor.com/productions/tree-of-codes?utm\\_source=chatgpt.com](https://waynemcgregor.com/productions/tree-of-codes?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 21.09.2025).
7. Кундис Р., Яценко К. Розвиток хореографічної наукової думки в контексті мистецьких інтеграцій у становленні новітніх форм хореографії в Україні. *Грааль науки*. 2022. №17. С. 535–537. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.22.07.2022.092>.
8. Маленький принц. URL: <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/34> (дата звернення: 08.10.2025).
9. Медвідь Т. А. Використання мультимедійних технологій в хореографічному мистецтві. *Culturology, Sports and Art History*. 2017. С. 249–251.
10. Після лову привидів. Nelson. URL: [https://www.nelson-atkins.org/art/exhibitions/after-ghostcatching/?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.nelson-atkins.org/art/exhibitions/after-ghostcatching/?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 12.09.2025).
11. Радю Поклітару – хто він, «Вій»? URL: <https://kyivdaily.com.ua/viy-radu-poklitaru/> (дата звернення: 12.09.2025).
12. Сандульський С., Курдупова О., Дегтяр Л. Віртуозні рухи як феномен хореографічного мистецтва: шляхи розвитку віртуозності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2025. Вип. 85, том 3. С. 40–46. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-4>.
13. Хмельова А., Єліна А. Значення біомеханіки тіла при формуванні та вдосконаленні виконавської майстерності танцівника. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*. 2023. № 69 (3). С. 110–113. URL: [https://www.aphn-journal.in.ua/archive/69\\_2023/part\\_3/16.pdf](https://www.aphn-journal.in.ua/archive/69_2023/part_3/16.pdf) (дата звернення: 12.09.2025).
14. Хореограф Royal Ballet Вейн МакГреггор представить в Україні сенсаційний балет на межі технологій і науки. URL: [https://lb.ua/culture/2019/12/24/445745\\_horeograf\\_royal\\_ballet\\_ueyn.html](https://lb.ua/culture/2019/12/24/445745_horeograf_royal_ballet_ueyn.html) (дата звернення: 12.09.2025).
15. Шумілова В. В. Хореографія як простір невербальної комунікації в умовах соціальних криз: когнітивно-комунікативний та терапевтичний потенціал. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 337–343. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.339024>.
16. Fitch W. T., Barnstaple R. Dance as mindful movement: A perspective from motor learning and predictive coding. *BMC Neuroscience*. 2024. №25(1). Article 69. DOI: <https://doi.org/10.1186/s12868-024-00894-9>.
17. Romita N., Romita A. Expressivity of Arms. In *Functional Awareness: Anatomy in Action for Dancers* Oxford University Press, 2023. P. 76–87. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197586815.001.0001>.
18. Zhang F., Li M., Chang X., Fu K., Allen R. W. «Becoming My Own Audience»: How Dancers React to Avatars Unlike Themselves in Motion Capture-Supported Live Improvisational Performance. *Proceedings of the CHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI '25)*. 2025. 24 pages, 18 figures. URL: <https://dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/3757452> (дата звернення: 18.10.2025).

## References

1. Ballet 'Life' will repeat its most powerful production in Lviv. (2015, November 10). *Portal.lviv.ua*. Retrieved from: <https://portal.lviv.ua/news/2015/11/10/balet-zhittya-povtorit-u-lvovi-svoyu-naypotuzhnishu-postanovku> [in Ukrainian].
2. Vakulenko, O. M. (2021). Stage ballroom dance of the XXI century. KNUKiM Publishing Centre [in Ukrainian].
3. Verheles, S. H., & Horhol, P. S. (2024). The role of multimedia technologies in the training of modern choreographers. In *Trends and prospects for the development of choreographic art in the context of cultural and educational processes: Proceedings of the 1st All-Ukrainian Scientific and Practical Conference* (Poltava, May 23–25, 2024, pp. 185–188). Poltava. Retrieved from: [https://reposit.nupp.edu.ua/bitstream/PoltNTU/16828/1/%d0%a2%d0%95%d0%9d%d0%94%d0%95%d0%9d%d0%a6%d0%86%d0%87%20-185-188\\_merged.pdf](https://reposit.nupp.edu.ua/bitstream/PoltNTU/16828/1/%d0%a2%d0%95%d0%9d%d0%94%d0%95%d0%9d%d0%a6%d0%86%d0%87%20-185-188_merged.pdf) [in Ukrainian].
4. A Royal Ballet choreographer's show to be presented in Ukraine: Interesting facts. (2020, February 27). *RBC-Ukraine*. Retrieved from: <https://styler.rbc.ua/ukr/zhizn/ukraine-pokazhut-shou-horeografa-korolevskogo-1582805544.html> [in Ukrainian].
5. Hertz, I. I. (2023). Contemporary dance and new technologies: Facets of interaction. *Art Studies Notes*, (43), 58–63. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286836> [in Ukrainian].

6. Tree of Codes. (n.d.). *Wayne McGregor Productions*. Retrieved from: <https://waynemcgregor.com/productions/tree-of-codes> [in Ukrainian].
7. Kundys, R., & Yashchenko, K. (2022). Development of choreographic scientific thought in the context of artistic integrations in the formation of new forms of choreography in Ukraine. *Gral of Science*, (17), 535–537. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.22.07.2022.092> [in Ukrainian].
8. The Little Prince [Ballet]. (n.d.). *Kyiv Modern Ballet Theatre*. <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/34> [in Ukrainian].
9. Medvid, T. A. (2017). The use of multimedia technologies in choreographic art. *Culturology, Sports and Art History*, 249–251 [in Ukrainian].
10. After Ghostcatching. (n.d.). *The Nelson-Atkins Museum of Art*. Retrieved from: <https://www.nelson-atkins.org/art/exhibitions/after-ghostcatching/> [in Ukrainian].
11. Radu Poklitaru – Who is he, «Viy»? (n.d.). *Kyiv Daily*. Retrieved from: <https://kyivdaily.com.ua/viy-radu-poklitaru/> [in Ukrainian].
12. Sandulskyi, S., Kurdupova, O., & Dehtiar, L. (2025). Virtuoso movements as a phenomenon of choreographic art: Ways of developing virtuosity. *Current Issues of the Humanities*, 85(3), 40–46. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-4> [in Ukrainian].
13. Khmelova, A., & Yelina, A. (2023). The importance of body biomechanics in the formation and improvement of a dancer's performance skills. *Actual Problems of the Humanities*, 69(3), 110–113. Retrieved from: [https://www.aphn-journal.in.ua/archive/69\\_2023/part\\_3/16.pdf](https://www.aphn-journal.in.ua/archive/69_2023/part_3/16.pdf) [in Ukrainian].
14. Royal Ballet choreographer Wayne McGregor to present a sensational ballet in Ukraine at the intersection of technology and science. (2019, December 24). *LB.ua*. Retrieved from: [https://lb.ua/culture/2019/12/24/445745\\_horeograf\\_royal\\_ballet\\_ueyn.html](https://lb.ua/culture/2019/12/24/445745_horeograf_royal_ballet_ueyn.html) [in Ukrainian].
15. Shumilova, V. (2025). Choreography as a space of non-verbal communication in conditions of social crises: Cognitive-communicative and therapeutic potential. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, (2), 337–343. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.339024> [in Ukrainian].
16. Fitch, W. T., & Barnstaple, R. (2024). Dance as mindful movement: A perspective from motor learning and predictive coding. *BMC Neuroscience*, 25(1), Article 69. DOI: <https://doi.org/10.1186/s12868-024-00894-9> [in English].
17. Romita, N., & Romita, A. (2023). Expressivity of arms. In *Functional Awareness: Anatomy in Action for Dancers* (pp. 76–87). Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197586815.001.0001> [in English].
18. Zhang, F., Li, M., Chang, X., Fu, K., & Allen, R. W. (2025). “Becoming my own audience”: How dancers react to avatars unlike themselves in motion capture-supported live improvisational performance. In *Proceedings of the CHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI '25)* (pp. 1–24). ACM. Retrieved from: <https://dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/3757452> [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 16.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 792.8:378

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351945

**Цитування:**

Майбенко О. О. Навчальна дисципліна «Зразки сучасної хореографії»: методологічне підґрунтя. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 265–270.

*Майбенко Олександр Олександрович,  
старший викладач кафедри хореографії  
Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтва  
<https://orcid.org/0000-0002-6153-647X>  
[maybenkoa@gmail.com](mailto:maybenkoa@gmail.com)*

Maibenko O. (2025). Academic Discipline ‘Samples of Modern Choreography’: Methodological Foundations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 265–270 [in Ukrainian].

## НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА «ЗРАЗКИ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ»: МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДҐРУНТЯ

**Мета статті** – виявити основні методологічні підходи до викладання дисципліни «Зразки сучасної хореографії» в закладах вищої освіти України. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному підході, що поєднує аналітичний, порівняльний, історико-хронологічний, мистецтвознавчий методи. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше проаналізовано місце навчальної дисципліни «Зразки сучасної хореографії» в системі хореографічної освіти України, визначено її змістове наповнення та виявлено методологічні підходи до її викладання. **Висновки.** Навчальна дисципліна «Зразки сучасної хореографії» є наймолодшою серед подібних дисциплін з інших різновидів танцювального мистецтва, тісно взаємодіє з освітніми компонентами з теорії та методики викладання модерн-джаз танцю та танцю контемпорарі. Поняття «зразковий» стосовно танцювальних творів є доволі суб’єктивним, формується на перетині професійної думки фахівців, індивідуальної педагогічної позиції викладача та домінуючих естетичних орієнтирів певного історичного періоду. Наявність значних збігів у змісті дисципліни «Зразки» в різних закладах вищої освіти свідчить, з одного боку, про визнання певного кола хореографів і творів як еталонних, а з іншого – про тенденцію до стандартизації змісту, що водночас допускає варіативність методичних підходів до викладання. Викладач має право самостійно формувати зміст дисципліни, реалізуючи принцип академічної свободи, добирати зразки, які мають відповідати вузькопрофесійним вимогам підготовки хореографа та загальним змістовим і методичним принципам хореографічної освіти, з урахуванням обмеженого навчального часу, передбаченого освітньою програмою. Дотримуючись принципів наступності та послідовності, найраціональніше вводити «Зразки сучасної хореографії» до навчального процесу на 2–3 курсах. Вивчення зразків сучасної хореографії виконує не лише навчально-тренувальну, а й мотиваційно-творчу функцію, стимулюючи самостійну художню діяльність студентів. Пріоритетом у вивченні зразків сучасного танцю є не досягнення ідеальної технічної форми, а занурення у творчий процес, осмислення механізмів формування хореографічної структури та стильових особливостей, що відповідає процесуально орієнтованій парадигмі танцювального мистецтва ХХ – початку ХХІ століття.

**Ключові слова:** зразки сучасної хореографії, сучасний танець, вища хореографічна освіта, хореографічна педагогіка, методологія мистецької освіти.

*Maibenko Oleksandr, Senior Lecturer at the Department of Choreography, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts*

### **Academic Discipline ‘Samples of Modern Choreography’: Methodological Foundations**

**The purpose of the article** is to identify the main methodological approaches to teaching the discipline ‘Samples of Modern Choreography’ in higher education institutions of Ukraine. **The research methodology** is based on a comprehensive approach that combines analytical, comparative, historical and chronological, and art history methods. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time the place of the educational discipline ‘Samples of Modern Choreography’ in the system of choreographic education of Ukraine has been analysed, its content has been studied, and methodological approaches to its teaching have been identified. **Conclusions.** The educational discipline ‘Samples of Modern Choreography’ is the newest among similar disciplines from other types of dance art, closely interacting with educational components on the theory and methodology of teaching modern jazz dance and contemporary dance. The concept of ‘samples’ in relation to dance works is quite subjective, formed at the intersection of the professional opinion of specialists, the individual pedagogical position of the teacher and the dominant aesthetic guidelines of a certain historical period. The presence of significant overlaps in the content of the discipline ‘Samples’ in different institutions of higher education indicates, on the one hand, the recognition of a certain circle of choreographers and works as reference, and on the other hand, the tendency to standardise the content, which at the same time allows for variability in

methodological approaches to teaching. The teacher has the right to independently form the content of the discipline, implementing the principle of academic freedom, to select samples that must meet the narrowly professional requirements for the training of a choreographer and the general content and methodological principles of choreographic education, taking into account the limited study time provided for by the educational programme. Adhering to the principles of continuity and sequence, it is most rational to introduce 'Samples of Modern Choreography' into the educational process in 2–3 years. The study of examples of modern choreography performs not only an educational and training function, but also a motivational and creative function, stimulating the independent artistic activity of students. The priority in the study of samples of modern dance is not the achievement of an ideal technical form, but immersion in the creative process, understanding the mechanisms of formation of choreographic structure and stylistic features, which corresponds to the process-oriented paradigm of dance art of the 20th and early 21st centuries.

**Keywords:** samples of modern choreography, modern dance, higher choreographic education, choreographic pedagogy, methodology of art education.

Актуальність теми дослідження. Сучасна система вищої хореографічної освіти України базується на вітчизняних і зарубіжних традиціях у цій царині, що дозволяє їй бути конкурентоспроможною на світовому ринку та динамічно розвиватися. Серед навчальних дисциплін, що забезпечують підготовку висококваліфікованого фахівця з хореографічної спеціальності, – «Зразки хореографії (за різновидами)». Ця дисципліна продовжує традиції художньої освіти, закладені за часів Античності (копіювання художниками зразкових творів задля набуття майстерності), та одночасно розвиває сучасні варіативні підходи в опануванні взірцевих композицій. Зважаючи на нетривалу, порівняно зі світовими процесами, історію вищої хореографічної освіти з сучасного танцю в Україні, методологічні підходи та змістове наповнення дисциплін з цього різновиду хореографії, серед яких й «Зразки сучасної хореографії», є однією з актуальних проблем теорії та практики танцювального мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми методологічних підходів до викладання та змістового наповнення дисципліни «Зразки хореографії (за різновидами)» піднімали у своїх працях В. Литвиненка [8] (з народної хореографії), О. Вакуленко [1] та Т. Павлюк [9] (з бальної хореографії). Окремий масив джерел складають силабуси [5; 6] та навчальні програми [3; 4] дисципліни «Зразки...», що дозволило проаналізувати її сучасний стан у закладах вищої освіти. Наявний масив наукової та навчально-методичної літератури засвідчує відсутність наукового осмислення проблеми функціонування дисципліни «Зразки сучасної хореографії» у системі вищої хореографічної освіти України.

Мета статті – виявити основні методологічні підходи до викладання дисципліни «Зразки сучасної хореографії» у закладах вищої освіти України.

Виклад основного матеріалу. Поняття «зразковий», достойний вивчення в межах відповідної дисципліни, є доволі суб'єктивним, формується шляхом узагальнення професійної

думки кола фахівців та власної позиції викладача освітньої компоненти. Також певну роль у цьому процесі відіграє ширше явище, як-от суспільна думка, смакові пріоритети того чи іншого історичного періоду. Розмірковуючи над природою зразкового, ідеального та еталонного, М. Кононова зауважує, що «й ідеал, й еталон формуються шляхом узагальнення суспільної думки, виступають причиною здійснення певного виду діяльності (як взірць досконалості спричиняє наслідування)» [7, 23]. Іноді на формування суспільної думки впливають доволі суб'єктивні обставини масштабних рекламних кампаній з просування тих чи інших митців та творів та нав'язування позитивного образу, навмисне тиражування думки про високий рівень майстерності, що не завжди відповідає дійсності. На викладача покладена важлива функція обрання зразків, що б відповідали якомога ширшому спектру фахових вимог до дисципліни та загальних змістових і методичних орієнтирів хореографічного навчання загалом, а також врахування обмеженої кількості годин, виділеної в освітній програмі та навчальному плані на засвоєння дисципліни.

У таких умовах доволі часто складно бути оригінальним в аспекті змістового насичення навчальної програми. Тому-то у змісті програм із загальноприйнятих дисциплін, до яких належать і «Зразки», спостерігаємо багато збігів у різних закладах вищої освіти, де проводять навчання за спеціальністю «хореографія» (чи спеціалізацією «хореографічне мистецтво»). Це, з одного боку, свідчить про визнання хореографічною спільнотою певного кола майстрів та їх творів в якості взірцевих; з іншого – призводить до стандартизації змістового наповнення дисципліни, хоча й передбачає різні методичні підходи до її викладання. І тут важливо зберегти баланс між необхідністю сформувати всебічно обізнаного фахівця за вимогами державного Стандарту й особистісними смаковими уподобаннями викладача, які він має право реалізовувати. Адже за Законом

України Про вищу освіту (ст. 57, п. 1.) «науково-педагогічні... та педагогічні працівники закладу вищої освіти всіх форм власності мають право... на академічну свободу, що реалізується в інтересах особи, суспільства та людства загалом» [2]. Реалізуючи право на свободу творчості, вибору методів та засобів викладання, педагог самостійно формує змістове наповнення дисципліни, з урахуванням вимог дотримання принципів академічної доброчесності.

Опанування (вивчення, відтворення, наслідування) творів, що визнані зразковими, відіграє не лише суто навчальну та тренувальну функції, а й спонукальну роль, стимулює самостійну творчу діяльність студентів, адже орієнтування на приклади високого рівня, які не є просто дистанційованим образом, а практично опрацьованим матеріалом, сприяють мистецькому самовираженню та самоствердженню. Литвиненко наполягає також на впливі засвоєння зразків хореографії на балетмейстерські здібності, адже студент пропускає через себе не лише танцювально-технічні, а й постановочні прийоми, що «спрямовує студента на шлях творчого пошуку, сприяє усвідомленню хореографічної композиції і набуттю навичок композиційної побудови хореографії... у балетмейстера-початківця виникає потреба пізнати всі складності творчого процесу» [8, 8–9].

З методичної точки зору вивчення зразків хореографії удосконалює компетентності студентів щодо створення художнього образу, формує стійке уявлення про зразкові (взірцеві, еталонні) аспекти професійної майстерності, виховує естетичний смак, активізує аналітичні здібності (осмислення стильової специфіки танцю, творчості митця, їх місце у загальній палітрі хореографічного мистецтва тощо). Доводячи, що копіювання є невід'ємним складником художнього навчання, Г. Савчин зазначає: «Ефективність використання копіювання як методу навчання проявляється не тільки у вдосконаленні образотворчих умінь учнів, а й у розвитку в них уявлення про критерії художньої майстерності та залучення їх до справжнього мистецтва, розвиває вміння розрізняти та аналізувати своєрідність жанрових, стилістичних рис різних митців, виховує естетичний смак. Відповідно відбір творів для копіювання є важливою дидактичною умовою навчального процесу» [11, 116].

Окреслимо окремі історичні аспекти поступу дисципліни «Зразки...» у вищій хореографічній освіті України. Перша кафедра хореографії, де провадили підготовку спеціалістів з вищою освітою за спеціальністю

«хореографія», відкрита 1970 року у Київському державному інституті культури. Широкий спектр дисциплін, що входив до навчального плану студентів упродовж чотирирічного терміну навчання, забезпечував підготовку керівника самодіяльного хореографічного колективу, орієнтованого на роботу у сфері народно-сценічної хореографії. Серед дисциплін перших двох десятиліть роботи кафедри – «Приклади класичної та народної хореографії» (згодом – «Зразки класичної та народної хореографії»).

Зі створенням кафедр за різновидами хореографічного мистецтва у Київському державному (згодом – національному) університеті культури і мистецтв (кафедри бальної хореографії 1994 року, кафедри сучасної класичної хореографії 1996 року, кафедри сучасної хореографії 1999 року), до навчальних планів кожної з них входила відповідна навчальна дисципліна з опанування взірцевих прикладів («Зразки бальної хореографії», «Зразки класичної хореографії», «Зразки сучасної хореографії»). Отже, можна говорити про універсальність методичних підходів з підготовки фахівців за різновидами хореографічного мистецтва та усвідомлення важливості опанування взірцевих прикладів як складника комплексної хореографічної освіти.

Такі підходи до формування навчальних планів застосовують у більшості закладів вищої освіти, де сьогодні запроваджено підготовку студентів за спеціальністю 024 Хореографія (від 2025 року – спеціальністю В6 Перфомативне мистецтво, спеціалізацією В6.03 Хореографічне мистецтво) за різними освітніми програмами. За традицією дисципліна (освітня компонента) з опанування зразків того чи іншого різновиду хореографії входить до навчальних планів бакалаврського рівня як обов'язкова чи до переліку вибіркових. Запровадження такої дисципліни як обов'язкової зумовлено потенційними можливостями формування низки фахових компетентностей, визначених Стандартом вищої освіти першого (бакалаврського) рівня спеціальності 024 Хореографія, та досягненню цілей навчання – «підготовка фахівців в сфері виконавського мистецтва, балетмейстерської, викладацької, методичної діяльності в сфері початкової, профільної, фахової передвищої мистецької освіти» [12, 6].

Враховуючи історичний поступ хореографічної освіти в Україні, можна говорити про відносну усталеність підходів до змістового наповнення та методичних принципів викладання дисциплін «Зразки класичної хореографії», «Зразки народної хореографії». Традиційно у першому випадку

студентам пропонують опанувати відомі варіації та фрагменти балетів класичної вітчизняної та зарубіжної спадщини («Копелія» Л. Деліба, «Корсар» Ц. Пуні, «Жізель» А. Адана, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського тощо). У Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв до вибіркових дисциплін входять «Зразки світової класичної спадщини» (викладач – Набухіро Терада) [5]. Автор підкреслює, що «вивчення кращих здобутків балетної спадщини відіграє важливу роль у збереженні національної культури; допомагає створити власні постановки, беручи за приклад надбання класичного мистецтва; сприяє вдосконаленню техніки, артистизму та емоційної виразності» [5, 3]. Таке концептуальне підґрунтя можна вважати універсальним, адже вагому роль у збереженні національної культури, розвитку індивідуальних виконавських та балетмейстерських компетентностей відіграє вивчення взірцевих творів з будь-якого різновиду хореографії.

До програми «Зразків народної хореографії» часто входять еталонні твори українських балетмейстерів. Наприклад, у Київському національному університеті культури і мистецтв програма передбачає ознайомлення зі стилістикою постановок П. Вірського («Ми України», «Запорожці», «Моряки флотилії “Україна”», «Шевчики») та інших провідних балетмейстерів України («Березнянка» К. Балог, «Буковинський весільний танець» А. Поморянського, «Ойра» Р. Маліновського тощо) [4]. Упродовж понад тридцяти років цей предмет у КНУКіМ викладає Віктор Литвиненко, колишній соліст Ансамблю танцю імені Павла Вірського, автор першого підручника з цієї дисципліни. Він зазначає: «Вивчення кращих хореографічних композицій дає можливість проаналізувати кожен номер з точки зору його архітекtonіки, обробки та використання хореографічної лексики, музичного супроводу... Поглиблений аналіз цих творів сприяє ефективному розвитку професійних знань і творчої уяви» [8, 7]. Важливо, що змістове наповнення програми є відкритою системою, викладач його постійно удосконалює, орієнтуючись на рівень підготовки студентів, їх психофізіологічні особливості та побажання.

У Харківській державній академії культури дисципліна «Зразки народної хореографії» (укладачі програми та викладачі – Каріна Островська та Катерина Бортник) спрямована на опанування фрагментів хореографічних композицій зі спадщини хореографів України, країн пострадянського

простору і Західної Європи («Голубка» Я. Чуперчука, «Березнянка» К. Балог, танці В. Петрика, А. Кривохижі, А. Суслікова, Б. Колногузенка; «Ми з України», «Гопак» та «Подоланочка» П. Вірського, «Україно моя, Україно!», «Карпати» та «Волинські візерунки» М. Вантуха; В. Курбета, хореографів Грузії – І. Сухішвілі та Н. Рамішвілі, Т. Ізраїлова, Балтії; польського балетмейстера В. Запали, репертуару ансамблю пісні і танцю «Мазовше», інших балетмейстерів Західної Європи – А. Гадеса тощо) [3].

Зважаючи на порівняно нетривалу історію підготовки фахівців бального та сучасного танцю в системі вітчизняної вищої освіти, а також доволі високі темпи розвитку цих різновидів хореографії, програми дисциплін «Зразки бальної хореографії» та «Зразки сучасної хореографії» не є усталеними, тяжіють до експериментальних пошуків. Так, О. Вакулєнко, порушуючи проблему змістового наповнення дисципліни у сфері бального танцю, пропонує скористатися змагальними комбінаціями та показовими виступами провідних пар і колективів формейшн світового рівня, продемонстрованими на крупних міжнародних танцювальних форумах, зокрема, Блекпульському фестивалі (Blackpool Dance Festival, Блекпул, Великобританія), Фестивалі світових суперзірок бальної хореографії (World Super Stars Dance Festival, Токіо, Японія) тощо. Авторка усвідомлює, що «за таких умов значно підвищується рівень відповідальності педагога... оскільки саме його професійні погляди, мистецький смак і творчі амбіції є визначальними у формуванні змісту дисципліни» [1, 301].

Високим рівнем оригінальності відрізняються програми з дисципліни «Зразки сучасної хореографії». Частково орієнтуючись на змістове наповнення дисциплін з модерн-джазу і контемпорарі та попередній досвід студентів, викладачі цієї дисципліни формують авторські програми. До програми навчальної дисципліни Харківської державної академії культури, розробленій Євгенією Яніна-Ледовською, увійшло вивчення фрагментів хореографічних композицій та цілісних творів українських балетмейстерів (Радю Поклітару та ін.), з репертуару танцювального колективу Alvin Ailey Repertory Ensemble, європейських балетмейстерів (Матс Ека, Іржі Кіліана та ін.), американських балетмейстерів (Боба Фосса, Каролін Карлосон, Пола Тейлора та ін.) [6]. Доволі часто для опанування як зразкові викладачі обирають хореографічні композиції Марти Грехем, Піни Бауш, Мерса Каннінгема, Хосе Лімона, Тріши Браун тощо.

Варто наголосити, що з методологічної точки зору важливим є не стільки результат ідеального технічного опанування тих чи інших зразків сучасного танцю, а занурення у творчу лабораторію митців, спробі розкриття специфіки процесу виникнення хореографічної структури, стильових особливостей тощо, що відповідає парадигмі танцювального мистецтва XX – початку XXI століття з орієнтуванням не на результат, а на процес, не на ідеальну форму, а на усвідомленість та динаміку рухової діяльності.

Важливо звернути увагу на час вивчення «Зразків сучасної хореографії» в освітньому континуумі. Введення освітньої компоненти на перших курсах бакалаврського рівня порушує логіку навчального процесу, руйнує принципи наступності та послідовності, адже студент, приступаючи до опанування хореографічних зразків, повинен володіти не лише базовими виконавськими компетентностями, а й вмінням відтворювати різностильові нюанси, взаємодіяти з партнерами, поверхнями, предметами тощо, мати уявлення про композиційно-архітектонічні принципи побудови танцювальних етюдів та великих форм та ін. До того ж важливим є усвідомлення динаміки історичного поступу сучасного танцю, стильових особливостей мистецтва різних періодів, принципів взаємодії стилів та напрямів танцю. Педагог та студенти повинні розуміти одну з ключових методологічних засад мистецької діяльності, що сформулював Ф. Шміт та коментує М. Протас: «... “кожний новий стиль приходить на зміну своєму попереднику не лише як його заперечення, але і як його продовження, природний розвиток, доповнення, уточнення”; при цьому кожний “наступний стиль неможливий без попереднього, а в сукупності вони складають поступовий розвиток людського образного мислення”; відтак модель еволюції мистецтва фактично віддзеркалює схему розвитку людської свідомості» [10, 61]. Застосування такої оптики є важливим вихідним положенням для опанування зразків танцювальних стилів різних хореографів, дозволяє усвідомити ідейно-рухову взаємодію по горизонталі (в одному часовому відтинку) та по вертикалі (на різних часових етапах розвитку сучасного танцю), а також формує усвідомлення цілісності історії поступу танцювальної культури. Такі передумови дозволяють результативно оволодіти дисципліною, сформувати певні уміння та навички у відповідності до вимог вищої хореографічної освіти. Тому можна порадити вводити «Зразки сучасної хореографії» на 2–3 році навчання на бакалаврському рівні.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній вперше проаналізовано місце навчальної

дисципліни «Зразки сучасної хореографії» в системі хореографічної освіти України, визначено її змістове наповнення та виявлено методологічні підходи до її викладання.

Висновки. Навчальна дисципліна «Зразки сучасної хореографії» є наймолодшою серед подібних дисциплін з інших різновидів танцювального мистецтва (класичний, народний, бальний танець), тісно взаємодіє з освітніми компонентами з теорії та методики викладання модерн-джаз танцю та танцю контемпорарі.

Поняття «зразковий» стосовно танцювальних творів є доволі суб'єктивним, формується на перетині професійної думки фахівців, індивідуальної педагогічної позиції викладача та домінантних естетичних орієнтирів певного історичного періоду.

Наявність значних збігів у змісті дисципліни «Зразки» в різних закладах вищої освіти свідчить, з одного боку, про визнання певного кола хореографів і творів як еталонних, а з іншого – про тенденцію до стандартизації змісту, що водночас допускає варіативність методичних підходів до викладання. Викладач має право самостійно формувати зміст дисципліни, реалізуючи принцип академічної свободи, добирати зразки, які мають відповідати вузькопрофесійним вимогам підготовки хореографа та загальним змістовим і методичним принципам хореографічної освіти, з урахуванням обмеженого навчального часу, передбаченого освітньою програмою.

Вивчення зразків сучасної хореографії виконує не лише навчально-тренувальну, а й мотиваційно-творчу функцію, стимулюючи самостійну художню діяльність студентів, розвиток їх мистецького мислення, самовираження та професійного самоствердження, виховує естетичний смак і розвиває аналітичні здібності. Пріоритетом у вивченні зразків сучасного танцю є не досягнення ідеальної технічної форми, а занурення у творчий процес, осмислення механізмів формування хореографічної структури та стильових особливостей, що відповідає процесуально орієнтованій парадигмі танцювального мистецтва XX – початку XXI століття.

Дотримуючись принципів наступності та послідовності, найраціональніше вводити «Зразки сучасної хореографії» до навчального процесу на 2–3 курсах, після набуття студентами певного рівня виконавських компетентностей, вміння відтворювати різностильові нюанси, уявлення про композиційно-архітектонічні принципи побудови танцювальних творів, усвідомлення історичної динаміки розвитку сучасного танцю.

## Література

## References

1. Вакулєнко О. М. Джерела оновлення змісту дисципліни «Зразки бальної хореографії». *Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Київ, 18–19 квітня 2013 р. Ч. I. Київ : КНУКіМ, 2013. С. 300–301.
2. Про вищу освіту : Закон України № 1556-VII. 2014. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> (дата звернення: 03.10.2025).
3. Зразки народної хореографії : програма та навч.-метод. матеріали для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня, спец. 024 «Хореографія», освітня програма «Народна хореографія» / уклад.: К. Островська, К. Бортник. Харків : ХДАК, 2024. 58 с.
4. Зразки народної хореографії : робоча програма освітньої компоненти / уклад. В. Литвиненко. Київ : КНУКіМ, 2024. 21 с.
5. Зразки світової класичної спадщини : силабус навчальної дисципліни / уклад. Н. Терада. Київ : НАКККіМ, 2025. 8 с.
6. Зразки сучасної хореографії : силабус навчальної дисципліни / уклад. Є. Янина-Ледовська. Харків : ХДАК, 2024. 12 с.
7. Кононова М. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2009. 206 с.
8. Литвиненко В. Зразки народної хореографії : підручник. Київ : Альтерпрес, 2007. 468 с.
9. Павлюк Т. Особливості підготовки фахівця конкурсних форм танцювання в контексті дисципліни «Зразки світової та вітчизняної бальної хореографії». *Хореографічне мистецтво у контексті культурно-освітніх процесів* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 12–13 грудня 2005 р. Полтава, 2006. С. 41–45.
10. Протас М. Парадигмальні трансформації мистецтва ХХ–ХХІ століть: стильові стратегії формотворення : дис... доктора мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ : ІПСМ АМ України, 2020. 369 с.
11. Савчин Г. Копіювання як метод оволодіння художньою майстерністю. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 75, том 2. С. 113–117.
12. Стандарт вищої освіти. Перший (бакалаврський рівень) вищої освіти. Ступінь бакалавр. Галузь знань 02 Культура та мистецтво, спеціальність: 024 Хореографія. Київ, 2020. 19 с.
12. Vakulenko, O. (2013, 18–19 April). Sources of update of the discipline ‘Samples of Ballroom Choreography’. *Choreographic and theatrical culture of Ukraine: pedagogical and mystical worlds: collection of materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference*, part 1, 300–301. KNUKiM [in Ukrainian].
13. Law of Ukraine ‘On Higher Education’ № 1556-VII. (2014). Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> [in Ukrainian].
14. Ostrovska, K. & Bortnyk, K. (Ed.). (2024). Samples of folk choreography: curriculum and teaching-methodical materials for students of higher education of the first (bachelor’s) level, speciality 024 ‘Choreography’, educational programme ‘Folk choreography’. KhDAK [in Ukrainian].
15. Lytvynenko, V. (Ed.). (2024). Samples of folk choreography: working programme of the educational component. KNUKiM [in Ukrainian].
16. Terada, N. (Ed.). (2025). Samples of world classical heritage: syllabus of the academic discipline. Compiled by N. Terada. NAKKKiM [in Ukrainian].
17. Yanina-Ledovska, Ye. (Ed.). (2024). Samples of modern choreography: syllabus of the academic discipline. KhDAK [in Ukrainian].
18. Kononova, M. (2009). Ideal and reference in the system of categories of musical and performing arts. *PhD thesis*. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
19. Lytvynenko, V. (2007). Samples of folk choreography. Alterpress [in Ukrainian].
20. Pavliuk, T. (2005, December 12–13). Peculiarities of training a specialist in competitive forms of dancing in the context of the discipline ‘Samples of world and domestic ballroom choreography’. *Choreographic art in the context of cultural and educational processes: materials of the All-Ukrainian scientific and practical conference*, 41–45 [in Ukrainian].
21. Protas, M. (2020). Paradigmatic transformations of art of the 20th–21st centuries: stylistic strategies of form-making. *Doctoral dissertation*. Institute of Contemporary Art Problems of the Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
22. Savchyn, H. (2024). Copying as a method of mastering artistic skill. *Current Issues of the Humanities*, 75 (2), 113–117 [in Ukrainian].
23. Standard of higher education. First (bachelor’s level) of higher education. Bachelor’s degree. Field of knowledge 02 Culture and art, specialty: 024 Choreography (2020). Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025  
Отримано після доопрацювання 04.12.2025  
Прийнято до друку 15.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025



УДК 793.3.03

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351951

**Цитування:**

Шевчук О. Ю., Легка І. П. Феномен віртуозності в угорському народно-сценічному танці крізь призму проблематики створення виконавської виразності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 271–275.

Shevchuk O., Legka I. (2025). Phenomenon of Virtuality in Hungarian Folk-Stage Dance through the Prism of the Problem of Creating Performing Expression. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 271–275 [in Ukrainian].

**Шевчук Ольга Юрійвна,**  
старший викладач кафедри хореографії  
Рівненського державного  
гуманітарного університету  
[https://orcid.org/0009-0008-2392-9572gordeeva\\_olga@ukr.net](https://orcid.org/0009-0008-2392-9572gordeeva_olga@ukr.net)

**Легка Ілона Павлівна,**  
старший викладач кафедри хореографії  
Рівненського державного  
гуманітарного університету  
<https://orcid.org/0000-00002-9674-5386>  
[ilonalegka2@gmail.com](mailto:ilonalegka2@gmail.com)

## ФЕНОМЕН ВІРТУОЗНОСТІ В УГОРСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ПРОБЛЕМАТИКИ СТВОРЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ

**Мета статті** – виявити особливості прояву віртуозності як феномену хореографічного мистецтва в контексті специфіки створення виконавської виразності в угорському народно-сценічному танці. **Методологія дослідження.** Застосовано типологічний метод, спрямований на виявлення локальних особливостей угорського народно-сценічного танцю; історико-культурний метод, що посприяв уточненню процесу становлення угорського народно-сценічного танцю в 1930–1970-ті рр.; метод аналізу та синтезу, метод системного аналізу й метод теоретичного аналізу, завдяки яким проблематику віртуозності в угорському народно-сценічному танці розглянуто крізь призму особливостей процесу створення виконавської виразності. **Наукова новизна.** Розглянуто проблематику віртуозності в угорському народно-сценічному танці; уточнено відомості щодо становлення угорського народно-сценічного танцю в історичній ретроспективі; узагальнено основні характеристики угорського народно-сценічного танцю в контексті питання віртуозного виконання; досліджено деякі аспекти створення виконавської виразності в угорському народно-сценічному танці засобами формування ментальних стратегій та образності. **Висновки.** Унікальний ритмічний малюнок, лексика підвищеної складності, активний футворк, різноманітні стрибки, присіди, робота з реквізитом (палиці, шаблі, батоги, сокирки та ін.), що характерні для угорського народно-сценічного танцю, апріорі роблять віртуозність однією з необхідних професійних характеристик виконавця, що посилюється важливістю створення яскравої видовищності хореографічної постановки, надання виступу художньо-образної виразності, необхідної експресії, впевненого вираження хореографічного змісту та ін. Розвиток віртуозних навичок в угорському народно-сценічному танці – складний багатоаспектний процес, що включає напрацювання фізичної витривалості, техніки виконання, швидкості й спритності, що пов'язана з руховими навичками, а також формування ментальних стратегій та образності.

**Ключові слова:** угорський народно-сценічний танець, чардаш, віртуозність, виконавська виразність, лексичні утворення, техніка виконання, художня образність.

*Shevchuk Olga, Senior Lecturer, Department of Choreography, Rivne State University for the Humanities; Legka Ilona, Senior Lecturer, Department of Choreography, Rivne State University for the Humanities*

**Phenomenon of Virtuality in Hungarian Folk-Stage Dance through the Prism of the Problem of Creating Performing Expression**

**The purpose of the article** is to identify the features of the manifestation of virtuosity as a phenomenon of choreographic art in the context of the specifics of creating performing expression in Hungarian folk-stage dance. **Research methodology.** The typological method was applied, aimed to identify local features of Hungarian folk-stage dance. The historical and cultural method contributed to the clarification of the process of formation of Hungarian folk-stage dance in the 1930s–1970s. The method of analysis and synthesis, the method of systemic analysis and the method of theoretical analysis helped to consider the problem of virtuosity in Hungarian folk-stage dance through the prism of the features of the process of creating performing expression. **Scientific novelty.** The problem of virtuosity in Hungarian folk stage dance is considered. Information on the formation of Hungarian folk stage dance in a historical retrospective

is specified. The main characteristics of Hungarian folk stage dance in the context of the issue of virtuoso performance are summarised. Some aspects of creating performing expressiveness in Hungarian folk stage dance by means of forming mental strategies and imagery are investigated. **Conclusions.** The unique rhythmic pattern, vocabulary of increased complexity, active footwork, various jumps, squats, work with props (sticks, sabres, whips, axes), which are characteristic of Hungarian folk stage dance, a priori make virtuosity one of the necessary professional characteristics of the performer, which is enhanced by the importance of creating a bright spectacle of the choreographic production, giving the performance artistic and figurative expressiveness, the necessary expression, confident expression of choreographic content. The development of virtuoso skills in Hungarian folk stage dance is a complex multifaceted process that includes the development of physical endurance, performance technique, speed and agility, which is associated with motor skills, as well as the formation of mental strategies and imagery.

**Keywords:** Hungarian folk stage dance, czardas, virtuosity, performance expressiveness, lexical formations, performance technique, artistic imagery.

Актуальність теми дослідження. У хореографічному мистецтві загалом та народно-сценічній хореографії зокрема виконавська виразність відіграє основоположне значення. Виконання угорського народно-сценічного танцю вирізняється складністю через ряд техніко-технічних особливостей, високу інтенсивність рухів, поєднання швидких та повільних темпів. Особлива роль у цьому належить віртуозності – танцюрист-віртуоз, демонструючи блискуче володіння тілесним апаратом, бездоганну техніку та водночас легкість виконання, контроль, балансування та вміння кінетичного акцентування найдрібніших нюансів музичного супроводу, що забезпечує створення захопливого високохудожнього видовища. Актуальність дослідження зумовлена важливістю осмислення з мистецтвознавчих позицій особливостей угорського народно-сценічного танцю крізь призму проблематики віртуозності виконання.

Аналіз досліджень і публікацій. Протягом останніх років українськими науковцями приділено значну увагу розробці питань, присвячених різноманітним аспектам виконавської виразності та віртуозності. Так, наприклад, віртуозність як феномен народного хореографічного мистецтва досліджує А. Морозов [3]; науковець приділяє окрему увагу і проблематиці віртуозності в ансамблях народного танцю України радянської доби [4]. Феномен віртуозності у хореографічному мистецтві як один із важливих показників професійного рівня (технічна досконалість та емоційна виразність) виконавця аналізують С. Сандульський, О. Курдупова та Л. Дегтяр [5], зокрема автори розглядають аспект впливу віртуозних рухів на еволюцію класичного балету, вуличного та сучасного танцю. Т. Сердюк виявляє місце та значення віртуозних рухів українського народно-сценічного танцю у фаховій підготовці студентів-хореографів [6]. Дослідженню специфіки використання віртуозної техніки в

творах українського народно-сценічного танцю в контексті створення хореографічних образів присвячено публікацію К. Бортник, К. Островської та Т. Брагіної [1]. Вдалу спробу розглянути педагогічну методику формування віртуозності в народно-сценічному танці як ключового складника хореографічної освіти України здійснюють А. Демешук, С. Афанасьєв та О. Нестеров у статті «Методика формування віртуозності в народно-сценічному танці: педагогічний аспект» [2] та ін. Проте дослідження наукової літератури дозволяє говорити про відсутність праць, присвячених феномену віртуозності в угорському народно-сценічному танці.

Мета статті – виявити особливості прояву віртуозності як феномену хореографічного мистецтва в контексті специфіки створення виконавської виразності в угорському народно-сценічному танці.

Виклад основного матеріалу. Угорський народний танець – це сукупність традиційних танців, які виникли на території Карпатського басейну [8, 56]. Угорський народний танець з'явився на сцені порівняно пізно, лише в першій половині ХХ ст. Дослідники пов'язують його становлення з діяльністю руху Gyöngyösbokrétá, за сприяння якого вперше було здійснено постановку автентичного угорського народного танцю на сцені Міського театру в Будапешті в 1930-ті рр. у межах святкових заходів, присвячених Дню Святого Стефана. Варто зазначити, що метою руху було виявлення селищ, які зберігали свої традиції, заохочення створення фольклорних ансамблів, відомих як «Бокреташи», та сприяння постановці їх хореографічних вистав на театральних майданчиках [7, 4]. Початок нової ери угорського народно-сценічного танцю пов'язаний з діяльністю в 1960–1970-ті рр. хореографів аматорських танцювальних ансамблів К. Дйордьфалвай, К. Сігеті, А. Кричковича, Ф. Новака, Д. Мартіна та Ш. Тімара, які проводили надзвичайно важливу діяльність, спрямовану на опанування

імпрізованого танцю, його декодування, осмислення мотивів, деконструкції структури та лексики, а також винайдення методики навчання. Саме тоді угорський народно-сценічний танець набув широкої популярності та визнання.

Варто зазначити, що в основі угорського народно-сценічного танцю, зокрема повільного і швидкого Чардаша, величного та урочистого Палоташа та ін. покладено Вербенкош (від нім. Werbung – вербовка), джерелами якого є стародавні народні традиційні танці гайдуків, танець свинопасів, а також присутній інокультурний вплив (здебільшого мусульманський, а також близькосхідний, балканський та слов'янський). Його характерними стилістичними рисами є своєрідні пунктирні ритми, ритмічне виділення кадансів, імпрізаційність, орнаментика, поділ на повільну (hallgato) та швидку (friss) частини, з відповідними повільними та швидкими рухами, що супроводжуються вистукуванням каблуками та плесканням.

На сучасному етапі в народно-сценічній хореографії спостерігається активне звернення до лексики угорського народного танцю, регіональні стилі якого мають усталені танцювальні послідовності, що вимагають значної практики для точності виконання.

Ключовими характеристиками угорського народно-сценічного танцю є:

- складний ритмічний малюнок;
- базування на лексичі чардаша (дрібні кроки, повороти, оберти та парні оберти);
- різка зміна темпів від ласі до фрісс (від повільного до швидкого);
- активний футворк чоловічого танцю (високі стрибки, активні перестрибування, відскоки з боку в бік, «голубці», дрібні удари по голені), а також активні оберти, повороти корпусу і стегна, гвинтоподібні обертання та переступи в жіночому танці або жіночих партіях парного танцю;
- синхронність виконання складних стрибків, присідів та ритмічних ударів ногами; поєднання своєрідного футворку з плесканням (Чарденгеле, Топоток, Понтозоо та ін.);
- важливість абсолютної відповідності танцювальних рухів музичним фразам.

Окрім того, у випадку угорського народно-сценічного танцю надзвичайно важливо підтримувати правильну поставу та оперативно реагувати на дисбаланс.

Виконання одного з найвідоміших угорських народно-сценічних танців – парного танцю Чардаш вимагає віртуозної техніки у чоловіків: танець складається з повільної,

надзвичайно стриманої та ліричної (lassu) і швидкої (friss) частини; фінал зазвичай вирішено парними рухами, з великою кількістю обертань. Під час першої частини ключовим є чоловіче танцювання колом, використання широких рухів, а під час другої – стрімке, динамічне і запальне танцювання, сповнене енергії та емоційного вираження.

Особливу увагу привертає використання в угорському танці різноманітного реквізиту, зумовленого походженням автентичного танцювання, що становить додаткове ускладнення техніки виконання. Для багатьох чоловічих угорських пастуших танців характерним є виконання з такими предметами як батоги, жердини, шаблі, палиці, сокири, які крутять, підкидають вгору під час кроків та поворотів. Ключовим, як у чоловічому сольному, так і груповому танці – Легенеш, Вербунк, Куншагско та ін. ключовим є чітке дотримання ритмічного малюнку в танці з палками, шаблями. Виходячи з вищевикладеного стає очевидною важливість віртуозної майстерності виконання танцю.

В українському академічному дискурсі поняття «віртуозність» на сучасному етапі розглядається не стільки як показник рівня технічної досконалості танцюриста, скільки як «інтегральна характеристика професійної, художньої та педагогічної культури виконавця» [2, 358], «гармонійне поєднання технічної майстерності, художнього образу та імпрізаційності» [9, 253], «ключовий фактор, що визначає рівень майстерності танцівника, художню виразність виступу та еволюцію танцювальних стилів» [5, 45] і включає «гармонійне поєднання технічної досконалості, емоційної насиченості, музичності та творчого підходу» [5, 45], а виконання віртуозних рухів у постановках народно-сценічного танцю – як показник синтезу технічної складності та сценічної експресії [4, 137]. Цілком погоджуємося з думкою С. Сандульського, О. Курдушової та Л. Дегтяр про те, що віртуозність доцільно розглядати не лише як естетичний компонент, як й як «чинник, що формує нові можливості для розвитку сценічного мистецтва» [5, с. 41].

А. Демещук, С. Афанасьєв та О. Нестеров, пропонуючи узагальнене трактування віртуозності як синтетичної категорії, «що поєднує технічну довершеність, етнокультурну автентичність і педагогічну інноваційність» [2, 359], формулюють авторський педагогічний підхід до формування віртуозності в народно-сценічному танці на основі поєднання в єдину систему підготовки майбутніх хореографів

«біомеханічної підготовки (сила, вибухова сила, швидкість, мобільність і стабільність), технічних навичок (стрибова й обертова техніка, робота у глибокому ріє, віртуозна техніка з рухом по колу), музикальності та ритму (відчуття ритму і темпу музики, точне фразування, варіативність акцентів), стилістики і виразності (автентичність регіональних стилів, міміка та жести), а також психологічної стійкості» [2, 361–362].

Віртуозне виконання спирається зокрема на яскраві образи, пов'язані з сенсом хореографічного тексту. Сучасні закордонні науковці, на відміну від поширеного підходу до поняття «віртуозності», що має на увазі механічну спритність, дотримуються точки зору, що найважливішою характеристикою як технічної віртуозності, так і виконавської виразності є особлива здатність легко та швидко адаптувати увагу до різноманітних динамічних аспектів виконавського процесу під час виступу. Так, наприклад, Л. Стахо порівнює віртуозність з загальними розумовими здібностями, такими як інтелект – дослідник осмислює ключові характеристики виконавської майстерності як «ментальної спритності», включно зі: здатністю швидко позиціювати себе в різноманітних часових перспективах в режимі реального часу під час виступу; здатність швидко перемикає фокус уваги, а також швидко регулювати його глибину; здатність швидко позиціювати себе в різноманітних емпатичних перспективах, подібно до проектування себе на позицію іншої людини [10, 539].

У виконавській практиці виразність в угорському народно-сценічному танці формується двома фундаментальними групами характеристик: композиційними особливостями хореографічної постановки та виконавськими кінетичними сигналами, що формують реалізацію танцювальної композиції виконавцем (при цьому глядачем хореографічна структура ніколи не сприймається незалежно від виразальних рішень танцюриста). На когнітивному рівні виразність формується реальними почуттями та думками танцюриста, а також напрямом його уваги, що лежать в основі генеративних правил ритмічних патернів та інших сигналів виконавства. Когнітивні та афективні компоненти тісно пов'язані в процесі обробки хореографічного матеріалу, оскільки танцювальні структури «просочені» емоціями. Фактично, кожний елемент структурної інформації в постановці угорського народно-сценічного танцю суб'єктивно пов'язаний з

почуттями: з одного боку, танцюристи виражають і передають структури, відчуючи елементи структурних процесів, з іншого боку, емоційна виразність значною мірою структурована засобами хореографічної композиції. Отже, почуття та емоції не лише виконуються або імітуються, а відчуються під час виконання танцю, що дозволяє танцюристам досягати відповідної варіативності виконавських сигналів для успішного створення виразності. В цілому, для створення виразності танцюрист під час виконання зазвичай фокусується не на виконавських сигналах як таких (які в кінцевому рахунку слугують засобом для створення бажаного візуального виразального ефекту), а на джерелах, що їх породжують, тобто на емоціях та почуттях, пов'язаних з танцем в силу його розуміння, тобто свідомих або несвідомих когнітивних уявлень та структур виконавця, побудованих відносно конкретної постановки угорського народно-сценічного танцю.

Висновки. Унікальний ритмічний малюнок, лексика підвищеної складності, активний футворк, різноманітні стрибки, присіди, робота з реквізитом (палиці, шаблі, батоги, сокирки та ін.), що характерні для угорського народно-сценічного танцю апріорі роблять віртуозність однією з необхідних професійних характеристик виконавця, що посилюється важливістю створення яскравої видовищності хореографічної постановки, надання виступу художньо-образної виразності, необхідної експресії, впевненого вираження хореографічного змісту та ін. Розвиток віртуозних навичок в угорському народно-сценічному танці – складний багатоаспектний процес, що включає напрацювання фізичної витривалості, техніки виконання, швидкості та спритності, що пов'язана з руховими навичками, а також формування ментальних стратегій та образності.

### Література

1. Бортник К., Островська К., Брагіна Т. Роль віртуозної техніки в художній структурі творів українського народно-сценічного танцю. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 83. С. 67–74. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-1-10>.
2. Демещук А. А., Афанасьєв С. М., Нестеров О. М. Методика формування віртуозності в народно-сценічному танці: педагогічний аспект. *Перспективи та інновації науки. Педагогіка. Психологія. Медицина*. 2025. № 10 (56). С. 355–366.

DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-10\(56\)-355-366](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-10(56)-355-366).

3. Морозов А. І. Віртуозні рухи як феномен народного хореографічного мистецтва. *Молодий вчений*. 2017. № 8 (48). С. 60–63.

4. Морозов А. Віртуозність в ансамблях народного танцю України радянської доби. *Танцювальні студії*. 2019. Т. 2, № 2. С. 137–148. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188814>.

5. Сандульський С., Курдупова О., Дегтяр Л. Віртуозні рухи як феномен хореографічного мистецтва: шляхи розвитку віртуозності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 85. С. 41–46.

6. Сердюк Т. І. Місце та значення віртуозних рухів українського народно-сценічного танцю у фаховій підготовці студентів-хореографів. *Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету. Педагогічні науки*. 2013. № 3. С. 108–112.

7. Diószegi L. Historic moments of hungarian folk dance: from the gyöngyösbokréta to the dance house movement. *Hung Stud*. 2008. Vol. 22. P. 3–8. DOI: <https://doi.org/10.15566/HStud.22.2008.1-2>.

8. Felföldi L. Folk dance research in Hungary: Relations among theory, fieldwork and the archive. In: Buckland T., editor. *Dance in the field: Theory, methods and issues in dance ethnography*. London: Palgrave Macmillan, 1999. P. 55–70.

9. Pyzhianova N., Kutsenko S., Voloshyn P. The role of folk dance in formation of the choreographer creative potential. *Amazonia Investiga*. 2020. Vol. 9, No. 27, 252–259. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2020.27.03.27>.

10. Stachó L. Mental virtuosity: A new theory of performers' attentional processes and strategies. *Musicae Scientiae*. 2018. Vol. 22(4). P. 539–557.

### References

1. Bortnyk, K., Ostrovska, K., & Brahina, T. (2025). The role of virtuoso technique in the artistic structure of works of Ukrainian folk stage dance. *Current issues of the humanities*, 83, 67–74 [in Ukrainian].

2. Demeshchuk, A. A., Afanasiev, S. M., & Nesterov, O. M. (2025). Methodology for the formation

of virtuosity in folk stage dance: pedagogical aspect. Prospects and innovations of science. Series 'Pedagogy', 'Psychology', 'Medicine', 10 (56), 355–366. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-10\(56\)-355-366](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-10(56)-355-366) [in Ukrainian].

3. Morozov, A. I. (2017). Virtuoso movements as a phenomenon of folk choreographic art. *Young scientist*, 8 (48), 60–63 [in Ukrainian].

4. Morozov, A. (2019). Virtuosity in folk dance ensembles of Ukraine of the Soviet era. *Dance studios*, 2 (2), 137–148 [in Ukrainian].

5. Sandulskyi, S., Kurdupova, O., & Dehtiar, L. (2025). Virtuoso movements as a phenomenon of choreographic art: ways of developing virtuosity. *Current issues in the humanities*, 85, 41–46 [in Ukrainian].

6. Serdiuk, T. I. (2013). The place and significance of virtuoso movements of Ukrainian folk stage dance in the professional training of choreographer students. *Collection of scientific works of the Berdiansk State Pedagogical University. Pedagogical Sciences*, 3, 108–112 [in Ukrainian].

7. Diószegi, L. (2008). Historic moments of Hungarian folk dance: from the gyöngyösbokréta to the dance house movement. *Hung Stud*, 22, 3–8. DOI: <https://doi.org/10.15566/HStud.22.2008.1-2> [in English].

8. Felföldi, L. (1999). Folk dance research in Hungary: Relations among theory, fieldwork and the archive. In: Buckland T., editor. *Dance in the field: Theory, methods and issues in dance ethnography*. Palgrave Macmillan. pp. 55–70 [in English].

9. Pyzhianova, N., Kutsenko, S., & Voloshyn, P. (2020). The role of folk dance in formation of the choreographer creative potential. *Amazonia Investiga*, 9 (27), 252–259. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2020.27.03.27> [in English].

10. Stachó, L. (2018). Mental virtuosity: A new theory of performers' attentional processes and strategies. *Musicae Scientiae*, 22(4), 539–557 [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 17.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 792.8(477):[159.923.2:008+159.9.016.1:159.953]  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351952

**Цитування:**

Шишкарьова К. В. Деколонізація тілесності в українському танці: постколоніальний аналіз радянської спадщини та тілесної пам'яті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 276–282.

*Шишкарьова Кристина Володимирівна, старший викладач кафедри хореографії Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва*  
<https://orcid.org/0009-0000-3863-6731>  
[k.shyshkarova@kmaecm.edu.ua](mailto:k.shyshkarova@kmaecm.edu.ua)

Shyshkarova K. (2025). Decolonisation of Corporation in Ukrainian Dance: Postcolonial Analysis of Soviet Legacy and Body Memory. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 276–282 [in Ukrainian].

## ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ ТІЛЕСНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ ТАНЦІ: ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ АНАЛІЗ РАДЯНСЬКОЇ СПАДЩИНИ ТА ТІЛЕСНОЇ ПАМ'ЯТІ

**Мета статті** – проаналізувати вплив радянської колоніальної культурної політики на формування нормативної тілесної естетики, освітніх моделей та репертуарних стратегій у хореографічному мистецтві України, а також виявити сучасні тенденції, спрямовані на повернення тілесної автономії, активізацію тілесної пам'яті та мистецької суб'єктності. **Методологія дослідження.** Застосовано компаративний метод для зіставлення радянських нормативних тілесних моделей і сучасних українських деколонізаційних тенденцій у танці, що дозволяє виявити трансформації в трактуванні тілесності, репертуару й педагогічних підходів; постколоніальний підхід (аналітичну оптику) – для інтерпретації механізмів колонізації тілесності та нормування рухових кодів у радянській культурній парадигмі; герменевтичний метод – для осмислення тілесних і рухових кодів як носіїв культурних, ідеологічних і пам'яттєвих смислів; культурологічний метод – для виявлення взаємозв'язків між тілесністю, культурною ідентичністю, ідеологією та репрезентаційними стратегіями в танцювальному мистецтві. **Наукова новизна** дослідження полягає в здійсненні компаративного аналізу радянських нормативних тілесних моделей і сучасних українських деколонізаційних практик у хореографії. Обґрунтовано поняття нормативної тілесної пам'яті як наслідку імперського культурного тиску та визначено роль соматичних практик у процесах деколонізації тіла. Доведено, що сучасний український танець нині формує естетику спротиву, у якій тіло є носієм пам'яті, травми та культурної ідентичності. **Висновки.** На основі компаративного аналізу встановлено, що радянська колоніальна модель танцювальної тілесності була спрямована на уніфікацію, стандартизацію та дисциплінування тіла відповідно до ідеологічних настанов, що супроводжувалося пригніченням індивідуальної, автентичної та травматичної тілесної пам'яті. У сучасному українському танці формується протилежна парадигма: тіло постає як носій історичного досвіду, пам'яті й опору, а соматичні практики набувають значення інструментів деколонізації, відновлення суб'єктності та культурної ідентичності. Отже, деколонізація українського танцю виявляється культурно-політичним процесом, що передбачає переосмислення репертуарної політики, освітніх моделей і самої логіки взаємодії з тілесністю, перетворюючи танець із «мистецтва лояльності» на мистецтво спротиву та самовизначення.

**Ключові слова:** радянська спадщина, тілесність, тілесна пам'ять, деколонізація, український танець, соматичні практики, репертуарна політика, освітні моделі, естетика спротиву, культурна ідентичність.

*Shyshkarova Krystyna, Senior Lecturer at the Department of Choreography, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts*

### **Decolonisation of Corporation in Ukrainian Dance: Postcolonial Analysis of Soviet Legacy and Body Memory**

**The purpose of the article** is to analyse the influence of Soviet colonial cultural policy on the formation of normative bodily aesthetics, educational models, and repertoire strategies in the choreographic art of Ukraine, as well as to identify contemporary trends aimed at the return of bodily autonomy, the activation of bodily memory, and artistic subjectivity. **The research methodology.** A comparative method was used to compare Soviet normative bodily models and modern Ukrainian decolonisation tendencies in dance, which allows us to identify transformations in the interpretation of corporeality, repertoire, and pedagogical approaches; a postcolonial approach (analytical optics) to interpret the mechanisms of colonisation of corporeality and the norming of movement codes in the Soviet cultural paradigm; a hermeneutic method to understand bodily and movement codes as carriers of cultural, ideological, and

memory meanings; and a culturological analysis to identify the relationships between corporeality, cultural identity, ideology, and representational strategies in dance art. **The scientific novelty** of the study lies in the comparative analysis of Soviet normative bodily models and modern Ukrainian decolonisation practices in choreography. The concept of normative bodily memory as a consequence of imperial cultural pressure is substantiated and the role of somatic practices in the processes of decolonisation of the body is determined. It is proved that modern Ukrainian dance currently forms an aesthetics of resistance, in which the body appears as a carrier of memory, trauma, and cultural identity. **Conclusions.** Based on comparative analysis, it was established that the Soviet colonial model of dance corporeality was aimed at unification, standardisation, and discipline of the body in accordance with ideological guidelines, which was accompanied by the suppression of individual, authentic, and traumatic bodily memory. In modern Ukrainian dance, an opposite paradigm is being formed – the body appears as a carrier of historical experience, memory and resistance, and somatic practices acquire the meaning of tools for decolonisation, restoration of subjectivity, and cultural identity. Thus, the decolonisation of Ukrainian dance turns out to be a cultural and political process that involves rethinking repertoire policy, educational models and the very logic of interaction with corporeality, transforming dance from an ‘art of loyalty’ into an art of resistance and self-determination.

**Keywords:** soviet legacy, corporeality, bodily memory, decolonisation, Ukrainian dance, somatic practices, repertoire politics, educational models, aesthetics of resistance, cultural identity.

Актуальність теми дослідження. Сучасний український хореографічний простір перебуває в стані глибокої трансформації, спричиненої одночасно повномасштабною війною, посиленням національно-культурної самоідентифікації та нагальною потребою виходу з-під радянської й імперської культурної спадщини. У цьому процесі одним із ключових об'єктів деколоніального осмислення постає тіло як носій історичної пам'яті, як інструмент художнього висловлювання та ідентифікатор культурної ідентичності.

У радянський період хореографія виконувала функцію ідеологічного інструменту, а танцювальна тілесність підпорядковувалася жорсткому контролю. Через стандартизацію руху, культивування «ідеального» тіла, репресивну педагогічну вертикаль та уніфіковані репертуарні моделі формувалася нормативна тілесність, що витісняла автентичний руховий досвід, індивідуальність та регіональні традиції. Українська тілесність у цьому культурному полі була фактично колонізована, оскільки тіло мало репрезентувати не власний досвід, а імперський міф, закріплений в офіційній естетичності.

Сучасні деколонізаційні процеси, активізовані після 2014 року та особливо в умовах повномасштабної війни, потребують критичного переосмислення цієї спадщини. Відбувається формування нової парадигми, у якій тіло повертає собі автономію, право на травму, уразливість, індивідуальність і культурну пам'ять. Соматичні практики, contemporary dance, робота з тілесною пам'яттю та імпровізацією сприяють «розкодуванню» колоніальних моделей і створюють простір для артикуляції української тілесно-рухової ідентичності.

У цьому контексті постає потреба наукового аналізу того, як радянська колоніальна політика вплинула на мистецьку освіту, танцювальну естетику й тілесні норми, а також як сучасні українські хореографічні практики здійснюють процеси деколонізації. Актуальність дослідження посилюється умовами війни, коли мистецтво набуває функцій спротиву, свідчення та терапевтичного опрацювання травми, а тілесна пам'ять стає одним із ключових інструментів культурного відновлення та самоусвідомлення.

Аналіз досліджень і публікацій. Попри значний розвиток українського сучасного танцю після 1991 року, деколонізація тілесних практик не була системно осмислена на науковому рівні. Відсутні комплексні дослідження, що порівнюють: радянські нормативні моделі тілесності та сучасні українські практики, імперську естетику контролю і сучасну естетику опору, стандартизовану хореографічну освіту та нові соматичні, демократичні підходи, радянську репертуарну політику й сучасні деколоніальні художні стратегії. Проте, є окремі наукові доробки, які частково висвітлюють дану проблематику.

Зокрема, Т. Хохлов та О. Плахотнюк [8] аналізували діяльність аматорських танцювальних колективів радянського періоду, їх репертуарну політику та авторські постановки, наукові праці комуністичного режиму, які нині є трансляторами українських традицій.

Політичні та соціокультурні трансформації народно-сценічного танцю, вплив радянської ідеології на мистецьку діяльність та якісно новий етап розвитку народно-сценічного танцю у зв'язку з новими історико-політичними умовами розглянуто у роботі А. Підлипського [6]. Хореографічне мистецтво в Україні радянського періоду, зокрема поступове

відмовлення від сталінської концепції «національної форми» культури та перехід до терміна «національна своєрідність» у радянському дискурсі, розширення підходу, за якого національне почали розглядати не лише як зовнішню форму, а й як змістовний, смисловий вимір культурного явища досліджено у праці І. Климчук [2].

Тілесну взаємодію, соматичну синхронізацію, імпрровізацію та танцювальну рухову терапію в умовах кризових соціокультурних ситуацій проаналізовано у науковій статті В. Шумілової [9], соматичні практики й соматичні техніки у мистецтві танцю та у бальній хореографії досліджували Я. Гриценко [1], Т. Павлюк [3]. Т. Пригода-Донець [7] розглядає танець, тілесність та мислення у тісному взаємозв'язку, що дає можливість переосмислення реальності як комунікативного простору з подальшими перспективами досліджень, пов'язаними передусім із поглибленим вивченням тілесно-танцювальних практик і соматичних терапій, які здатні на основі кроскультурних, варіативних та інтердисциплінарних підходів формувати нові стратегії освоєння світу, досвіду, творчості та саморозуміння.

Із зарубіжних дослідників заслуговує на увагу публікація про тілесність та соматичні практики Адесоли Акінлі та Хелен Кіндред у журналі танцю та соматичних практик [10]. У серпні 2016 року в Університеті Міддлсексу був проведений дводенний сімпозіум *Wrighting the Somatic: Dancing & Writing Professional Practice* (<https://vimeo.com/274485377>), у лютому 2018 року – *Narrating the Somatic: Gathering Voices, Sharing Practices* (<https://vimeo.com/274482762>) та *Queering the Somatic: Interrupting the Narrative* у листопаді 2019 року. Симпозіуми були присвячені танцювальним практикам та обмін досвідом: які знання дають соматичні практики танцю митцям-науковцям.

Міжнародний погляд на соматіку в танці та освіті висвітлено у роботі Марини Кампос Магальянс [11]. Авторка визначає кілька рівнів присутності соматичного поля, які пов'язані навіть із самим процесом смислотворення: з одного боку західна традиція викладання танцю ґрунтується на односторонній трансляції форм, орієнтованій на їх механічне повторення та відтворення, а формування наближається до логіки «форматування» тіла, і з іншого боку, соматичні практики пропонують принциповий розрив із цією моделлю. Вони відкривають ширше й багатоманітніше розуміння формоутворення, оскільки ґрунтуються на

індивідуальному досвіді тіла та взаємодії у подвійній динаміці «навчання – викладання». Вона зазначає: «З точки зору вищої освіти в галузі танцю, здається, існує консенсус щодо важливості соматіки, хоча місце, що приділяється цим практикам, дуже різниться залежно від кожного контексту» [11, 10].

Культурні травми, які сьогодні актуальні для нашого суспільства, та засоби їх подолання досліджували А. Підлипська та Л. Цветкова [5]. Авторки наголошують на тому, що танець один із найефективніших способів опрацювання культурної травми на індивідуальному і колективному рівнях, що саме у хореографічному мистецтві травматичний досвід трансформується у систему художніх образів і тілесних дій. Через рух, жест і ритм травма переживається, осмислюється та інтегрується, залучаючи комплекс тілесної пам'яті й актуалізуючи тілесність як цілісний, багатовимірний феномен.

Проте проблема полягає у недостатній науковій розробленості питання впливу радянської колоніальної спадщини на тілесні норми, освітні моделі та репертуарні стратегії українського танцю, а також у відсутності системного порівняльного аналізу, який дозволив би виявити механізми колоніального впливу та окреслити шляхи формування нової української тілесно-художньої ідентичності в контексті деколонізації.

Мета дослідження – проаналізувати вплив радянської колоніальної культурної політики на формування нормативної тілесної естетики, освітніх моделей та репертуарних стратегій у хореографічному мистецтві України, а також виявити сучасні тенденції, спрямовані на повернення тілесної автономії, активізацію тілесної пам'яті та мистецької суб'єктності.

Виклад основного матеріалу. Радянська колоніальна модель тілесності в українському танцювальному середовищі була побудована на поєднанні імперської ідеології, дисциплінарних освітніх практик та жорстко регламентованої естетики. Нормативна тілесна естетика визначалася як «керована», «зібрана», «ідеологічно правильна» тілесність: тіло мало бути витривалим, гетеронормативним, візуально «правильним» (стандартизовані пропорції, вага, постава), контрольованим і позбавленим індивідуальних відхилень. Соматичні практики, що виходили за ці рамки (імпрровізація, відхилення від «ідеального» силуету, емоційна нестабільність руху, тілесна вразливість), розглядалися як небажані або «професійно сумнівні». У цьому сенсі тілесність була колонізованою: вона слугувала



носієм не індивідуальної присутності, а колективного радянського міфу.

У сфері освітніх моделей це проявлялося через стандартизовані програми, уніфіковані методики та жорстку вертикаль влади у навчальному процесі. Радянська спадщина закріпила ієрархічну організацію навчання: вчитель – балетмейстер – хореограф як абсолютний авторитет; учень – як «матеріал», який має відповідати нормі. Так конструювалася «нормативна тілесна пам'ять» – сукупність закріплених у тілі патернів, що відтворювали не лише техніку руху, а й інерцію колоніального мислення: покору, відсутність права на тілесний сумнів, ігнорування травми, вимогу «терпіти» заради результату. У цьому контексті українське мистецтво танцю опинилося у полі радянської культурної політики, де регіональна і національна специфіка трактувалася як «фольклорний ресурс», але не як суб'єктна культурна ідентичність.

Репертуарна політика також була підпорядкована ідеології. «У 30-ті роки ХХ ст. в СРСР остаточно визначилися засади національної культурної політики. Акцентування на національних ознаках у багатонаціональному державному утворенні, яким був СРСР, мало стати одним із дієвих механізмів забезпечення єдності держави» [6, 57]. Танцювальні репертуари формувалися за принципом демонстрації «єдності народів СРСР», героїзації праці, колективізму, «оптимістичного» світогляду. Це означало системне витіснення тем, пов'язаних з травмою, війною як особистим досвідом, колоніальним насиллям, репресіями, внутрішніми конфліктами. Тілесність у репертуарі мала бути контрольованою й позитивістською, навіть у трагічних фрагментах домінував патос, а не критичне осмислення. Замість справжньої трагічності, внутрішньої психологічності чи критики соціальних травм, радянський репертуар трансливав піднесений, героїко-тріумфальний настрій. Трагічні сюжети подавалися як емоційно «правильні», оптимістичні, ідеологічно вигідні, а тіло мало не переживати трагедію, а репрезентувати «велику емоцію», потрібну державі. Так вибудовувалася ідеологія танцювальних репертуарів як інструменту легітимації імперського порядку – танець функціонував як «мистецтво лояльності», а не мистецтво спротиву.

У сучасному українському танці, особливо після 2014 року та в умовах повномасштабної війни, поступово формується інша парадигма –

деколонізація тілесності та репертуару. Якщо радянська модель прагнула уніфікованого, «безконфліктного» тіла, то нині актуалізується тіло як носій пам'яті, травми, опору. Тілесна пам'ять, збережена у поколіннях, через жорсткі тренувальні практики, заборону на «слабкість», витіснення болю, стає предметом постколоніальної критики. Хореографи звертаються до соматичних практик (body-mind техніки, робота з диханням, усвідомленим рухом, імпровізацією), щоб «розкодувати» цю пам'ять, повернути право на власний досвід, уразливість і нестандартність. «Сьогодні можна відслідковувати велику кількість тілесних практик, що поєднують власне соматичні аспекти терапевтичних стратегій і нові, а можливо, забуті старі, форми вираження мисленнєвого досвіду. Це нова і цікава сторінка історії танцю, котра дуже бентежно, майже навщипиньки прокладає шлях нової культури співіснування у світі» [7, 192].

У порівняльному вимірі можна окреслити декілька ключових моментів. По-перше, радянська система вибудовувала еталон – «правильне» тіло танцівника, що відповідало певним фізіологічним та візуальним параметрам, тоді як сучасний танець в Україні, орієнтований на деколонізацію, натомість визнає право на різні тілесні конфігурації, вікову різноманітність, інвалідність, гендерну та ідентифікаційну множинність. Естетика опору проявляється у відмові від «глянцевої» досконалості на користь правдивості, тілесної чесності, виведення на сцену тіл, які радянська норма маргіналізувала або робила невидимими. По-друге, радянська освітня модель ґрунтувалася на репродукції «канону» через жорстку дисципліну тіла й емоцій, з мінімальним простором для рефлексії, самовираження чи критики, а сучасні підходи, пов'язані з деколонізацією, поступово інтегрують соматичні та рефлексивні практики: імпровізація, усвідомлений рух, роботу з тілесною пам'яттю, проговорення досвіду травми (зокрема воєнної). Безперечно вагомою є технічна майстерність, однак увагу привертає здатність до критичного мислення, творчої інтерпретації, усвідомлення власної тілесності як простору свободи, а не тільки контролю. По-третє, порівнюючи радянський репертуар із сучасними практиками українського танцю, можна побачити, як змінилася сама логіка добору тем і сюжетів. Колись домінували «безпечні» наративи – трудові, святкові, «миролюбні», де війна подавалася як геройський, але завершений епізод минулого. Нині війна присутня як реальність, що формує

повсякденний досвід, тілесну тривогу, втрати, переселення. Танцювальні проекти, пов'язані з війною, травмою, вимушеною міграцією, поверненням до національної пам'яті, виступають як мистецтво спротиву не лише політичного, а й тілесного, екзистенційного. Тіло стає полем документування досвіду, а не просто носієм «правильних» форм. По-четверте, у радянській парадигмі українське мистецтво танцю розглядалося як «частина єдиного культурного простору», де відмінності редукувалися до фольклорних «барв». Сьогодні постколоніальна критика висвітлює механізми привласнення, ієрархізації та замовчування, які діяли в танцювальних інституціях. Сучасні хореографи й дослідники переосмислюють канони: аналізують, які рухові структури, теми, типи тіл були нав'язані, а які витіснені; які репертуари обслуговували імперський центр, а які могли б артикулювати український досвід тілесності, історичної пам'яті та культурної ідентичності. По-п'яте, повномасштабне вторгнення зробило процес деколонізації абсолютно практичним завданням. Тіло в умовах війни – поранене, травмоване, мобілізоване, вимушене до адаптації – не вписується в радянські стандарти гладкої, безконфліктної естетики. Звідси й підвищується увага до тілесної пам'яті, терапевтичного потенціалу танцю, соматичних практик як засобу роботи з травмою. Естетика опору в сучасному українському танцювальному мистецтві полягає не тільки в темах постановок, а й у способі поводження з тілом: відмова від експлуатації, від героїзації страждання заради видовища, акцент на дбайливості, співприсутності, етичному ставленні до власного й чужого тіла.

Таке системне порівняння демонструє, що радянська модель танцю була спрямована на уніфікацію тілесності та підпорядкування художнього процесу ідеологічним завданням, тоді як сучасні українські деколонізаційні практики формують простір для тілесної свободи, критичності та рефлексії. Вони повертають тілу статус носія культурної пам'яті, емоційного досвіду й політичної суб'єктності, що забезпечує становлення нової естетики спротиву та відновлення української мистецької ідентичності. Тому сьогодні є очевидним, що «митці виражено підходять до

осмислення минулого, надають своїм творам глибини і трагізму. Зболене тіло культури й історії починає загоюватися, мистецтво не забуває про свій спадок, не відкидає його, проте орієнтується на самотність більше, ніж на антитезу чи бурлеск» [4].

Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні компаративного аналізу радянських нормативних тілесних моделей і сучасних українських деколонізаційних практик у хореографії. Обґрунтовано поняття нормативної тілесної пам'яті як наслідку імперського культурного тиску та визначено роль соматичних практик у процесах деколонізації тіла. Доведено, що сучасний український танець нині формує естетику спротиву, в якій тіло постає носієм пам'яті, травми та культурної ідентичності.

Висновки. У результаті здійсненого компаративного аналізу радянської колоніальної спадщини та сучасних деколонізаційних тенденцій у сфері українського танцю встановлено, що йдеться не лише про зміну жанрових орієнтирів або стилістики пластичної мови. Відбувається глибинна трансформація самої логіки роботи з тілесністю: від тіла як об'єкта дисциплінарного контролю та ідеологічного інструменту до тіла як суб'єкта історичної пам'яті, досвіду, переживання й опору. Радянська нормативна тілесна естетика, побудована на уніфікації, стандартизації та гетеронормативних уявленнях, поступово поступається концепції множинної, вразливої, рефлексивної тілесності, відкритої до індивідуальних, культурних і травматичних наративів.

Зміна парадигми простежується і в площині освітніх моделей, де вертикально-ієрархічна педагогіка, що трактувала тіло танцівника як «матеріал», поступово заміщується підходами, орієнтованими на тілесну автономію, критичне мислення, усвідомлений рух та інтеграцію соматичних практик. Репертуарна політика, яка раніше підпорядковувалася ідеологемам «єдності», «позитивізму» та героїзації, в умовах сучасних реалій переорієнтовується на теми війни, травми, пам'яті, вимушеного переміщення, втрати та екзистенційної вразливості, що засвідчує формування в українській хореографії нової естетики спротиву.

Таблиця 1

## Радянські нормативні тілесні моделі та сучасні українські деколонізаційні практики в танці

| <i>Критерій</i>                         | <i>Радянські нормативні тілесні моделі</i>                                                                            | <i>Сучасні українські деколонізаційні практики</i>                                                            |
|-----------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ідеологічна основа                      | Тіло як інструмент державної пропаганди; контрольована емоційність; героїко-патетичний пафос.                         | Тіло як автономний суб'єкт досвіду, пам'яті та опору; критичний погляд на владу і насилля.                    |
| Естетичний канон                        | Уніфікація, симетрія, «правильність» форм; домінування класичного та народно-сценічного танцю в академічній редакції. | Плюралізм естетик; прийняття індивідуальної тілесності; розвиток contemporary dance, імпровізації, соматика.  |
| Тілесність і техніка                    | Стандартизація руху; культивування «ідеального» тіла; пріоритет технічної дисципліни над творчістю.                   | Розмаїття тілесних проявів; акцент на природності, гнучкості, досвіді тіла; техніка як інструмент, а не ціль. |
| Ставлення до індивідуальності виконавця | Індивідуальність придушується; тіло має «не заважати» колективному образу.                                            | Індивідуальність – основа виразності; прийняття тілесної різноманітності та унікальних моторних стратегій.    |
| Тілесна пам'ять                         | Репресована: заборона на автентичні традиційні рухи, «неакадемічні» форми.                                            | Реактивація: повернення до локальних танцювальних кодів, регіональних традицій, embodied memory.              |
| Репертуар і тематика                    | Переважно «безпечні» сюжети: праця, дружба народів, історичні міфи СРСР.                                              | Травма, війна, спротив, ідентичність, деколонізація, переосмислення традиції.                                 |
| Педагогічна модель                      | Жорстка вертикальна ієрархія: учитель – носій істини; дисципліна як основа.                                           | Демократична педагогіка: співтворчість, тілесна автономія, емоційна безпека.                                  |
| Ставлення до імпровізації               | Заборона або маргіналізація; імпровізація вважалася загрозою порядку.                                                 | Імпровізація як основний метод деколонізації тіла, пошуку власної моторики.                                   |
| Соціальна функція танцю                 | Формування «радянської людини», колективізм, контрольована емоційність                                                | Терапія, самоусвідомлення, націєтворення, естетика спротиву, реконструкція суб'єктності.                      |
| Мистецька мова                          | Канонізована, передбачувана, нормативна.                                                                              | Відкрита, експериментальна, критична.                                                                         |
| Політичний вимір                        | Танець як інструмент ідеологічного впливу.                                                                            | Танець як жест опору, форма свідчення й самоідентифікації.                                                    |

Джерело: розробка автора

У цьому контексті соматичні та тілесно-орієнтовані практики постають як важливі інструменти деколонізації, оскільки вони дозволяють «розкодувати» нав'язані моделі руху, повернути витіснені аспекти тілесної пам'яті та відновити зв'язок із автентичними культурними пластами. А. Акінліє та Г. Кіндред зазначають, що сучасні тілесні дослідження відкривають «альтернативні та паралельні способи розуміння того, ким ми є у світі», протиставляючи соматичну багатовимірність колоніальній бінарній логіці фіксованих ідентичностей [10].

Наукова новизна дослідження полягає в здійсненні компаративного аналізу радянських нормативних тілесних моделей і сучасних українських деколонізаційних практик у хореографії. Обґрунтовано поняття нормативної тілесної пам'яті як наслідку імперського культурного тиску та визначено роль соматичних практик у процесах деколонізації тіла. Доведено, що сучасний

український танець нині формує естетику спротиву, у якій тіло є носієм пам'яті, травми та культурної ідентичності.

Висновки. Отже, деколонізація танцювальних практик в Україні постає не лише як мистецький чи теоретичний проєкт, а і як складний культурний, етичний і політичний процес, пов'язаний із відновленням суб'єктності, реконструкцією тілесної та історичної пам'яті й формуванням нової української тілесної ідентичності. У сучасній хореографії тіло перестає функціонувати як «мова лояльності» імперському наративу, а натомість стає простором свідчення, спротиву та націєтворення.

### Література

1. Гриценко Я. Соматичні практики в мистецтві танцю: вплив, взаємодія та спосіб роботи з тілом. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 66, т. 1. С. 50–56. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-8>.

2. Климчук І. С. Феномен національного в радянській культурі (на прикладі хореографічного мистецтва). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 35. С. 266–270.

3. Павлюк Т. С. Соматичні практики у сучасній бальній хореографії. *Культура і сучасність*. 2018. № 1. С. 97–102.

4. Підбуртна Д. Деколонізація і мистецтво: що було, що є і що буде? Огляд книжки «Повернення історії. Деколоніальність та мистецтво в Україні після 1991 року». *Sensormedia*. 2025. URL: [https://sensormedia.com.ua/books/dekolonizacziya-i-mystecztvo-shho-bulo-shho-ye-i-shho-bude-oglyad-knyzhky-povernennya-istoriyi-dekolonialnist-ta-mystecztvo-v-ukrayini-pislya-1991-roku/?utm\\_source](https://sensormedia.com.ua/books/dekolonizacziya-i-mystecztvo-shho-bulo-shho-ye-i-shho-bude-oglyad-knyzhky-povernennya-istoriyi-dekolonialnist-ta-mystecztvo-v-ukrayini-pislya-1991-roku/?utm_source) (дата звернення: 20.10.2025).

5. Підлипська А., Цветкова Л. Опрацювання культурних травму танцювальних практиках: історичний контекст. *DANCE STUDIES*. 2025. Вип. 6. № 2. С. 106–115.

6. Підлипський А. І. Соціокультурні та мистецькі чинники становлення та розвитку народно-сценічної хореографії в Україні. *Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. / упор. А. М. Підлипська, за ред. Т. В. Кунц (Київ, 25 квітня 2020 р.). Київ : КНУКіМ, 2020. С. 56–58.

7. Пригода-Донець Т. Танець як форма художнього мислення і культурної комунікації. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 4. С. 191–198. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-26>.

8. Хохлов Т. І., Плахотнюк О. А. Подолання кризи радянського періоду у діяльності аматорських танцювальних колективів. *Modernization of today's science: experience and trends*: Collection of scientific papers «SCIENTIA», 2023. С. 314–315.

9. Шумілова В. В. Хореографія як простір невербальної комунікації в умовах соціальних криз: когнітивно-комунікативний та терапевтичний потенціал. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 2. С. 337–343. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.339024>.

10. Akinleye A., Kindred H. Wright-ing the Somatic: Narrating the Bodily. *Journal of Dance & Somatic Practices*. 2019. №11 (1). P. 3–6. DOI: [https://doi.org/10.1386/jdsp.11.1.3\\_2](https://doi.org/10.1386/jdsp.11.1.3_2).

11. Marina Campos Magalhães, Somatic Approaches in the Educational Formation in Dance: from the dryness of the background to curriculum as cartography. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 2023. URL: <https://journals.openedition.org/rbep/4678> [pt] (дата звернення: 10.10.2025).

## References

1. Hrytsenko, Ya. (2023). Somatic practices in the art of dance: influence, interaction and a method of working with the body. *Actual Issues of the Humanities*, 66 (1), 50–56. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-8> [in Ukrainian].

2. Klymchuk, I. S. (2020). The phenomenon of the national in Soviet culture (on the example of choreographic art). *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 35, 266–270 [in Ukrainian].

3. Pavliuk, T. S. (2018). Somatic Practices in Modern Ballroom Choreography. *Culture and Modernity*, 1, 97–102 [in Ukrainian].

4. Pidburtna, D. (2025). Decolonisation and art: What was, what is, and what will be? Review of the book 'The Return of History. Decoloniality and Art in Ukraine after 1991'. *Sensor Media*. Retrieved from: [https://sensormedia.com.ua/books/dekolonizacziya-i-mystecztvo-shho-bulo-shho-ye-i-shho-bude-oglyad-knyzhky-povernennya-istoriyi-dekolonialnist-ta-mystecztvo-v-ukrayini-pislya-1991-roku/?utm\\_source](https://sensormedia.com.ua/books/dekolonizacziya-i-mystecztvo-shho-bulo-shho-ye-i-shho-bude-oglyad-knyzhky-povernennya-istoriyi-dekolonialnist-ta-mystecztvo-v-ukrayini-pislya-1991-roku/?utm_source) [in Ukrainian].

5. Pidlipska, A., & Tsvetkova, L. (2025). Processing cultural traumas in dance practices: historical context. *DANCE STUDIES*, 6 (2), 106–115 [in Ukrainian].

6. Pidlipskyi, A. I. (2020). Sociocultural and artistic factors in the formation and development of folk-stage choreography in Ukraine. In A.M. Pidlipska & T.V. Kunts (Eds.), *Traditions and innovations in choreographic culture* (pp. 56–58). Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].

7. Prygoda-Donets, T. (2023). Dance as a Form of Artistic Thinking and Cultural Communication. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 191–198, DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-26> [in Ukrainian].

8. Khokhlov, T. I. & Plahotniuk, O. A. (2023). Overcoming the crisis of the Soviet period in the activity of amateur dance groups. In *Modernisation of today's science: Experience and trends*. Scientia, 314–315 [in Ukrainian].

9. Shumilova, V. (2025). Choreography as a space of non-verbal communication in conditions of social crises: Cognitive-communicative and therapeutic potential. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, (2), 337–343. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.339024> [in Ukrainian].

10. Akinleye, A. & Kindred, H. (2019) Wright-ing the Somatic: Narrating the Bodily. *Journal of Dance & Somatic Practices*, 11 (1), 3–6. DOI: [https://doi.org/10.1386/jdsp.11.1.3\\_2](https://doi.org/10.1386/jdsp.11.1.3_2) [in English].

11. Marina Campos Magalhães, (2023). Somatic Approaches in the Educational Formation in Dance: from the dryness of the background to curriculum as cartography. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. <https://journals.openedition.org/rbep/4678> [in Spanish].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025

Отримано після доопрацювання 08.12.2025

Прийнято до друку 17.12.2025

Опубліковано 29.12.2025

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 784:612.78

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351954

## Цитування:

Бермес І. Л. Голосовий образ в академічному вокальному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 283–288.

Bermes I. (2025). Voice Image in Academic Vocal Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 283–288 [in Ukrainian].

*Бермес Ірина Лаврентіївна,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри вокально-хорового,  
хореографічного та образотворчого  
мистецтва*

*Дрогобицького державного педагогічного  
університету ім. Івана Франка  
<https://orcid.org/0000-0001-5752-9878>*

## ГОЛОСОВИЙ ОБРАЗ В АКАДЕМІЧНОМУ ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

**Мета статті** – розкрити особливості творення голосового образу в академічному вокалі. **Методологія дослідження.** У статті використано такі методи дослідження: теоретичний – для виокремлення основних рис академічного вокального мистецтва; антропологічний – для осмислення вокально-художньої діяльності через розкриття індивідуальної сутності співака; структурний – для «конструювання» голосового образу у вокальному мистецтві. **Наукова новизна** статті: 1) академічне вокальне мистецтво – культурна традиція, що має глибоке коріння, йому належить значуща роль в сучасному соціумі; 2) академічне вокальне мистецтво – вид виконавської діяльності, що позиціонується як самовираження творчої особистості, вияв її сутності у формі голосового образу.

**Висновки.** В українському соціокультурному просторі формуються несприятливі умови для піднесення академічного вокального мистецтва. Це пов'язано з такими факторами: неефективність державної політики у сфері культури; невідповідність між поміркованістю сучасного українця і неосяжністю музики як вираженням емоцій і підсвідомого; напружений ритм життя, коли людині бракує часу на відвідування концертів, щоби стати компетентним слухачем; низький рівень загального музичного виховання, передусім у закладах загальної середньої освіти. Академічне вокальне мистецтво – вид творчої практики, котра є критерієм певного співочого «тону» й естетичної традиції європейської та української культури, зумовлених об'єктивними факторами (фізіологією виконавця, його вокальними даними). Голосовий образ народжується тільки в процесі виконання співаком та сприйняття його слухачською аудиторією. Він не віддільний від співака, що переживає і передає емоції, закладені у вокальному творі авторами музики та поетичним текстом. Голосовий образ ґрунтується на особливостях інтонаційно-мовної комунікації, тілесності співака, його духовного й емоційного досвіду.

**Ключові слова:** академічне мистецтво, вокальне мистецтво, виконавська діяльність, голосовий образ, творча особистість, співак.

*Bermes Iryna, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Fine Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

**Voice Image in Academic Vocal Art**

**The purpose of the article** is to reveal the features of creating a vocal image in academic vocals. **Research methodology.** The article uses the following research methods: theoretical – to identify the main features of academic vocal art; anthropological – to understand vocal and artistic activity through the prism of the singer's individual essence; structural – to 'construct' a vocal image in vocal art. **The scientific novelty** of the article: 1) academic vocal art is a cultural tradition with deep roots and plays a significant role in modern society; 2) academic vocal art is a type of performing activity that is positioned as the self-expression of a creative personality, the manifestation of its essence in the form of a vocal image. **Conclusions.** The Ukrainian sociocultural space is not conducive to the advancement of academic vocal art. This is due to the following factors: the discrepancy between the rationality of modern Ukrainians and the irrationality of music as an expression of emotions and the subconscious; the fast pace of life, when people lack the time to attend concerts in order to become competent listeners; and the low level of general music education in secondary schools. Academic vocal art is a type of creative practice that is a criterion for a certain singing 'tone' and aesthetic tradition of European and Ukrainian culture, determined by objective factors (the performer's physiology and vocal abilities). The vocal image is born only in the process of performance by the singer and perception by the audience. It is inseparable from the singer, who experiences and conveys the emotions embedded in the vocal work by the authors of the music and poetic text. The vocal image is based on the peculiarities of intonational and linguistic communication, the singer's physicality, and their spiritual and emotional experience.

**Keywords:** academic art, vocal art, performing arts, vocal image, creative personality, singer.

Актуальність теми дослідження. Активне поширення інформаційних технологій в українському соціумі привело до помітного зростання багатоманітного потоку інформації, зокрема в різних музично-виконавських царинах. Так, інформацію про виконавські напрями (академічний, народний, естрадний) і жанри вокальної музики (пісня, романс, арія, балада, серенада, вокаліз) можна отримати як через медіа та цифрові ресурси (аудіо- та відеозаписи, вебінари та онлайн-курси, YouTube-канали та блоги), так і практичний досвід (відвідування концертів, оперних спектаклів; навчання вокалу, участь у вокальних ансамблях). Незважаючи на значний інтерес українського соціуму до вокального мистецтва, академічний його напрямок сьогодні дещо втрачає свої позиції, натомість популярності набуває естрадне виконавство.

Складність академічного вокального виконавства полягає в досягненні бездоганної техніки, що дозволяє розкрити природну красу голосу, його виражальні можливості та досконалість звучання кантилени. Академічний спів – це відповідність високим професійним стандартам, передусім технічно досконале та художньо виразне виконання музичних творів, пов'язане з вибором виконавських прийомів необхідних для переконливої «передачі» художнього образу. Водночас вельми важливим елементом академічного вокального мистецтва є голосовий образ виконавця – ознака його унікальності, що включає сукупність індивідуальних даних (діапазон, рівень володіння голосом, його сила, тембральна барва), емоційність, стиль виконання, ширше – високий рівень художнього мислення. Якщо загалом академічне вокальне мистецтво було в полі зору науковців, то голосовий образ залишався на маргінесі. В його осмисленні й полягає актуальність статті.

Мета статті – розкрити особливості творення голосового образу в академічному вокалі.

Аналіз досліджень і публікацій. Академічне вокальне мистецтво було предметом уваги українських дослідників у різних аспектах. Так, витoki становлення та розвитку українського академічного вокального виконавства були в полі зору А. Терещенко (2018); специфіка академічного вокального мистецтва в сучасному дискурсі культури – Т. Каболової та В. Тетері (2018); мистецтво академічного вокалу в сучасному науковому та педагогічно-методичному параметрах (2022), його сучасний стан та

перспективи розвитку (2022), тенденції трансформації академічного вокалу в українській опері межі ХХ–ХХІ ст. (2021) – О. Скворцової; новації в академічному вокальному виконавстві початку ХХІ ст. – С. Пен (2024); перспективи побутування академічного вокалу на початку ХХІ століття – В. Яромчука (2016).

Етнокультурологічний аспект української вокальної школи розкрито у монографії В. Антонюк (2001); психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти вокально-виконавської творчості – у монографії Н. Гребенюк (1999); особливості голосу людини та вокальної роботи з ним – у монографії Г. Стасько, О. Шуляра, М. Сливозького (2010); психотехніка співу у вокальній педагогіці – монографії Г. Стасько (2010).

Окремі аспекти академічного вокалу висвітлено й у дисертаційних дослідженнях, зокрема О. Єрошенко «Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти» (2008); Т. Задорожної «Концептосфера української академічної пісні» (2025).

Виклад основного матеріалу. Спів – це кропітка, повсякденна високоорганізована праця, що вимагає дисципліни, енергії, інтенсивних нервово-психологічних і емоційних зусиль. Це робота з голосом, який контролюється слухом і суб'єктивними внутрішніми вібраційно-м'язовими відчуттями. О. Сербенська розглядає голос як «одне з дивовижних таїнств, що ними переповнене наше буття, тих багатих щедрот, якими Природа обдарувала людину» [4, 308].

Академічне виконавство – професійне мистецтво співу, засноване на високих технічних художніх стандартах, вироблених у європейській і українській музичних традиціях. Його сутність полягає у поєднанні природних можливостей голосу з досконалою вокальною технікою, художньою інтрпретацією та розумінням стилю композитора. Академічний спів корелює з високим рівнем вокально-виконавської культури, котру дослідники тлумачать як «міцну технічну базу, і яскраву виконавську майстерність, і загальне відчуття пропорційності всіх музичних елементів і якісних характеристик, з'єднаних у художню цілісність» [5, 162].

Академічне вокальне мистецтво – один із найвищих проявів музичної культури, в якому поєднуються духовні, естетичні та технічні аспекти самовираження людини. Багатовимірність цього феномену

простежується в історичному досвіді, духовній спадкоємності і сучасній інноваційності. Академічне вокальне мистецтво вирізняється не лише універсальною сукупністю технічних прийомів співу, а є ще й носієм культурної пам'яті, ключовим елементом тяглості традицій, оскільки функціонує як традиційна форма художньої комунікації.

Академічному співу притаманні такі риси: висока художня якість, інтелектуальність, духовна глибина. Це вид музичного виконавства, що передбачає майстерне володіння голосом як унікальним явищем, що розкриває безконечні можливості музичних звуків, забарвлених потоком емоційних «інтонацій», робота над яким пов'язується з досягненнями різних наук: вокальної педагогіки, фоніатрії, музичної акустики, психології, естетики та ін. Тобто, виконавську діяльність співака можна розглядати як міждисциплінарний дискурс. Так, розвиток вокальної педагогіки привів до появи нових прийомів, які відображають досвід, зокрема в осягненні елементів вокальної техніки. Робота виконавця над технікою співу зводиться до набуття вміння створювати внутрішню енергетичну модель фонаційного процесу, що забезпечує якість звучання голосу та фонетичну розбірливість вокальної мови на всьому діапазоні голосу.

Вивченням стану голосової функції займаються фоніатри за допомогою певних методів діагностики (відеоендостробоскопія гортані), які дають об'єктивні дані про голос співака і порушення в його роботі.

Важливою сферою музичної науки є вивчення акустичних можливостей співочого голосу як інструмента його психофізіологічної трансформації. Знання з музичної акустики входять до технічної складової творчого процесу вокаліста. Акустичні характеристики голосу співака корелюють з фізіологічним станом його голосового апарата. З позицій акустики і фізіології постановка голосу зводиться до набуття стійкої вокальної техніки, вдосконалення якої тісно пов'язане зі звукоутворенням, розвитком гнучкості голосу, збагаченням тембральної палітри звучання. Необхідний акустичний ефект досягається шляхом регуляції фізіологічних процесів під час співу. Дослідження частотних характеристик голосу свідчать про глибокий терапевтичний вплив на психіку і фізіологію співака.

Творчі і технічні проблеми співочої практики – проблеми психологічні, які повинні вирішуватися виконавцем на рівні свідомості

(інтелекту та волі). Психоемоційний стан є ключовим фактором для вокаліста, сфера діяльності якого передбачає високий рівень стресу. Для досягнення максимального ефекту від процесу виконання, необхідно слідкувати за власним психоемоційним самопочуттям, вміло налаштовуватися на виступ і послуговуватися необхідними вокальними прийомами, придатними для конкретного вокального твору.

Естетичний аспект вокального мистецтва розкривається через здатність співака формувати художній смак слухачів, пробуджувати емоції, переконливо інтерпретувати художні образи майстерно володіючи голосом. Естетика співвідноситься з візуальним і сценічним образом співака. Коли ж зовнішня краса і голос виконавця гармонійно поєднуються – створюється цілісний артистичний образ.

Академічне вокальне мистецтво позиціонує спів як найбільш повне і глибоке вираження людської сутності (тіла і душі), позаяк саме в цьому процесі виконавець досягає біоакустичного максимуму своїх виражальних можливостей у створеному голосовому образі – живому художньому втіленні змісту музичного твору. Академічний спів є психологічним самовираженням всієї палітри емоцій співака як природного, генетично обумовленого процесу.

Крім достатнього володіння вокальною технікою, звучання голосу співака повинно бути розцвічене тембрально і природною вібрацією. «Тембр... співака є біологічною характеристикою його голосового апарата і виступає в якості інструмента розшифровки семантики музичного образу...» [2, 412]. Вчені підкреслюють, що «вібраційні звуки сприяють поступовому духовному просвітленню людини, підвищують емоційний стан, пробуджують свідомість..., розширюють у неї нові творчі можливості» [4, 115]. Ба більше, тембр голосу і вібрація, як своєрідна «тілесна» звукова інформація, надають звучанню виразності, теплоти, неповторності. Комплекс цих ознак необхідний для створення художнього образу, котрий виникає на основі синтезу музичної і поетичної складових. Постаючи тільки в момент виконання, голосовий образ стає невіддільним від співака, який переживає і передає емоції, закладені композитором і поетом. Він «не механічно переводить літературно-музичний текст в звуки голосу, а завжди по-своєму відтворює твір, тобто переживає його, тією чи іншою мірою “проводить його через себе”, залежно від своєї майстерності, здібностей, темпераменту», –

наголошують І. Куриляк, А. Чубінська, В. Білан [1, 203].

Важливою умовою становлення голосового образу в академічному вокальному мистецтві є наявність вокального слуху, сутність якого «не просто в сприйманні, але в активному сприйманні звуку, в умінні усвідомити і відтворити принцип його утворення, тобто основою вокального слуху є вокальний звук (якісна характеристика звуку)» [6, 518]. Розвинений вокальний слух дозволяє співаку свідомо сформувати художній образ, ефективно працювати над його втіленням.

Якість голосового образу залежить від фізичної підготовки, координації між слухом і голосом, «тілесної пам'яті» («єдність біологічної, автобіографічної та соціальної пам'яті» (за Н. Чумак)) співака – джерела неперервності його історичної ідентичності, сутнісної основи для створення смислового світу та повноцінного перенесення його на виконавську діяльність.

Голосовий образ корелює не тільки з правильним звукоутворенням, змістовою наповненістю звучання, емоціями, а й світоглядом співака. У процесі його створення (виконання) важливе значення мають також природні дані виконавця (діапазон, тембр, артистичність, музикальність, зовнішність), які сприяють вираженню його глибинної духовної сутності, адже голос є «носієм» внутрішнього світу, інтелекту, характеру. Тіло передає фізичну енергію, необхідну для виразності, гучності та політності голосу, а жести, міміка, загальна пластика – доповнюють і підсилюють голосовий образ як цілісне явище, що сполучає внутрішній світ, фізичні можливості співака. Водночас – це різновид музичного образу, оскільки передає почуття, породжені художнім образом композиторського опусу.

В академічному вокальному виконавстві голосовий образ виникає на основі виявлення специфіки тілесності співака, його духовного й емоційного досвіду, тобто, у певному сенсі, він є самовиявленням виконавця. З іншого боку, голосовий образ є художньо-звуковим втіленням музичного образу через використання конкретних технічних та емоційно-виразних модусів голосу. Це не просто відтворення нот, а перетворення їх на виразне, наповнене змістом і почуттями звучання, що відображає ідею, характер та настрій твору.

Голосовий образ є упорядкованою системою, яка включає такі компоненти: індивідуальні особливості співака (фізіологічні, психологічні), рівень його професійної

підготовки, вокальний твір, запропонований слухацькій аудиторії в конкретній інтерпретаційній версії. Так, індивідуальні риси (фізичний стан, інтелект, духовність, вокальні дані, харизма, внутрішня культура) визначають рівень усвідомлення співаком художнього образу, передачі закладених у ньому почуттів, використання необхідної тембральної барви, випромінення енергетики, необхідної під час озвучення твору. Фізіологічні (будова голосового апарата) – характеризують силу, діапазон, гнучкість, тембр голосу, тобто його природне звучання. Вони впливають на формування індивідуального голосового образу, який вирізняє виконавця серед інших. Психологічні особливості співака (темперамент, емоційність, уява, витримка, здатність до співпереживання) розкривають глибину, щирість передачі змісту твору, вміння триматися і «творити» на сцені.

Професійна музична підготовка допомагає співакові вправно володіти голосом, постійно вдосконалювати вокальну техніку, глибоко усвідомлювати зміст твору, завдяки чому голосовий образ набуває яскравих, переконливих рис.

Вибір вокального твору позначається на голосовому образі, оскільки жанр, емоційний зміст і технічна складність визначають тембр, силу, інтонацію, необхідну для його втілення. Ба більше, вдало вибраний твір із урахуванням індивідуальних можливостей голосу виконавця і його фахової підготовки, стане гарантією створення переконливого голосового образу, зрозумілого слухацькій аудиторії.

Виконавець втілює у співі власні ідеї, свій образ мислення через формування уявних художніх образів, які є важливими у вокальному звучанні, позаяк впливають на становлення голосового образу. У момент створення уявного образу (співу «в думках») психіка і фізіологія співака співдіють, що приводить до «народження» звуку. Тобто, уявний образ формує правильну інтонацію, тембр і характер звучання, активізує емоційне мислення виконавця, його внутрішній стан, а голос набуває переконливості, щирості та неповторності, надаючи виконанню художньої переконливості.

Формування голосового образу – багатогранний процес, у якому вокаліст, використовуючи можливості свого голосу, здійснює виконавську інтерпретацію, «яку слід розуміти не тільки як спосіб буття твору (живе звучання “тут і зараз”), а ширше – як “мислення музикою»» [7, 99]. Голос виконавця як інтерпретатора опусу є гнучким інструментом



за допомогою якого постають звукові «фарби» (тембральні, інтонаційні, динамічні, артикуляційні) відповідно до музичного образу вокального твору. Процес постання голосового образу – результат творчого переосмислення музичного твору вокалістом, який трансформує музику і поетичний текст на конкретний художній образ, що «оживає» у звуці і таким сприймається слухачами. Він є «транслятором» емоцій від виконавця до слухача.

Якщо більш об'ємний вокальний образ є підсумковим художнім результатом, то голосовий образ – інструментом і засобом для його практичного втілення, що також включає сценічну поведінку, міміку та пластику.

Для створення переконливого голосового образу важливими є такі засоби: технічні (дихання, звукоутворення, звуковедення, артикуляція, дикція, чистота інтонування); художньо-інтерпретаційні (фразування, агогіка, нюансування, стильова відповідність); психологічні (перевтілення виконавця відповідно до художнього образу, достовірність емоційності). Його формування залежить від таких чинників, як-от природа голосу співака, досконалість інтерпретаційної версії твору, врахування стильових особливостей.

Стиль композитора як індивідуальний музично-мовний код виражається в мелодиці, гармонії, метро-ритміці, фактурі, драматургії тощо. Він є визначальним чинником формування голосового образу. Від стилю безпосередньо залежить характер емоційної енергетики, тембральної палітри, динамічної виразності, фразування, артикуляції, загалом вокального виконання. Так, у музиці бароко переважає духовна зосередженість і внутрішня стриманість, що зумовлює чисте, легке звучання голосу та помірну динаміку, орнаментальну виразність. Класицизм прагне до гармонії, ясності та рівноваги, вимагаючи благородного тембру та точного фразування. Романтизм, навпаки, відкриває простір для розкутої, індивідуалізованої емоційної свободи: голос набуває насиченості, з'являються широкі динамічні контрасти (від *pianissimo* до *fortissimo*). У творах композиторів ХХ – першої чверті ХХІ століття емоційна енергетика стає більш напруженою, драматичною, а тембр – експериментальним, різноманітним, виконання вимагає експресивності та новаторських засобів звукового вираження. Таким чином, стиль композитора визначає характер звукової естетики вокального твору, формуючи індивідуальну емоційно-виразну палітру виконання. Тобто, композиторський стиль

продукує емоційну й акустичну модель виконання.

Ба більше: стиль композитора не лише формує художню концепцію твору, а й визначає технічні засоби її реалізації, що забезпечують цілісність та достовірність виконавського голосового образу. Так, саме через елементи вокальної техніки співак реалізує композиторський задум. Для кожної епохи характерні чистота інтонації й ясність дикції, водночас чіткі технічні вимоги: барокова доба вимагає легкої колоратури, гнучкості голосу; класична – рівномірного *legato*; романтична – насиченого звучання, виразної динамічної градації; музика ХХ – першої чверті ХХ ст. – нових прийомів – глісандо, шумових ефектів, включення елементів декламації тощо.

Співак, глибоко розуміючи мову композитора, здатен відтворити не лише музичний текст, а й духовно-естетичну сутність твору. Гармонійне поєднання індивідуальності виконавця зі стилем автора створює неповторний голосовий образ, у якому розкривається внутрішній зміст музики. Тож усвідомлення стилю композитора є основою професійної вокальної інтерпретації та ключем до глибокого художнього впливу на слухача.

Отже, голосовий образ можемо трактувати як індивідуалізовану художньо-звукову модель, що формується у процесі вокального виконавства як результат взаємодії технічних, інтонаційно-виразових та емоційно-смыслових засобів.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній: 1) академічне вокальне мистецтво проаналізовано як культурну традицію, що має глибоке коріння і якому належить значуща роль в сучасному соціумі; 2) академічне вокальне мистецтво розглянуто як вид виконавської діяльності, що позиціонується як самовираження творчої особистості, вияв її сутності у формі голосового образу.

Висновки. Академічний спів – це не лише вокальна майстерність, а й мистецтво створення образу голосом, де кожен звук несе смисл. Його формування – це багатогранний творчий процес, що охоплює аналіз твору, технічну майстерність та емоційно-психологічний стан співака. Вокаліст використовує свій голос, його індивідуальні, виразні і технічні можливості як основний інструмент, щоб перетворити абстрактну музичну матерію на «живий» художній образ.

Голосовий образ в академічному вокалі – синтез технічної досконалості, емоційності та художнього мислення, результат свідомого

творчого процесу. Він є ключовим засобом передачі змісту твору, музичного образу, закладеного композитором і поетом, який втілюється у вокальному творі через інтонацію, метро-ритміку, динаміку та інші засоби виразності. Художнє звучання, створене виконавцем, передає задум композитора завдяки довершеній інтерпретаційній моделі.

Голосовий образ є синтезом співочих навичок і артистичного бачення, адже трансформує музичну думку в конкретне, прозоре звучання. Унікальний голосовий образ допомагає виконавцю сформувати свій індивідуальний та впізнаваний стиль. В академічному вокальному виконавстві – це усвідомлений художній результат, жива, динамічна звукова картина, що виникає в процесі виконання, і дозволяє слухачеві почути не просто мелодію, а емоції, передані співаком за допомогою голосу.

### Література

1. Куриляк І., Чубінська А., Білан В. Сучасні вокальні техніки та їх проникнення в академічний сольний спів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74. Т. 1. С. 200–204. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-27>.
2. Мітюшкін В. Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарата і творчий інструмент оперного співака. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 30. Кн. 2. С. 400–413. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-30>.
3. Сербенська О. Голос як важливий компонент мовленого слова. *Теле- та радіожурналістика*. 2019. Вип. 18. С. 305–320. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/trj.2019.18.2276>.
4. Стеценко О., Пестунов В., Дьомін К. Музика і пісня – енергоінформаційні вібрації звуків. *Наукові записки ЦДПУ ім. В. Винниченка*. 2010. Вип. 10. Ч. 1. С. 115–120.
5. Тарасюк Л. Особливості формування культури вокального виконавства в системі професійної підготовки студентів-вокалістів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 38. Т. 3. С. 161–167. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-3-28>.
6. Штепа Ж., Бородулін В. Вокальний слух як основний чинник вокальної підготовки майбутнього

вчителя музичного мистецтва. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. 2015. № 43. С. 517–520.

7. Янь Сіхань. Вокальна мова і мислення співака як когнітивна проблема (на матеріалі оперних партій сопрано). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2025. Вип. 75. С. 95–106. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-75.06>.

### References

1. Kuryliak, I., Chubinska, A., & Bilan, V. (2024). Modern vocal techniques and their penetration into academic solo singing. *Current Issues in the Humanities*, 74, 1, 200–204 [in Ukrainian].
2. Mitiushkin, V. (2020). Timbre-role as a biological characteristic of the vocal apparatus and a creative instrument of an opera singer. *Musical Art and Culture*, 30, 2, 400–413 [in Ukrainian].
3. Serbenska, O. (2019). Voice as an important component of the spoken word. *Television and Radio Journalism*, 18, 305–320 [in Ukrainian].
4. Stetsenko, O., Pestunov, V., & Domin, K. (2010). Music and song – energy-informational vibrations of sounds. *Scientific Notes of the V. Vynnychenko Central Polytechnic University*, 10, 1, 115–120 [in Ukrainian].
5. Tarasiuk, L. (2021). Features of the formation of vocal performance culture in the system of professional training of vocal students. *Current Issues in the Humanities*, 38, 3, 161–167 [in Ukrainian].
6. Shtepa, Zh., & Borodulin, V. (2015). Vocal ear as the main factor in the vocal training of a future teacher of musical art. *Modern Information Technologies and Innovative Teaching Methods in the Training of Specialists: Methodology, Theory, Experience, Problems*, 43, 517–520 [in Ukrainian].
7. Yan Sikhan (2025). Vocal speech and thinking of a singer as a cognitive problem (based on the material of opera soprano parts). *Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 75, 95–106 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025  
Отримано після доопрацювання 05.12.2025  
Прийнято до друку 15.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 78.03:[781.22:681.84/85:004.946]:781.68(477)  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351955

**Цитування:**

Садовенко С. М. Імерсивні технології в музичному мистецтві України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 289–296.

Sadovenko S. (2025). Immersive Technologies in the Musical Arts of Ukraine. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 289–296 [in Ukrainian].

*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](mailto:svetlanasadovenko@ukr.net)

## ІМЕРСИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

**Мета дослідження** – розкрити значення імерсивних технологій у музичному мистецтві України. **Методологія статті** ґрунтується на комплексному підході, що поєднує аналіз й узагальнення сучасних теоретико-методологічних підходів щодо використання імерсивних технологій у музичному мистецтві; компаративному методі для зіставлення українських і зарубіжних практик з акцентом на стандартизації процедур, використанні просторового звуку та відкритості даних; системному аналізі кейсів з урахуванням їхньої методологічної та практичної різноманітності, оцінки відтворюваності та автентичності реконструкцій; операціоналізації дослідження через стандартизовану «картку кейса», яка фіксує інваріантні параметри опису (назва проєкту, інституція / організатор, формат / носій, музичний матеріал, технологічний стек, джерело верифікації, короткий опис). **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що на основі аналізу імерсивних технологій у музичному мистецтві України вперше здійснено комплексне порівняння українських і зарубіжних культурно-мистецьких практик, виокремлено спільні та відмінні риси у використанні VR/AR, fulldome, проєкційного мепінгу, ауралізації та 3D-сканування. Розкрито проблему стандартизації процедур, відкритості даних та доступності результатів, що створює основу для визначення пріоритетних напрямів розвитку імерсивних технологій в Україні. **Висновки.** У результаті дослідження окреслено сучасний стан використання імерсивних технологій у музичному мистецтві України. Встановлено, що імерсивні технології забезпечують культурну релевантність через поглиблену репрезентацію музичної спадщини, сприяють розширенню доступу та інклюзії, модернізують інституційні практики. Визначено, що українські культурно-мистецькі практики потребують стандартизації аудіопроектур, ширшого застосування просторового звуку та уніфікації метаданих для підвищення відтворюваності й автентичності реконструкцій. Наголошено на доцільності впровадження мінімального протоколу документування, створення системи індикаторів автентичності та доступності, а також розбудови партнерства між музеями, філармоніями, університетами та продакшн-студіями України для подальшого сталого розвитку імерсивних технологій, зокрема, у музичному мистецтві.

**Ключові слова:** імерсивні технології, музичне мистецтво, музична спадщина, VR/AR, fulldome, проєкційний мепінг, ауралізація, просторовий звук, 3D-сканування, цифрове збереження, інтерпретація, культурно-мистецькі практики.

*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*

### **Immersive Technologies in the Musical Arts of Ukraine**

**The purpose of the study** is to reveal the significance of immersive technologies in the musical art of Ukraine. **The methodology** is based on a comprehensive approach that combines analysis and generalisation of contemporary theoretical and methodological approaches to the use of immersive technologies in musical art; a comparative method for comparing Ukrainian and foreign practices with an emphasis on standardisation of procedures, use of spatial sound, and data openness; systematic analysis of cases, taking into account their methodological and practical diversity, assessment of the reproducibility and authenticity of reconstructions; operationalisation of research through a standardised “case card” that records invariant description parameters (project name, institution / organiser, format / medium, musical material, technology stack, source of verification, brief description). **The scientific novelty of the study** lies in the fact that, based on a systematic analysis of immersive technologies in Ukrainian musical art, a comprehensive comparison of Ukrainian and foreign practices has been carried out for the first time, highlighting common and distinctive features in the use of VR / AR, fulldome, projection mapping, auralisation, and 3D scanning. The problem of standardisation of procedures, data openness, and accessibility of results is revealed, which creates the basis for determining the priority areas of development of immersive technologies in Ukraine. **Conclusions.** As a result of the study, the current state of

the use of immersive technologies in the musical art of Ukraine. It has been established that immersive technologies ensure cultural relevance through in-depth representation of musical heritage, promote access and inclusion, modernise institutional practices. It has been determined that Ukrainian practices require standardisation of procedures, wider use of spatial sound, and unification of metadata to improve the reproducibility and authenticity of reconstructions. The feasibility of introducing a minimum documentation protocol, creating a system of authenticity and accessibility indicators, and developing partnerships between museums, philharmonic societies, universities, and production studios in Ukraine for the further sustainable development of immersive technologies is emphasised.

**Keywords:** immersive technologies, musical art, musical heritage, VR/AR, fulldome, projection mapping, auralisation, spatial sound, 3D scanning, digital preservation, interpretation.

Актуальність теми дослідження. Імерсивні технології (від англ. *immersive* – занурювати) є поєднанням реального та віртуального просторів за допомогою використання сукупності апаратно-програмних рішень, що повністю або частково занурюють у цифровий світ, забезпечують ефект присутності через інтеграцію 3D-моделювання, просторового звуку та інтерактивності. До них належать, зокрема, технології VR (віртуальна реальність), AR (доповнена реальність), MR (змішана реальність), XR (розширена реальність), fulldome (технологія занурюваної відеопроєкції, що відображає анімацію та зображення у реальному часі), проєкційний мапінг/відеомапінг (створення динамічних зображень, які можуть оживляти нерухомі об'єкти), ауралізація (техніка штучного створення звукової ситуації, яку можна розглядати як акустичний аналог візуалізації). Технічну основу імерсивних технологій становлять вимірювання імпульсних характеристик (IR) та методи амбісоніки (Higher Order Ambisonics – HOA) для відтворюваних просторових реконструкцій, що усталені в міжнародних протоколах і оглядах.

Специфіка музичної сфери зумовлена необхідністю фіксації та моделювання акустики історичних залів, адже 3D-сканування у поєднанні з IR-вимірюваннями здатне здійснювати коректні ауралізації й вивірені інтерпретації звучання. Публічно апробованими форматами є VR/AR-експозиції, повнокупольні концертні програми, віртуальні тури, що синхронізують аудіо-візуальні ряди та підтримують сталі комунікативні практики [3; 7; 9].

Відсутність спеціального нормативного акта, який окремо регулює питання, пов'язані з використанням імерсивних технологій в Україні, зумовлює застосування загальної нормативної бази. Втім, імерсивні технології активно підтримуються грантовими інструментами, серед яких наявними є програми Українського культурного фонду та «House of Europe», ініціативи Creative Europe та Heritage Emergency Fund ЮНЕСКО. Вбачається принципово важливим фіксування аналітичних

узагальнень щодо імерсивних практик у наукових фахових виданнях.

Відтак актуальність дослідження зумовлена браком узагальнюючих аналітичних студій щодо існуючих практик, недостатністю спеціального регуляторного акта, реальними передумовами та потребою розкриття значення імерсивних технологій у музичному мистецтві України.

Аналіз досліджень і публікацій. Методологічні засади експериментальної музеології та імерсивної візуалізації культурної спадщини розгорнуто у праці Сари Кендердін [11]. Дослідниця трактує імерсивну візуалізацію як інструмент упорядкування та осмислення культурних даних, що безпосередньо підсилює процедури документування й репрезентації аудіовізуальної спадщини. С. Кендердін підкреслює, що «візуалізація є ключовим посередником між цифровим архівом і його "великими даними"», що уможливило переходи до відтворюваних практик цифрової інтерпретації [11].

У сфері археоакустики та документування акустики історичних просторів показовими є дослідження Браяна Ф. Г. Каца і Антуана Вебера, які слушно зауважують, що «сьогодні акустика собору (*ідеться про Нотр Дам де Парі – прим. наша*) не є такою самою, як 100 чи 700 років тому» [12], що підкреслює динамічний характер акустичної спадщини і актуалізацію її науково обґрунтованої репрезентації в імерсивних середовищах.

Технічну основу просторового звуку для імерсивних середовищ системно описано у матеріалах Симпозіуму з амбісоніки (IRCAM): «НОА визначає формат просторового звуку з привабливими властивостями масштабованості та гнучкості» [14], забезпечуючи інструментарій для запису, синтезу й рендерингу звукової сцени. У зарубіжних проєктах стандартизація та публічність методів (наявність DOI, процедурних описів, відкритих збірників) є усталеною практикою, що істотно полегшує відтворення результатів (EPFL/Routledge; IRCAM; MDPI) [11; 12; 14].

Український сегмент наукового дискурсу щодо імерсивних технологій у музичному мистецтві України означено фаховим оглядом цифрових інновацій у музичній спадщині дослідниці І. Антіпіної. Авторка підкреслює, що цифрові технології забезпечують «розширення можливостей збереження та репрезентації музичної спадщини» й переводять традиційні форми музичної комунікації в інтерактивні середовища [1]. У прикладній площині Л. Качуринець фіксує потенціал імерсивних засобів у диригентському мистецтві, наголошуючи, що їх використання «створює нові можливості для творчості та міжкультурної співпраці» [3] та змінює режими слухацької участі. Імерсивність у працях українських авторів О. Губернатора [2], Л. Качуринець [3], Б. та С. Кишакевич, Г. Стець [4] та ін. постає як сукупність техніко-перцептивних параметрів, що забезпечують ефект присутності та залучення аудиторії до сконструйованого середовища, «відчиняє нові шляхи для творчого зростання та обміну досвідом у всесвітньому музичному середовищі» [4]. Акцентується на інтерактивності, сенсорній насиченості та трансформації ролі відвідувача/слухача з пасивного споживача на співучасника дії (музейної чи сценічної) [2; 3]. За висловом О. Губернатора, «імерсивність розглядається як набір прийомів естетичного впливу на глядача, що дозволяє залучати його в мультимедійне або трансмедійне середовище» [2]. У цьому контексті визначення VR/AR/MR/XR аналізуються дослідниками як позначення континууму технологій занурення – від повної віртуалізації простору до накладання цифрових шарів на реальність, що впроваджуються в освітніх, сценічних та експозиційних середовищах. Таке розрізнення фіксується в оглядах і прикладних публікаціях з музичної комунікації та цифрових практик [1; 6; 8; 9].

Дослідження українських науковців поступово консоліднують методичні підходи щодо імерсивних технологій, водночас практичні кейси фіксують зрілі формати просторового звуку й ауралізації (зокрема, у сценічних і концертних умовах), однак потребують ширшого впровадження методів амбісоніки (НОА), стандартизованого вимірювання імпульсних характеристик (IR) та уніфікації метаданих для підвищення відтворюваності.

Мета дослідження – розкрити значення імерсивних технологій у музичному мистецтві України.

Виклад основного матеріалу. У реаліях сьогодення імерсивні технології в музичному

мистецтві забезпечують культурну релевантність через поглиблену репрезентацію музичної спадщини (інструменти, жанри, виконавські школи) та впроваджують нові режими сенсорної автентичності. Водночас вони розширюють доступ і інклюзію, модернізують інституційні практики (віртуальні тури, *fulldome*, мепінг, *volumetric capture*, 3D/6DoF-аудіо), підтримують охорону музичної спадщини (цифрове збереження репертуарів, інструментів, акустики історичних залів тощо) та створюють передумови для розвитку креативних індустрій.

Поняття *fulldome* та проєкційного мепінгу використовують для позначення відповідно повнокупольного занурення (360°-проєкції) та просторово узгодженого проєціювання на сценографію/архітектуру. У сфері музичного мистецтва вони інтерпретуються як засоби розширення семіотики сцени та підсилення аудіовізуальної цілісності перформансу. Прикладні аспекти зазначених форматів уведено до наукового обігу через аналіз концертних практик і методичні описи застосування імерсивних медіа в музично-сценічній діяльності [3].

Термін «ауралізація» у науковому обігу репрезентує реконструкцію/синтез звукового поля на підставі акустичних моделей простору та фіксованих імпульсних характеристик (IR). Відповідний підхід імплементується у студіях, де метою є відтворення історичних акустичних умов для освітніх, експозиційних і сценічних завдань [8; 12; 13]. Для позначення багатоканальних методів просторового кодування звуку в українській терміносистемі закріпився двокомпонентний відповідник НОА/амбісоніка, в якому вищі порядки сферичних гармонік розглядаються як умова підвищеної просторової роздільності у VR/AR, *fulldome* та експозиційних реконструкціях. Наведені визначення відображають теоретичне унормування апарату понять та їх практичну апробацію в музично-експозиційних і сценічних контекстах, що забезпечує порівнюваність досліджень і відтворюваність результатів у міжінституційній взаємодії. Отже, у подальшому викладі терміни: імерсивність, VR/AR/MR/XR, *fulldome*, проєкційний мепінг, ауралізація, імпульсні характеристики (IR) та НОА/амбісоніка – вживатимуться у наведених значеннях, узгоджених з українською науковою традицією та актуальним міжнародним методичним каноном.

Поза дослідницькою увагою залишились рекламні, комерційні або проєкти без документування методів, загальні 3D-

візуалізації, що не корелюють із музикою/акустикою, а також недоступні чи анонімні джерела. Узагальнені результати подано в таблиці 1, де зафіксовано інваріантні параметри опису: назву проєкту, інституцію/організатора, формат/носій представлення, музичний матеріал/аспект, технологічний стек (3D-сканування, імпульсні характеристики (IR), HOA/амбісоніка тощо), джерело верифікації (URL/DOI), короткий опис і дослідницьку мету, ознаки відтворюваності (наявність методичних матеріалів, відкритість даних) (табл. 1). Така конфігурація відповідає вимогам наукової верифікації та відтворюваності і корелює з усталеними принципами управління дослідницькими даними (FAIR) та застосуванням стандартних метаданих (*Dublin Core*). Для позицій, що включають ауралізаційні процедури, передбачено фіксацію IR-вимірювань та методики просторового звуку.

Зіставлення українських практик з репрезентативними зарубіжними зразками дає змогу простежити траєкторії впровадження імерсивних форматів у музично-культурній сфері та слугує методичною основою для подальших етапів від побудови реєстру кейсів до їх поглибленого *case study* та синтетичних висновків.

У таблиці 1 представлено консолідований масив репрезентативних прикладів застосування імерсивних технологій у музично-культурній сфері України, структурований за уніфікованими параметрами та спрямований на досягнення двох ключових завдань дослідження: фіксацію параметрів, необхідних для аналізу концепцій і процедур, та створення уніфікованої основи для подальшого порівняння із зарубіжними прикладами. Кожен приклад можливо віднести до одного з трьох типологічних режимів роботи з музичною спадщиною – «цифрове збереження», «імерсивна інтерпретація» або «публічна взаємодія» – та відстежувати взаємопереходи між ними. Приклади окреслюють методологічну й практичну різноманітність. Зокрема, VR-експозиція *Masterpieces of NAMU* [9] демонструє кураторську інтерпретацію музейного контенту у VR-середовищі з акцентом на навігацію й контекстуалізацію, ілюструючи можливості інституційної верифікації та стандартизованої подачі метаданих щодо поглиблення

відображення експозиційних практик. Національна цифрова платформа *Ukraine is Here* [15] є прикладом публічної взаємодії, що агрегує інтерактивні історії, забезпечуючи масштабоване охоплення аудиторій та створення вхідної точки (*entry point*) для порівняння наративних стратегій різних інституцій. Формат *fulldome* у програмах розважального центру *Atmosfera 360* (*Astropilot*, *Grace Music II*) [7] демонструє сенсорно-цілісне занурення на перетині музичного перформансу та аудіовізуальної синхронізації, порушуючи питання відповідності між візуальним середовищем і параметрами звукового поля. 3D-тур Львівської національної філармонії [5] ілюструє інклюзивний доступ до просторово-акустичного середовища з потенціалом освітнього використання. Проєкт *#SaveUkrainianHeritage* (*Skeiron*) репрезентує протоколи «цифрового збереження» як базу для майбутніх візуально-акустичних реконструкцій і порівняльних досліджень, де ключовими є рівень деталізації даних і наявність супровідних метаданих [8]. Мультимедійна опера *Chornobyldorf* [10; 16] засвідчує сценічний вектор імерсивності, поєднуючи просторові та візуальні стратегії з музично-театральною архітектонікою, що відкриває можливості для аналізу автентичності переживання, етики репрезентації та можливості відтворення постановочних рішень у різних локаціях.

Розгляд наявних матеріалів є інструментом для подальшого міжнаціонального порівняння та розробки процедурних стандартів і відтворюваних практик інтерпретації й збереження музичної спадщини.

Звернення до репрезентативних міжнародних практик і протоколів, зокрема стандартів документування, уніфікації метаданих, застосування IR/HOA та ауралізаційних методів надає можливості щодо коректності екстраполяції «найкращих практик» (*best practices*) до українського контексту із урахуванням виявлених локальних особливостей. Такий підхід відповідає класичним критеріям наукової верифікації, підвищує рівень доказовості (*evidence-based*) аналітичних висновків, створює релевантну основу для подальших порівняльних досліджень та формування обґрунтованих рекомендацій.

Таблиця 1

## Реєстр українських кейсів (2018–2025)

| Кейс                                                        | Інституція/<br>організатор                                                 | Формат                              | Музичний матеріал/<br>аспект                                                                              | Короткий опис                                                                                                 |
|-------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| VR "Masterpieces of NAMU"                                   | IMERSUM,<br>єМузей,<br>Національний<br>художній музей<br>України<br>(НХМУ) | VR-експозиція                       | Репрезентація<br>культурної спадщини<br>(музейний контент<br>із музичними /<br>культурними<br>наративами) | Віртуальна галерея<br>українських шедеврів<br>із навігацією та<br>контекстними<br>матеріалами                 |
| Ukraine is Here                                             | Google Arts &<br>Culture у<br>співпраці з<br>українськими<br>інституціями  | Національна<br>цифрова<br>платформа | Мультимедійні історії,<br>зокрема музичні<br>добірки та відео                                             | Централізований<br>доступ до<br>інтерактивних історій<br>і контенту<br>українських музеїв та<br>партнерів     |
| ATMASFERA<br>360 (Astropilot;<br>Grace Music II)            | Київський<br>планетарій;<br>Front Pictures                                 | Повнокупольний<br>показ (fulldome)  | Живі концерти<br>з аудіореактивною<br>візуалізацією                                                       | 360° концертні<br>програми із<br>синхронізованими<br>візуальними<br>середовищами                              |
| Сценічний<br>проекційний<br>мепінг (збірні<br>прикладі)     | українські<br>продакшн-студії                                              | Проекційний<br>мепінг               | Розширення<br>сценографії концертів/<br>перформансів                                                      | Інтеграція проєкцій<br>у сценічні постановки<br>(різні події /<br>майданчики).                                |
| 3D-тур<br>Львівської<br>філармонії                          | Львівська<br>національна<br>філармонія                                     | Віртуальний тур                     | Доступ<br>до просторово-<br>акустичного<br>середовища залу                                                | Інтерактивний огляд<br>приміщень філармонії<br>у 3D-режимі                                                    |
| #SaveUkrainianHeritage (зокрема<br>Домініканський<br>собор) | Skeiron                                                                    | 3D-сканування /<br>фотограмметрія   | База для майбутньої<br>ауралізації /<br>симпозіум з амбісоніки<br>реконструкцій                           | Оцифрування<br>пам'яток і створення<br>високоточних 3D-<br>моделей для<br>збереження та<br>досліджень         |
| Chornobyldorf                                               | Opera Aperta;<br>міжнародні<br>майданчики                                  | Мультимедійна<br>опера              | Просторова /<br>візуальна інтеграція,<br>постдраматичні<br>музичні форми                                  | Мультимедійна<br>опера форма з<br>міжнародним<br>визнанням та<br>інтенсивною роботою<br>зі звуком і простором |

У таблиці 2 подано репрезентативний зріз зарубіжних культурно-мистецьких практик – від археоакустичних реконструкцій до імерсивної музеології та інтерактивних інсталяцій, що забезпечує можливості для зіставлення з українськими кейсами (табл. 2).

Відзначимо, що показовим у методологічному аспекті можна вважати проєкт Notre-Dame Acoustic Survey (Sorbonne Université, LAM). Наявність рецензованої статті з DOI, присутність докладних описів вимірювань до й після пожежі 2019 року та процедур моделювання імпульсних характеристик (IR) засвідчує високий рівень документованості, відтворюваності методів і відповідає операціоналізації процедурних стандартів [12; 13]. Комплементарним прикладом є проєкт Icons of Sound: Hagia Sophia (Stanford, CCRMA) (Ікони звуку: Римська капела у віртуальному соборі Святої Софії – Прокіменон <https://www.youtube.com/>

[watch?v=bHrOiX2sO-s](https://www.youtube.com/watch?v=bHrOiX2sO-s)), де ауралізаційні (від лат. Auris – слуховий) підходи (концертні постановки з використанням бінаурального рендерингу (прийом створення об'ємного, тривимірного звуку з метою посилення ефекту глибокого занурення) та розподіленням IR) поєднано з публічною презентацією результатів. Тут дослідницька реконструкція акустичних властивостей сакрального простору корелює з практикою інтерпретації музичної спадщини у сценічному форматі, що становить релевантний орієнтир для порівняння з українськими перформативними ініціативами. Варто зауважити, що у звичайному стерео-записі звук розподіляється «ліворуч-праворуч», то при бінауральному записі додається вимір «близько-далеко», а також «вгору-вниз», що імітує природний слух/звук. Це створює максимальне відчуття присутності і глибокого занурення.

Таблиця 2

## Аналіз зарубіжних практик

| Формат/<br>носії                 | Проект /<br>інституція                                                             | Протоколи/<br>документація                                                            | Просторове аудіо                                            | Відкритість даних /<br>доступ                                   |
|----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| Ауралізація історичних просторів | Notre-Dame Acoustic Survey / Sorbonne Université, LAM                              | Стаття в MDPI (DOI), інституційний опис; акустичні вимірювання до / після пожежі 2019 | IR-вимірювання, моделювання, верифікація                    | Відкритий доступ до статті MDPI; інституційна сторінка          |
| Ауралізація сакральних просторів | Icons of Sound: Hagia Sophia / Stanford (CCRMA)                                    | Рецензована публікація; концертні постановки з ауралізацією                           | Бінауральний рендеринг, розподілені IR, системи відтворення | Наукові статті / відео, доступні онлайн                         |
| Імерсивна музеологія             | Pure Land (Dunhuang)/ EPFL, eM+                                                    | Кураторські описи, наукові статті, AR/VR-версії                                       | Підтримка просторового звуку в інсталяціях                  | Опис і матеріали у відкритому доступі (сайти EPFL / Kenderdine) |
| Імерсивна оркестрова інсталяція  | RE-RITE / Philharmonia Orchestra                                                   | Технічні описи інсталяції, кейс-стаді                                                 | Багато каналний аудіофід, синхронізація з відео             | Публічні матеріали / відео; кейс-опис                           |
| Віртуальні тури спадщиною        | Versailles VR – The Palace Is Yours / Google Arts & Culture, Château de Versailles | Офіційні релізи, технічні нотатки (фотограмметрія)                                    | Сtereo / просторові варіанти для VR                         | Відкриті онлайн-тури /додатки                                   |

Інший вектор репрезентує Pure Land (Dunhuang) (Безмежна Чиста Земля: Дослідження буддиської філософії та естетики в Дуньхуані) і може слугувати взірцем імерсивної музеології. Описи, AR/VR-версії та доступні відео візуалізації в масштабі 1:1 від Pure Land та методичні матеріали відображають усталеність наративно-технологічних сценаріїв і підкреслюють значення інтеграції зображення на великому панорамному стереоскопічному проєкційному екрані з кутом огляду 360 градусів та звуку, що безпосередньо перетинається з українськими VR-експозиціями. Створений Джеффри Шоу та Сарою Кендердайн за допомогою 3D-моделювання, проєкцій, звуку (Седрік Маріде), у партнерстві з Дуньхуанською академією, цей проєкт цифровим способом відтворює та оживляє стародавні буддиські грот-храми Могао, що дозволяє відчувати мистецтво китайського Шовкового шляху, досліджувати історичні та художні скарби, знайдені в печерах. «Певні об'єкти на картині, такі як ряд курільниць для пахошів та музичні інструменти, на яких грають дві групи музикантів, реконструюються як 3D-моделі, що з'являються з екрана. А в одному випадку живі виконавці з Пекінської академії танцю з'являються з фрески, щоб втілити в 3D-форматі уславлені сцени печерного танцю Дуньхуан, що зображують жанр класичного китайського танцю, на який вплинули культури

Індії та Близького Сходу, що представлені в багатьох її картинах» [15].

Проект RE-RITE (Philharmonia Orchestra) демонструє потенціал багатоканального аудіо у поєднанні із синхронізованим відео для формування інклюзивного досвіду присутності. Оприлюднені технічні описи інсталяції та кейс-стаді створюють прозору базу для зіставлення з купольними концертами в Україні, зокрема щодо показників «сенсорної достовірності» та освітньо-комунікативного ефекту [17].

Наведені приклади репрезентують повний цикл «дані – моделювання – презентація – верифікація», надають можливості для теоретичного аналізу, зіставлення, інтерпретації та уніфікації матеріалів (опис протоколів, метадані, IR/NOA, рівні доступу тощо).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що на основі аналізу імерсивних технологій у музичному мистецтві України вперше здійснено комплексне порівняння українських і зарубіжних культурно-мистецьких практик, виокремлено спільні та відмінні риси у використанні VR/AR, fulldome, проєкційного мепінгу, ауралізації та 3D-сканування. Розкрито проблему стандартизації процедур, відкритості даних та доступності результатів, що створює основу для визначення пріоритетних напрямів розвитку імерсивних технологій в Україні.



Висновки. Сучасний український простір іммерсивних практик у музичному мистецтві перебуває на етапі прискореної інституціоналізації. У ньому сформовано необхідний спектр носіїв і форматів – від VR/AR-експозицій та національних цифрових платформ до повнокупольних (fulldome) концертів, сценічного проєкційного мепінгу, віртуальних турів і 3D-сканування пам'яток, який забезпечує безперервність траєкторії «цифрове збереження → публічна інтерпретація». Водночас простежується дисбаланс між комунікаційно-інтерпретаційним сегментом, що розвивається динамічно, та збережувально-дослідницьким компонентом, де ауралізація історичних просторів і підтримка репозитаріїв імпульсних характеристик (IR) та просторових аудіоданих поки що репрезентовані фрагментарно.

На відміну від усталених міжнародних підходів (регулярні вимірювання IR, стереотипне застосування амбісоніки (HOA)/бінаурального рендерингу, публікація матеріалів із DOI), українські мистецькі практики здебільшого фіксуються у форматі якісної публічної презентації, однак рідше супроводжуються методичною документацією та відкритими метаданими, що ускладнює відтворюваність результатів і знижує рівень сенсорної автентичності реконструкцій. Позитивним чинником є розбудова доступності та інклюзії завдяки віртуальним турам і VR-виставкам. Проте масштабування цих ефектів стримують нерівномірність локалізації, відсутність мінімально необхідних метрик оцінювання та потребу в цільовому підсиленні кадрових і технічних компетенцій, насамперед, у сфері просторового звуку. Правова й етична площина (права на 3D-моделі, IR-дані, маркування ступеня реконструктивних припущень) також потребує подальшого унормування для забезпечення прозорості процедур і коректності репрезентації, особливо в музичному мистецтві.

Таким чином, нинішній стан іммерсивних технологій у музичному мистецтві України варто визначити як фазу швидкого зростання з виразними досягненнями у сфері публічної репрезентації та цифрового моделювання, однак з методологічними лакунами у стандартизації аудіопроцедур і відкритості даних. Найближчими пріоритетами є впровадження мінімального протоколу документування (метадані для 3D/IR/HOA), запуск пілотних ауралізацій ключових історичних залів із публікацією повної процедурної трасованості, вироблення узгодженої системи індикаторів автентичності, освітньої цінності, доступності та відтворюваності, а також розбудова партнерств

типу «музей/філармонія – університет – продакшн-студія» для сталого супроводу та підготовки кадрів. Послідовна реалізація цих кроків уможливить вирівнювання стандартів практики з міжнародними еталонами та підвищення якості інтерпретації та збереження музичної спадщини України.

### Література

1. Антіпіна І. Музична спадщина України в епоху цифрових технологій: тенденції та інновації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2024. № 4(65). С. 7–24. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-52X.4\(65\).2024.324587](https://doi.org/10.31318/2414-52X.4(65).2024.324587).
2. Губернатор О. І. Іммерсивні культурні практики XXI століття. *Альманах молодих науковців*. 2022. № 24. URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/99> (дата звернення: 10.08.2025).
3. Качуринець Л. Використання іммерсивних технологій у сучасному диригентському мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 66, т. 1. С. 92–97. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-14>.
4. Кишакевич Б. Ю., Кишакевич С. В., Стець Г. В. Сучасні тенденції цифровізації музичної освіти. *Академічні візії*. 2024. Вип. 27. С. 77–89. URL: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/download/888/822/832> (дата звернення: 10.08.2025).
5. Львівська національна філармонія. Віртуальний 3D-тур концертними залами. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/virtual-3d-tour/> (дата звернення: 10.08.2025).
6. «Музей – оцифрування культурної спадщини України» (3D/VR, віртуальні тури). 2025. URL: <https://emuseum.com.ua/> (дата звернення: 10.08.2025).
7. Front Pictures. Sound reactive fulldome show for Astropilot performance at Kyiv Planetarium (Звукореактивне купольне шоу для вистави Astropilot у Київському планетарії) (Atmosfera 360). 2013. URL: <https://frontpictures.com/works/sound-reactive-fulldome-show-for-astropilot-concert> (дата звернення: 10.08.2025).
8. Skeiron. #SaveUkrainianHeritage (3D-сканування культурної спадщини). URL: <https://skeiron.com.ua/projects/82> (дата звернення: 10.08.2025).
9. IMERSUM; eMuseum; Національний художній музей України. Віртуальна виставка «Шедеври NAMU». URL: [imersum/https://emuseum.online/en](https://emuseum.online/en) (дата звернення: 10.08.2025).
10. Chornobyldorf. Archaeological opera. Opera Aperta. URL: <https://www.dramox.com.ua/teatry/205-opera-aperta/309-chornobyldorf-archaeological-opera> (дата звернення: 10.08.2025).
11. Kenderdine S. Experimental museology: immersive visualisation and cultural (big) data. *Experimental Museology: Institutions, Representations, Users* / eds. M. Achiam, M. Haldrup, K. Drotner. London : Routledge, 2021. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780367808433-1-3>.
12. Katz B. F. G.; Weber A. An Acoustic Survey of the Cathédrale Notre-Dame de Paris before and after the Fire of 1919 (Акустичне дослідження собору Нотр-Дам де Парі до та після пожежі 1919 року).

*Acoustics*. 2020. Vol. 2, № 4. P. 791–802. DOI: 10.3390/acoustics2040044.

13. Katz B. F. G.; Murphy D.; Farina A. Exploring cultural heritage through acoustic digital reconstructions. *Physics Today*. 2020. Vol. 73, No. 12. P. 32–37. DOI: 10.1063/PT.3.4633. URL: <https://doi.org/10.1063/PT.3.4633> (дата звернення: 10.08.2025).

14. Noisternig M.; Misdariis N. (eds.). *Ambisonics Symposium 2010: Online Proceedings*. Paris : IRCAM, 2010. URL: <https://ambisonics10.ircam.fr/drupal/index?q=proceedings> (дата звернення: 10.08.2025).

15. Pure Land: Inside The Mogao Grottoes At Dunhuang. Production: ALiVE/ACIM, School of Creative Media, City University of Hong Kong, 2012. URL: <https://sarahkenderdine.info/installations-and-curated-exhibitions/pure-land-inside-the-mogao-grottoes-at-dunhuang> (дата звернення: 10.08.2025).

16. PROTOTYPE Festival. CHORNOBYLDORF. 2023. URL: <https://prototypefestival.org> (дата звернення: 10.08.2025).

17. RE-RITE (Philharmonia Orchestra). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=d3lZsuUBXs&list=PLqR22EoucCyewMi0KJbM1wQSGdfkMfugr&index=2> (дата звернення: 10.08.2025).

### References

1. Antipina, I. (2024). Musical Heritage of Ukraine in the Era of Digital Technologies: Trends and Innovations. *Journal of the Ukrainian Tchaikovsky National Academy of Music*, 4(65), 7–24. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324587](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324587) [in Ukrainian].

2. Hubernator, O. I. (2022). Immersive Cultural Practices of the 21st Century. *Almanac of Young Scientists*, 24. Retrieved from: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/99> [in Ukrainian].

3. Kachurynets, L. (2023). The Use of Immersive Technologies in Modern Conducting Art. *Topical Issues of Humanities*, 66(1), 92–97. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-14> [in Ukrainian].

4. Kyshakevych, B. Yu., et al. (2024). Modern Trends in the Digitalisation of Music Education. *Academy Vision*, 27, 77–89. Retrieved from: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/download/888/822/832> [in Ukrainian].

5. Lviv National Philharmonic. (n.d.). Virtual 3D Tour of Concert Halls. Retrieved from: <https://philharmonia.lviv.ua/virtual-3d-tour/> [in Ukrainian].

6. eMuseum – Digitisation of Ukraine's Cultural Heritage (2025). 3D/VR, Virtual Tours. Retrieved from: <https://emuseum.com.ua/> [in Ukrainian].

7. Front Pictures (2013). Sound Reactive Fulldome Show for Astropilot Performance at Kyiv Planetarium (ATMASFERA 360). Retrieved from: <https://frontpictures.com/works/sound-reactive-fulldome-show-for-astropilot-concert> [in English].

8. Skeiron (n.d.). #SaveUkrainianHeritage (3D Scanning of Cultural Heritage). Retrieved from: <https://skeiron.com.ua/projects/82> [in Ukrainian].

9. IMERSUM; eMuseum; National Art Museum of Ukraine (NAMU). (n.d.). VR Exhibition “Masterpieces of NAMU”. Retrieved from: <https://emuseum.online/en> [in Ukrainian/English].

10. Chornobyldorf. (n.d.). Archaeological opera. Opera Aperta. Retrieved from: <https://www.dramox.com.ua/teatry/205-opera-aperta/309-chornobyldorf-archaeological-opera> [in Ukrainian/English].

11. Kenderdine, S. (2021). Experimental Museology: Immersive Visualisation and Cultural (Big) Data. In *Experimental Museology: Institutions, Representations, Users*. Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780367808433-1-3>. [in English].

12. Katz, B. F. G.; & Weber, A. (2020). An Acoustic Survey of the Cathédrale Notre-Dame de Paris before and after the Fire of 2019. *Acoustics*, 2(4), 791–802. DOI: <https://doi.org/10.3390/acoustics2040044> [in English].

13. Katz, B. F. G.; Murphy, D.; & Farina, A. (2020). Exploring Cultural Heritage through Acoustic Digital Reconstructions. *Physics Today*, 73(12), 32–37. DOI: <https://doi.org/10.1063/PT.3.4633> [in English].

14. Noisternig, M., & Misdariis, N. (Eds.). (2010). *Ambisonics Symposium 2010: Online Proceedings*. IRCAM. Retrieved from: <https://ambisonics10.ircam.fr/drupal/index?q=proceedings> [in English].

15. Google Arts & Culture. (n.d.). *Ukraine is Here* (National Collection Hub). Retrieved from: <https://artsandculture.google.com/project/ukraine-is-here> [in English].

16. PROTOTYPE Festival (2023). CHORNOBYLDORF. Retrieved from: <https://prototypefestival.org> [in English].

17. RE-RITE (Philharmonia Orchestra). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=d3lZsuUBXs&list=PLqR22EoucCyewMi0KJbM1wQSGdfkMfugr&index=2> [in English].

Стаття надійшла до редакції 30.10.2025  
Отримано після доопрацювання 01.12.2025  
Прийнято до друку 12.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

**Цитування:**

Шевченко Л. М. Орієнталістська парадигма в європейській музиці XVIII–XIX століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 297–304.

Shevchenko L. (2025). Orientalist Paradigm in European Music of the 18th–19th Centuries. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 297–304 [in Ukrainian].

**Шевченко Лілія Михайлівна**,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
декан фортепіанно-теоретичного факультету  
Одеської національної музичної академії  
імені А. В. Нежданової,  
заслужений діяч мистецтв України  
<https://orcid.org/0000-0001-8602-9573>  
[lilia.my.forte@gmail.com](mailto:lilia.my.forte@gmail.com)

## ОРІЄНТАЛІСТСЬКА ПАРАДИГМА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ XVIII–XIX СТОЛІТЬ

**Мета дослідження** полягає у виявленні специфіки музичного орієнталізму в європейській традиції XVIII–XIX століть шляхом аналізу ладових, ритмічних, тембрових та драматургічних засобів, за допомогою яких у музичному мистецтві конструювався образ Сходу як «іншого». **Методологічна основа** дослідження базується на історично-концептуальному, герменевтичному методі та компаративному аналізі фактологічних даних з опорою на праці Чан Юй-Чі, Чжун-Юань Чанг, Р. Голянека, М. Коллінза, Г. М. Міллера, Е. Зітер, Дж. Морана та ін. **Наукова новизна** роботи полягає в осмисленні музичного орієнталізму XVIII–XIX століть як художньо сконструйованого феномену, сформованого в межах західної естетичної та ідеологічної системи, а не як прямого відображення музичних традицій Сходу. Орієнталістські стилі розглянуто як умовні акустичні маркери екзотики, що функціонують незалежно від конкретного етнокультурного джерела та не потребують етнографічної точності. **Висновки.** Музичний орієнталізм у європейській культурі XVIII–XIX століть сформувався як умовна художня модель, породжена західною естетичною та ідеологічною складовою. Образ «Сходу» в музиці здебільшого мав уявний характер і функціонував як символ екзотики та інакшості. Так звані «східні» стилі – турецький, китайський, індійський, використовувалися як взаємозамінні знаки, не орієнтовані на етнографічну достовірність. В оперній та академічній музиці XIX – початку XX століття орієнталістська стилістика часто підтримувала ієрархію «свого» і «чужого», закріплюючи етнічне забарвлення за другорядними персонажами, тоді як головні герої залишалися в межах універсальної європейської мови. Водночас окремі напрями, зокрема угорський стиль, демонструють можливість більш автономного розвитку «чужого» матеріалу в європейській традиції. Загалом еволюція музичного орієнталізму віддзеркалює ширші соціокультурні трансформації Нового часу: шлях від романтизованого естетичного захоплення образом Сходу до його системної ідеологічної та культурної інструменталізації в межах західного художнього мислення.

**Ключові слова:** європейська музична культура, жанр, стиль, образ Сходу в мистецтві, орієнталізм, екзотизм, оперна і фортепінна традиція XVIII–XIX століть, міжкультурні взаємодії.

*Shevchenko Liliya, Doctor of Art Criticism, Professor, Dean of the Piano and Theory Faculty, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Honoured Artist of Ukraine*

### **Orientalist Paradigm in European Music of the 18th–19th Centuries**

**The purpose of this study** is to identify the specific features of musical Orientalism in the European tradition of the 18th and 19th centuries through an analysis of the modal, rhythmic, timbral, and dramaturgical means by which the image of the East as the “Other” was constructed in musical art. **The methodological framework** of the research is based on historical-conceptual and hermeneutic approaches, as well as comparative analysis of factual data, drawing on the works of Chang Yu-Chi, Chung-yuan Chang, R. Golianek, M. Collins, H. M. Miller, E. Ziter, J. Moran, and others. **The scientific novelty** of the study lies in the interpretation of musical Orientalism of the eighteenth and nineteenth centuries as an artistically constructed phenomenon formed within a Western aesthetic and ideological system, rather than as a direct reflection of Eastern musical traditions. Orientalist styles are examined as conditional acoustic markers of exoticism that function independently of specific ethnocultural sources and do not require ethnographic accuracy. **Conclusions.** Musical Orientalism in European culture of the 18th and 19th centuries emerged as a conventional artistic model generated by Western aesthetic and ideological frameworks. The image of the “East” in music was largely imaginary and functioned as a symbol of exoticism and otherness. The so-called “Eastern” styles – Turkish, Chinese, Indian – were employed as interchangeable signs not oriented toward ethnographic authenticity. In operatic and academic music of the 19th and early 20th centuries, Orientalist stylistics often reinforced the hierarchy of “self” and “other,” assigning ethnic coloring to secondary characters, while principal protagonists remained within a universal European musical language. At the same

time, certain trends, notably the Hungarian style, demonstrate the possibility of a more autonomous development of “foreign” material within the European tradition. Overall, the evolution of musical Orientalism reflects broader sociocultural transformations of the modern era: a movement from romanticised aesthetic fascination with the image of the East toward its systematic ideological and cultural instrumentalisation within Western artistic thought.

**Keywords:** European musical culture, genre, style, image of the East in art, Orientalism, exoticism, operatic and piano traditions of the 18th–19th centuries, intercultural interactions.

Актуальність теми дослідження. Європейська культура Нового часу формувалася в умовах тривалого й складного взаємозв'язку з позаєвропейськими цивілізаціями, серед яких особливе місце посідав Схід. Цей контакт розгортався поступово: від поодиноких свідчень мандрівників до системного культурного зацікавлення, що з другої половини XVII століття набуло масового характеру. Європейська публіка відкривала для себе Китай, Османську імперію та Японію як простори екзотики, витонченості й альтернативного цивілізаційного досвіду.

У цьому контексті музичне мистецтво стало одним із ключових засобів репрезентації Сходу, формуючи стійкі звукові стереотипи та умовні стилістичні моделі. Водночас сучасне музикознавство дедалі активніше осмислює орієнталізм як комплексне явище, що поєднує естетичні, ідеологічні та соціокультурні виміри, що зумовлює актуальність дослідження механізмів формування «східного колориту» в європейській музичній традиції.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасні музикознавчі дослідження засвідчують зростаючий інтерес до проблематики музичного орієнталізму в європейській культурі XVIII–XIX століть. У науковому дискурсі дедалі частіше орієнталістські практики розглядаються як складний культурний феномен, зумовлений соціальними, ідеологічними та колоніальними процесами Нового часу.

Вагомий внесок у вивчення цього питання зробили Чан Юй-Чі та Чжун-Юань Чанг, які аналізують механізми створення «іншого» та підкреслюють умовність західних уявлень про східні традиції. У працях Р. Голянека і М. Коллінза увага зосереджується на ладових, ритмічних і тембрових маркерах орієнталізму та їхній взаємозамінності в європейській композиторській практиці. Проблеми оперної та театральної репрезентації Сходу досліджуються у роботах Г. М. Міллера й Е. Зітер, де орієнталістська стилістика розглядається як засіб драматургічної ієрархізації. Концептуально важливими є також праці Дж. Морана, в яких музичний орієнталізм осмислюється як естетична конструкція, сформована західною культурною уявою.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки музичного орієнталізму в європейській традиції XVIII–XIX століть шляхом аналізу ладових, ритмічних, тембрових та драматургічних засобів, за допомогою яких у музичному мистецтві конструювався образ Сходу як «іншого».

Виклад основного матеріалу. Формування європейського уявлення про Схід у добу Нового часу відбувалося поступово й нерівномірно, у тісному зв'язку з розширенням географічних горизонтів, розвитком торгівлі та зростанням інтелектуальної цікавості до позаєвропейських культур. Схід сприймався як простір інакшості, що водночас приваблював екзотикою та стимулював пошук нових форм осмислення світу. Саме в цьому контексті з'являється потреба у впорядкованому знанні, здатному замінити фрагментарні й міфологізовані уявлення більш системним баченням іншої цивілізації.

Важливим чинником цього процесу стала поява перших узагальнюючих праць, присвячених культурі та побуту Сходу. Однією з них була книга німецького вченого Афанасія Кірхера «Китай роз'яснений», опублікована у 1667 році, яка справила значний резонанс у європейському інтелектуальному середовищі. Це видання, перекладене кількома мовами, запропонувало читачеві систематизований образ Китаю: з описами політичного устрою, соціальних практик, релігійних уявлень та мистецьких традицій. Отже, Китай уперше постає як цілісна культура, що заслуговує на осмислення та захоплення.

Паралельно з поширенням знань про Схід активізувався обіг матеріальних артефактів. Завдяки діяльності Ост-Індської компанії до Європи масово надходять китайські шовки, порцеляна, вироби зі срібла й золота. Ці предмети швидко інтегруються в побут аристократії та заможних міщан, формуючи нові стандарти смаку й естетичної репрезентації. Китайські вазы, статуетки, розписаний посуд починають сприйматися як знаки розкоші та культурної обізнаності, а інтер'єри європейських резиденцій прикрашаються орнаментами у так званому «східному стилі» [2, 13–25]. У цьому контексті Схід функціонує як символ витонченості й

уявної гармонії, що протиставляється раціоналізму західної культури.

З часом це захоплення набуває чіткіших стилістичних форм. У середині XVIII століття в межах ширшого орієнталістського дискурсу, який поєднував уявлення про турецьку, арабську, перську, японську та китайську культури, виокремлюються два провідні напрями – шинуазрі (*chinoiserie*) та тюркері (*turquerie*). Ці стилі не прагнули до автентичності; радше вони репрезентували європейське уявлення про «східну» естетику, адаптовану до місцевих художніх норм. Показово, що саме Франція стала головним осередком формування цієї моди, адже в той час вона визначала культурні й художні орієнтири для більшості європейських країн [6, 37–38].

Орієнталістські тенденції активно проникали й у сферу мистецтва. Література, живопис і театр зверталися до образів далеких країн як до джерела нових сюжетів і символів. Провідні європейські мислителі (Вольтер, Олівер Голдсміт, Йоганн Вольфганг Гете) використовували китайські мотиви для філософських узагальнень і культурної критики.

Музичне мистецтво також активно відгукувалося на орієнталістські настрої епохи. Образ Китаю в європейській музично-театральній традиції зазнавав численних трансформацій: від барокових італійських опер до французької опери-буф, від віденської оперети до експериментів американського мінімалізму XX століття. Одним із найстійкіших і найпоширеніших засобів формування уявного «східного» колориту в європейській музиці стала пентатоніка. Починаючи з XVIII століття, саме ця ладова модель закріплюється у свідомості композиторів і слухачів як звуковий маркер «іншого», здатний миттєво викликати асоціації з далекими й екзотичними культурами. Водночас важливо наголосити, що пентатонічні структури аж ніяк не є унікальними для китайської музичної традиції. Подібні ладові принципи широко представлені в музиці кельтських народів, у давньогрецьких наспівах, в афро-карибських традиціях. Аналогічні інтонаційні моделі виявляються у звучанні яванського гамелану та в традиційній музиці Ефіопії [3, 90–189].

Така географічна й культурна універсальність пентатоніки свідчить про її природну акустичну привабливість і функціональну зручність, але водночас проблематизує її використання як ознаки

конкретної етнічної ідентичності. У європейському мистецтві XIX століття пентатоніка переважно втрачала зв'язок із реальними музичними практиками Китаю й перетворювалася на умовний стилістичний знак. Вона виконувала символічну функцію: позначала екзотичний простір, протиставлений західній тонально-функціональній системі. Таким чином, застосування пентатоніки в європейській музиці слід розглядати як прояв орієнталістського мислення, у межах якого складні культурні традиції редукувалися до впізнаваних звукових формул.

У цьому контексті цілком закономірним виглядає прагнення європейських композиторів створити власні художні версії «китайського колориту». Показовим прикладом є опера Антоніо Вівальді «Теудзон», написана в 1718 році під час перебування композитора в Мантуї. Звернувшись до сюжетів, пов'язаних із «Книгою чудес» Марка Поло, Вівальді водночас відходить від усталених канонів італійської опери *seria*. Він експериментує зі структурою, оркестровкою, вводить гобої та мідні духові інструменти, а головну вокальну партію доручає жінці-сопрано, а не кастрату. Хоча в музичній тканині опери майже відсутні елементи, які можна вважати автентично «китайськими», її філософський підтекст, роздуми про мінливість влади та долі, формує новий, суто європейський спосіб осмислення китайської теми [5].

У середині XVIII століття звернення до китайської тематики в оперному театрі набуває більш усталених рис, хоча й залишається переважно умовним. Показовим у цьому сенсі є одноактна опера Крістофа Вільгельма Глюка «Китайянки» (1754), створена для придворної постановки у Шлосфі (резиденції імператриці Марії Терезії). Композитор не прагне відтворення реальної музичної традиції Китаю; натомість він конструює узагальнений образ «східного», спираючись на європейські уявлення про екзотику. Введення до оркестру ударних і перкусійних інструментів, асоційованих радше з так званим «турецьким стилем», створює ефект інтонаційної чужості, що для тогочасного слухача було достатнім маркером орієнтального колориту. Отже, «китайськість» у Глюка сформована в межах західної музичної мови [9, 115–119].

Подібний підхід зберігається й наприкінці XVIII століття, коли Луїджі Керубіні у 1793 році звертається до китайського сюжету в комічній опері «Кукуржі». Центальною фігурою твору стає китайський принц, персонаж, який дозволяє поєднати екзотичну

тематику з традиціями європейської опери-буфа. Музична мова твору насичена «східними» інтонаційними алюзіями, однак вони залишаються стилістично інтегрованими у класичну систему гармонії та форми. Показово, що згодом Керубіні використовує частини цієї партитури в опері «Алі Баба та сорок розбійників», переносючи «екзотичний» матеріал у зовсім інший географічний і культурний контекст. Така мобільність музичних образів свідчить про їхню умовність. Через складні політичні обставини «Кукуржі» тривалий час залишалася поза сценічною практикою, і лише у 2010 році твір уперше був виконаний в Австрії, що ще раз підкреслює фрагментарність рецепції орієнтальних опер цього періоду.

На зламі XVIII–XIX століть європейське сприйняття Китаю зазнає суттєвих трансформацій. Колоніальні конфлікти та опіумні війни руйнують романтизований образ далекої й недосяжної цивілізації, замінюючи його прагматичним уявленням про Китай як про економічно залежний простір. У масовій свідомості він дедалі частіше асоціюється з джерелом дешевої сировини та робочої сили, що неминуче впливає й на художні наративи. Водночас цей процес не означає повного згасання інтересу: після завершення опіумних воєн активізується діяльність місіонерів, дипломатів і підприємців, які знову відкривають Китай для культурних контактів. Західні музиканти та представники європейських дворів знайомлять імператорський двір із зразками європейської музики, що сприяє новому витку взаємного зацікавлення [14, 6–7].

У XIX столітті китайська музична традиція поступово входить до європейського культурного простору вже як джерело конкретних художніх рішень. Для композиторів цього часу вона стає резервуаром ладових моделей, тембрових фарб і сюжетних схем, які можна адаптувати до власної естетики. Проте йдеться не про пряме запозичення, а про переосмислення: інтонаційні формули та мелодичні контури трансформуються відповідно до європейських принципів гармонії, оркестрування й драматургії. У такий спосіб «китайський» елемент продовжує лінію шинуазрі, але водночас набуває більшої структурної значущості в межах музичного твору [15].

Особливу роль у цьому процесі відіграла Всесвітня виставка в Парижі 1867 року, організована за ініціативи Наполеона III. Китайський павільйон із чайною, торговими

рядами та живими виступами став справжньою сенсацією для європейської публіки. Безпосередній контакт із китайською виконавською традицією справив сильне враження на митців і сприяв переосмисленню орієнтальних образів у музиці. Австрійська композиторка Луїза Хенель, якій було доручено аранжування низки китайських пісень, зокрема чайної пісні імператора Цяньлуна XVIII століття та кількох танцювальних номерів, створила зразки тонкої, прозорої фактури. Сучасники сприймали ці обробки як новаторські й навіть убачали в них передчуття імпресіоністської оркестрової естетики Клода Дебюссі [15, 142–150].

На початку XIX століття саме німецький культурний простір став одним із перших у Європі, де китайська тематика почала набувати музично-сценічного втілення як самостійний художній імпульс. У цьому контексті особливе значення має постать Карла Марії фон Вебера, чия рання «Китайська увертюра» (1804) стала однією з перших спроб інструментального осмислення «китайського» образу в межах західної симфонічної традиції. Уже в цьому творі виявляється прагнення композитора до створення умовного екзотичного простору за допомогою ладових відхилень, оркестрових фарб і ритмічної організації, які, не будучи автентичними, формували для слухача відчуття культурної інакшості.

Подальшим розвитком цих пошуків стала музика Вебера до п'єси Карло Гоцці «Турандот», написана у 1809 році. У цій сценічній музиці простежуються прямі стилістичні та інтонаційні перегуки з «Китайською увертюрою», що дозволяє розглядати обидва твори як частини єдиного експериментального процесу. Саме через них китайський сюжет уперше починає функціонувати в європейській музиці як джерело специфічної драматургічної атмосфери, яка згодом стане надзвичайно впливовою для подальшого розвитку оперного театру [10, 100–104].

У другій половині XIX століття зацікавлення Китаєм виходить за межі суто художніх практик і набуває прикладного, матеріального виміру. Показовим прикладом є діяльність швейцарського підприємця Жана-Фредеріка Бове, який, заснувавши в Макао компанію Bovet London, зорієнтував виробництво годинників і музичних скриньок спеціально на китайський ринок. Особливістю цих механічних інструментів було відтворення популярних китайських мелодій, серед яких особливе місце посідала пісня «Квітка

жасмину», а також більш провокативний твір «Вісімнадцять дотиків». Таким чином, китайська музика вперше почала циркулювати в Європі у формі відносно стабільно зафіксованого мелодичного матеріалу.

Одна з таких музичних скриньок, придбана бароном Едуардо Фассіні-Камоцці під час боксерського повстання, згодом опинилася в Італії. Саме вона, за свідченнями сучасників, стала джерелом знайомства Джакомо Пуччіні з мелодією «Квітки жасмину». У 1920 році композитор почув цю тему і використав її як ключовий інтонаційний символ у своїй опері «Турандот», перетворивши народну мелодію на драматургічний центр масштабного сценічного полотна [1, 156–159].

Опера «Турандот», завершена після смерті Пуччіні Франко Альфано, стала кульмінацією багатовікового європейського захоплення китайським сюжетом. Композитор інтегрував у партитуру щонайменше вісім китайських народних мелодій, органічно поєднавши їх із власною пізньоромантичною мовою. За припущенням музикознавця Ентоні Шепарда, навіть знаменита арія *Nessun dorma* може мати інтонаційні витoki в одному з китайських джерел. Більше того, дослідники не виключають, що вплив мелодій зі скриньок Бове відчутний і в ранній опері Пуччіні «Мадам Баттерфляй», де східні інтонації функціонують на підсвідомому рівні.

Варто зазначити, що сюжет про принцесу Турандот приваблював і багатьох інших композиторів. До нього зверталися Герман фон Левенсхольд, Франц Данці, а згодом і Ферруччо Бузоні, кожен із яких пропонував власну стилістичну інтерпретацію матеріалу. Проте саме версія Пуччіні змогла вийти за межі свого часу й закріпитися в культурній пам'яті як універсальний символ «китайської» опери в європейській традиції [4, 33–39].

На межі XIX–XX століть китайська тематика продовжує активно резонувати в музичній уяві європейських митців, але характер цього інтересу суттєво змінюється. Якщо раніше переважала декоративна стилізація, то тепер композитори дедалі частіше прагнуть до глибшого інтонаційного й структурного осмислення «східного» матеріалу. Так, у романсі Клода Дебюссі «Китайський рондель» ефект екзотики досягається ладовими або тембровими засобами, а також через специфічну ритміку, фонетичну організацію тексту та синтаксичну фрагментацію музичної фрази. Цей твір передбачає формування нової камерно-

вокальної орієнтальної стилістики XX століття [4, 22–32].

Схожі тенденції простежуються й у творчості Моріса Равеля, зокрема в сюїті «Моя матінка Гуска», де далекосхідні алюзії інтегруються в витончену оркестрову фактуру, позбавлену прямої етнографічності, але насичену образною символікою. Такі пошуки знаменують принциповий зсув: від поверхової «шинуазрі» як модної прикраси - до складної, багаторівневої інтеграції східних інтонацій у саму тканину європейської музичної мови [8].

Отже, мода на «китайське» в Європі пройшла тривалий і суперечливий шлях розвитку: від наївного екзотичного захоплення та театральної умовності – до масштабного культурного експерименту, а згодом і до сфери практичних, економічних та колоніальних інтересів. У музиці цей процес відобразився у поступовому ускладненні художніх засобів і зростанні значущості східних інтонацій, які з декоративного елементу перетворилися на активний чинник оновлення європейської музичної мови.

Ще одним важливим проявом європейського музичного орієнталізму став так званий «турецький стиль», який сформувався на перетині історичних подій, культурної пам'яті та художньої фантазії Заходу. Як зазначає дослідник Джонатан Моран, витoki цього стилю традиційно пов'язують із «бойовою музикою, що виконувалася турецькими військовими оркестрами поблизу стін Відня під час облоги міста 1683 року» [10, 29–30]. Водночас сам Моран наголошує на парадоксальності цієї спадковості: безпосередній контакт європейців із реальним звучанням османських військових ансамблів був украй обмеженим. Лише незначна кількість очевидців могла почути цю музику наживо, а ще менше - зберегти в пам'яті її справжні інтонаційні та ритмічні риси.

Унаслідок цього «турецький стиль», що утвердився в європейській музичній традиції, значною мірою виявився сконструйованим образом, сформованим уявою самих композиторів і слухачів. Він не стільки відображав автентичну османську музичну практику, скільки відповідав очікуванням публіки, якій «східне» здавалося одночасно загрозливим і привабливим. Такий стиль забезпечував естетичне задоволення, але водночас слугував інструментом символічного дистанціювання, закріплюючи відчуття культурної переваги Заходу над «Іншим».

До найбільш упізнаваних рис «турецької музики» в європейському розумінні належали

характерні ритмічні формули з переважанням руху восьмими, підкреслений басовий пульс, прикрашений форшлагами, а також активне використання ударних інструментів, покликаних імітувати звучання яничарських оркестрів. Трикутник, великий барабан, тарілки й пікколо-флейта стали своєрідними акустичними маркерами «турецького» колориту. Показовим у цьому контексті є приклад опери Каміля Сен-Санса «Самсон і Даліла» (1877), де композитор намагається створити атмосферу «східного» світу, але не виходить за межі усталеної європейської дихотомії між «Своїм» і «Чужим». Навіть у тих епізодах, де Сен-Санс звертається до арабського ладового матеріалу, оркестровка з використанням кастаньєт звучить для носія арабської культури щонайменше неприродно. Ще більш парадоксальним є поєднання цих елементів із фрагментами, що нагадують незавершений туркменський марш, який не має безпосереднього стосунку до біблійного або близькосхідного контексту опери.

Подібні механізми умовного «означення Сходу» були типовими для широкого спектра західних музичних і поетичних практик XIX–XX століть. У масовій культурі початку XX століття це проявлялося, зокрема, в популярності пісень з «орієнтальними» назвами: «Я заспіваю тобі пісні Аравії», «Син араба», «Прощання араба зі своїм коханим конем». Навіть твір Керолайн Нортон був поданий під назвою «Арабська мелодія», що автоматично викликало у слухачів асоціації з біблійною Палестиною, незалежно від реального музичного матеріалу. Показово, що через кілька десятиліть назва Nooshie Cooshie продовжує експлуатуватися в танцювальній музиці, підтверджуючи: орієнталізм використовує «чужу» культуру не для її автентичного відтворення, а як проєкційний простір західних фантазій про Інше [11, 45–46].

Схожі принципи простежуються й у високому академічному мистецтві. Так, вступ до увертюри Моріса Равеля «Шехеразада» (1898) базується на використанні целотонних гам, що створюють ефект невизначеної, «позачасової» екзотики. Імовірно, композитор зазнав впливу музики індонезійського гамелану, яку почув на Всесвітній виставці в Парижі 1889 року. Проте й тут ідеться не про пряме запозичення, а про трансформацію чужого звукового досвіду в межах французької імпресіоністичної мови.

Звернення до образу Індії в західній музиці з'являється відносно пізно – лише у XIX столітті. На початку XX століття цей

інтерес стає більш помітним, зокрема у вокальній музиці. Пісня Емі Вудфорд-Фінден *Pale Hands I Loved Beside the Shalimar* (1902) відкривається «індійським» вступом, який можна інтерпретувати як алюзію на фригійський лад або на рогу мультані. Втім, точність таких паралелей не є визначальною: важливіше, що «індійський» елемент тут виконує декоративну функцію, не спираючись на реальні індійські ритмічні чи метричні системи, зокрема на традицію табла [12, 31–37].

Перехід до так званого «Далекого Сходу» – терміна, який сам по собі є етноцентричним і відображає західне уявлення про культурну «віддаленість» регіону, – виявляє аналогічну тенденцію. Культурні маркери екзотики легко взаємозамінювалися: «східний» стиль міг однаково означати Китай, Японію чи Бірму. Наприклад, салонна балада кінця XIX століття *The Mousmee* позиціонувалася як «японська», але з такою ж легкістю була пристосована до тексту Редьярда Кіплінга *The Road to Mandalay*, що тематично пов'язаний із Бірмою. У цьому випадку «східність» функціонує як універсальний знак екзотики, який не потребує культурної точності [13, 55–64].

Ця стилістична рухливість яскраво проявляється і в оперному театрі. Після успіху «Гейші» (1896) композитор Сідні Джонс без суттєвих естетичних змін переносить свою увагу з Японії до Китаю, створюючи оперу «Сан Той» (1899). Аналогічний шлях проходить і Джакомо Пуччіні, переходячи від «Мадам Баттерфляй» до «Турандот». В останній опері персонажі Пінг, Понг і Панг постають як карикатурні носії китайських стереотипів, тоді як музична мова – пентатоніка, паралельні кварта, активне використання арфи, челести та гlockenшпіля – підкреслює умовний «китайський» колорит. Водночас ліричні арії принцеси Ліу (*Signore, ascolta!, Non piangere, Liù!*) свідомо позбавлені етнічного маркування, що відображає ідеологічну модель, за якої другорядні персонажі «етнізуються», а головні герої зберігають універсальну європейську інтонацію [7, 191–196].

Паралельно з цими процесами у XIX столітті формується й угорський стиль, який, на відміну від «турецького», поступово набуває більшої музичної автономії. Його витoki пов'язані з практикою ромських ансамблів, що діяли як професійні музиканти в Угорщині. Характерними рисами цього стилю стали синкоповані та пунктирні ритми, дактилічні формули, віртуозні скрипкові пасажі,



використання збільшеної секунди та акцент на підвищеному четвертому ступені.

Визначальну роль у кристалізації угорського стилю відіграв Ференц Ліст, який теоретично й практично закріпив поняття так званої «циганської гами», де саме підвищена четверта стала ключовою ладовою ознакою. Його «Угорські рапсодії» демонструють інтеграцію цих інтонаційних особливостей у межах західної гармонічної системи, поєднуючи національний колорит із традиційною модуляційною логікою.

Отже, якщо «турецький стиль» у європейській музиці значною мірою був продуктом уяви та ідеологічної проєкції, то «угорський стиль» поступово сформувався як відносно самостійна художня система зі стабільним набором виразних засобів, ставши одним із помітних напрямів музичної культури XIX століття.

Для західного суспільства, яке переживало глибокі соціальні трансформації, зумовлені індустріалізацією, Схід поставав простором особливого зачарування – символом нібито втраченої стабільності, циклічності та «вічності». Втім уже в другій половині XIX століття розвиток етнології та антропології, зокрема спроби класифікації «рас» за фізичними й культурними ознаками, остаточно підірвав просвітницьку ідею універсалізму, закріпивши ієрархічне бачення культур, яке значною мірою визначило характер орієнталістських уявлень у мистецтві.

Наукова новизна роботи полягає в осмисленні музичного орієнталізму XVIII–XIX століть як художньо сконструйованого феномену, сформованого в межах західної естетичної та ідеологічної системи, а не як прямого відображення музичних традицій Сходу. Орієнталістські стилі розглянуто як умовні акустичні маркери екзотики, що функціонують незалежно від конкретного етнокультурного джерела та не потребують етнографічної точності.

Висновки. Музичний орієнталізм у європейській культурі XVIII–XIX століть формувалася як художня конструкція, створена в межах західної естетичної та ідеологічної системи. «Схід» у музиці постає насамперед уявним простором, наповненим символами екзотики, інакшості та відстані.

Так звані «турецький», «китайський», «індійський» або загалом «східний» стилі функціонували як умовні знаки, що легко взаємозамінювалися та не вимагали етнографічної точності. Їхні ладові, ритмічні й темброві ознаки (пентатоніка, целотонні гами,

яничарські ударні, підвищені ступені) слугували радше акустичними маркерами екзотики, ніж відображенням реальних музичних практик неєвропейських культур.

Орієнталістські образи в академічній музиці часто відтворювали ієрархічну модель «своє – чуже», в якій етнічне забарвлення закріплювалося за другорядними або маргіналізованими персонажами, тоді як головні герої зберігали універсальну європейську музичну мову. Такий підхід чітко простежується в оперній і фортепіанній традиціях XIX – початку XX століття.

Водночас існували й винятки, коли звернення до «чужого» матеріалу поступово набувало рис більшої музичної самостійності. Прикладом цього є формування угорського стилю, що, на відміну від «турецького», розвинувся в стійку систему інтонаційних, ритмічних і ладових ознак та був інтегрований у західну композиційну практику без повної втрати зв'язку з живою традицією. Загалом еволюція музичного орієнталізму відображає ширші соціокультурні процеси Нового часу: перехід від романтизованого захоплення Сходом до його до його ідеологічного та культурного привласнення в умовах колоніальної політики та расового мислення.

### Література

1. Ahrendt R., Ferraguto M., Mahiet D. Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present. London, New York and Shanghai: Palgrave Macmillan, 2014. 213 p.
2. Chang Yu-Chi. Localized Exoticism: Developments and Features of Belly Dance in Taiwan. *Journal Physical Culture and Sport: Studies and Research*. 2012. No. 54, Vol. 1. P. 13–25.
3. Chung-yuan Chang. Creativity and Taoism: A Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry. New Pokemon Snap: Singing Dragon, 2011. P. 90, 189.
4. Chuqiao Guo. Chinese and Other Asian Influences in Debussy's Piano Music. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Libraries, 2021. 73 p.
5. Collins M., Kirk E. K. Opera and Vivaldi. Texas: University of Texas Press, 1984. 408 p.
6. Golianek R. Twórczość operowa S. Moniuszki a idea opery narodowej. Poznań, 2000. 124 p.
7. Gottfried R. M. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques. *Target international Journal of Translation Studies*, 2006. P. 191–196.
8. Lewis R. Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation. London: Routledge, 1996. 324 p.
9. Miller H. M. History of Music. New York: Barnes and Noble Books, 1972. 247 p.
10. Moran J. Interdisciplinarity. London: Routledge, 2002. 207 p.

11. Tovey D. *Essays in Musical Analysis* Essays in Musical Analysis. London: Oxford University Press, 1972. Vol. 3. 90 p.

12. Parry B. *Delusions and Discoveries: India in the British Imagination, 1880–1930*. London: Verso, 1998. P. 31.

13. Readings B. *The University in Ruins*. London: Harvard University Press, 1996. P. 89.

14. Thomas N. *Anthropology and Orientalism*. *Journal: Anthropology Today*. 1991. No. 7/2. P. 6–7.

15. Ziter E. *The Orient on the Victorian Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 196.

### References

1. Ahrendt, R., Ferraguto, M., Mahiet, D. (2014) *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*. London, New York and Shanghai [in English].

2. Chang, Yu-Chi. (2012) *Localized Exoticism: Developments and Features of Belly Dance in Taiwan*. *Journal Physical Culture and Sport* [in English].

3. Chung-yuan, Chang. (2011) *Creativity and Taoism: A Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry*. New Pokemon Snap [in English].

4. Chuqiao, Guo. (2021) *Chinese and Other Asian Influences in Debussy's Piano Music*. Tuscaloosa, Alabama [in English].

5. Collins, M., Kirk, E. K. (1984) *Opera and Vivaldi*. Texas [in English].

6. Golianek, R. (2000) *Twórczość operowa S. Moniuszki a idea opery narodowej*. Poznań [in English].

7. Gottfried, R. M. (2006) *Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. *Target international Journal of Translation Studies* [in English].

8. Lewis, R. (1996) *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. London [in English].

9. Miller, H. M. (1972) *History of Music*. New York [in English].

10. Moran, J. (2002) *Interdisciplinarity*. London [in English].

11. Tovey, D. (1972) *Essays in Musical Analysis* Essays in Musical Analysis. London [in English].

12. Parry, B. (1998) *Delusions and Discoveries: India in the British Imagination, 1880–1930*. London [in English].

13. Readings, B. (1996) *The University in Ruins*. London [in English].

14. Thomas, N. (1991) *Anthropology and Orientalism*. *Journal: Anthropology Today* [in English].

15. Ziter, E. (2003) *The Orient on the Victorian Stage*. Cambridge [in English].

*Стаття надійшла до редакції 07.11.2025*

*Отримано після доопрацювання 08.12.2025*

*Прийнято до друку 19.12.2025*

*Опубліковано 29.12.2025*

УДК 784+ 78.09

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351961

**Цитування:**

Вежневцев І. Л. «Фарінееллі» – перший конкурс контратенорів і голос Владислава Шкарупіло. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 305–312.

Vezhnevets I. (2025). "Farinelli" – First Countertenor Competition and Voice Vladyslav Shkarupilo. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 305–312 [in Ukrainian].

**Вежневцев Ірина Леонідівна**,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
[https://orcid.org/0000\\_0002\\_0972\\_1977](https://orcid.org/0000_0002_0972_1977)  
[i.vezhnevets@gmail.com](mailto:i.vezhnevets@gmail.com)

## «ФАРИНЕЛЛІ» – ПЕРШИЙ КОНКУРС КОНТРАТЕНОРІВ І ГОЛОС ВЛАДИСЛАВА ШКАРУПІЛО

**Мета дослідження** – проаналізувати результати першого у світі конкурсу контратенорів «Фарінееллі» в межах міжнародного фестивалю Ф. Г. Генделя, окреслити вимоги до вокальної техніки сучасних контратенорів та перспективні шляхи підготовки українських співаків до виконання творів контратенорового репертуару в музичному контенті світового оперного мистецтва. **Методологія дослідження** базується на комплексному підході, що включає застосування емпіричних методів: спостереження та узагальнення вимог до сучасних виконавців барокової вокальної музики та сучасного репертуару, аналітичний метод, що застосовується для висвітлення історії контратенорового співу та результатів конкурсу контратенорів «Фарінееллі», значення як барокового, так і сучасного репертуару в процесі виховання вокаліста-контратенора, його подальшої творчої діяльності. Застосовані методи розкривають практичний виконавський аспект дослідження. **Наукова новизна** статті полягає у висвітленні та узагальненні основних вимог до вокальної техніки співу сучасних виконавців контратенорів, що впливають на кар'єрний зріст співака та зміст його репертуару. Вперше в українському музикознавстві представлено перший конкурс контратенорів «Фарінееллі» 2025 й українського контратенора Владислава Шкарупіла – наймолодшого учасника конкурсу. **Висновки.** Проаналізовано результати першого міжнародного конкурсу контратенорів «Фарінееллі». Аналіз творів, залучених у виконавську практику контратенорів-фіналістів конкурсу, дає можливість виявити низку важливих вимог, відповідних до традицій виконавства музичної естетики бароко та сучасного контратенорового репертуару. Оволодіння колоратурною технікою посідає одне з головних місць і повинно розглядатися не тільки як елемент історичного контексту виконуваних творів, а й як необхідна навичка, що розкриває технічні можливості голосу, створює умови для розширення стилістичного розмаїття репертуару. Окрім доволі складної вокально-технічної підготовки, важливу роль відіграють інтелектуальні здібності, здатність до аналітичного мислення, ерудиція та музичний смак виконавця, знання мов, музичних стилів та жанрів, загальна музична культура і комунікабельність. Вокальний конкурс «Фарінееллі» є значимим для світової музичної культури, має вплив на розвиток виконавського вокального мистецтва. Конкурс надає можливість молодим співакам з усього світу незалежно від походження, освіти, різниці вокальних шкіл продемонструвати свої таланти міжнародній аудиторії та отримати не тільки премії та ангажементи, а й заслужене визнання від провідних фахівців оперного мистецтва.

**Ключові слова:** контратенор, конкурс «Фарінееллі», виконавський стиль, естетика вокального бароко, академічний спів, оперний спів, вокальне мистецтво, інтерпретація, історично інформоване виконавство, орнаментика, колоратурний спів, контратенор Владислав Шкарупіло, сучасний музичний театр.

*Vezhnevets Iryna, PhD in Arts, Senior Lecturer at the Department of Modern Art Music, National Academy of Culture and Arts Management*

### «Farinelli» – First Countertenor Competition and Voice Vladyslav Shkarupilo

**The purpose of the study** is to analyse the results of the world's first 'Farinelli' countertenor competition within the framework of the F. G. Handel International Festival, to outline the requirements for the vocal technique of modern countertenors, and promising ways of training Ukrainian singers to perform works of the countertenor repertoire in the musical content of world opera art. **The research methodology** is based on a comprehensive approach that includes the use of empirical approaches: observation and generalisation of the requirements for modern performers of baroque vocal music and modern repertoire, an analytical method used to highlight the history of countertenor singing and the results of the Farinelli countertenor competition, the importance of both baroque and modern repertoire in the process of educating a countertenor vocalist, his further creative activity. The methods used reveal the practical performing aspect of the research. **The scientific novelty** of the article lies in highlighting and summarizing the main requirements for the vocal technique of singing of modern countertenor performers, which affects the singer's career growth and the content of his

repertoire. For the first time in Ukrainian musicology, the first 'Farinelli' 2025 countertenor competition and the Ukrainian countertenor Vladyslav Shkarupilo, the youngest participant in the competition, are presented. **Conclusions** As a result of the research conducted the results of the first international competition of countertenors 'Farinelli' were analysed. The analysis of the works involved in the performance practice of the finalists of the competition makes it possible to identify a number of important requirements corresponding to the traditions of the performance of the musical aesthetics of the Baroque and the modern countertenor repertoire. Mastering the coloratura technique occupies one of the main places and should be considered not only as an element of the historical context of the performed works, but also as a necessary skill that reveals the technical capabilities of the voice and creates conditions for expanding the stylistic diversity of the repertoire. In addition to the rather complex vocal and technical training, an important role is played by the performer's intellectual abilities, ability for analytical thinking, erudition and musical taste, knowledge of languages, musical styles and genres, general musical culture, and sociability. The Farinelli Vocal Competition is undoubtedly significant in world musical culture and has an impact on the development of performing vocal art. The competition provides an opportunity for young singers from all over the world, regardless of origin, education, or vocal schools, to demonstrate their talents to an international audience, and receive not only awards and engagements, but also well-deserved recognition from leading opera experts.

**Keywords:** countertenor, 'Farinelli' competition; performance style; aesthetics of vocal baroque; academic singing; opera singing; vocal art; interpretation; historically informed performance; ornamentation; coloratura singing; countertenor Vladyslav Shkarupilo; modern musical theatre.

Актуальність теми дослідження. З надзвичайною популярністю музики бароко в європейському просторі, зверненням сучасних композиторів до барокових тем у всьому світі, на фоні характерного для епохи постмодерну діалогом часів і культур, надзвичайно гострою є необхідність у дослідженні питань контратенорової виконавської практики в Україні. «У провідних музичних навчальних закладах світу існують кафедри і факультети, орієнтовані саме на вивчення музики бароко, проходять фестивалі, літні навчальні програми, майстер-класи, конкурси тощо, тоді як в Україні ситуація є прямо протилежною» [5, 179]. Складною є ситуація з вихованням контратенорів, які залишаються співаками з «невизначеним майбутнім» тому, зазвичай, їм радять співати баритоновий репертуар за відсутності в театрах вистав контратенорового репертуару. Щодо виконання барокової музики в вищих мистецьких закладах як навчального матеріалу (що розвиває кантилену) для співаків-початківців – вона дійсно позитивно впливає на виховання голосів, виконавської культури загалом, але як правило, призводить до її стилістично невірної відтворення: «Для передачі достовірного змісту та правдивості звучання композицій давніх майстрів важливим стає дослідження звукоутворення, притаманне бароковій добі» [5, 179]. Колоратурний спів, та ще й чоловічих голосів, що є окрасою барокової музики, стає рідкісним явищем в класах музичних академій.

Саме тому увага авторки статті сконцентрована на проблемах виховання співака-контратенора яка, на наш погляд, потребує особливої уваги. Хоча існує інша точка зору. Співак Франко Фаджолі (1981, Сан-Мігель-де-Тукуман, Аргентина), наприклад, один з представників нового покоління зіркових контратенорів, вважає, що виховувати контратенора здатний будь-який хороший

викладач співу, тут немає нічого особливого, цієї самої думки дотримується і українець Юрій Миненко. Тим не менш, питання вірного використання регістрів (*false alto register* або *modal register*) в режимі співу в стилі бельканто XVIII ст., передбачають: володіння двохрангистровою манерою з високим рівнем регістрового переходу, імпровізаційною орнаментикою, звукоутворення природного вібрато (іт.vibrato), філірування і мілізмування тривалих звуків фрази, техніку мікстового колоратурного звукоутворення, помірковане збагачення каденцій фіоритурою – створюють величезний технічний бар'єр, який можуть подолати тільки добре підготовлені співаки.

Єдиний контратенор, український співак, який зміг подолати цю перепону і вийти у фінал світового конкурсу співаків BBC Cardiff Singer of The World – Юрій Миненко, якого зараз вважають еталоном музичного стилю бароко, вихованець Одеської Національної музичної академії імені А.В. Нежданової (ОНМА). Його викладач Ю. Тетеря, пішов на ризик і з дозволу Г. Поливанової, завідувачки кафедри сольного співу, виховував голос співака в контратенорової теситурі, намагання співати баритоном були невдалі. Ю. Миненко перший співак в Україні, який зміг здобув вищу освіту як контратенор. Нагадаєм, інший легендарний український співак Василь Сліпак, щоби отримати диплом Львівської музичної академії, мусив співати випускний екзамен в якості баритону. Крім того, існує проблема контратенорового репертуару і можливості його виконання на професійній сцені. Вистави за участі контратенора в Україні рідкісне явище, а бароковим співом взагалі займаються одиниці.

По всьому світові простежується тенденція звернення до історично орієнтованого виконання вокальних творів. Співаки ретельно вивчають особливості виконання музичного

матеріалу давніх історичних епох, шукають засоби його розшифровки та прочитання, експериментують з метою його якісного вокального втілення в сучасних умовах. Тоді як виконання сучасних вокальних творів потребує глибокого розуміння стилів і жанрів, міцного співака-універсала, здібного до нових пошуків виразності звуку відповідного до різноманітності репертуару. Аналіз виконавського стилю завжди демонструє алгоритм пошуків і шлях розвитку співака, дає можливість дослідження такого надскладного явища як контратеноровий спів.

Контратенорам доводиться приймати складне рішення: співати репертуар окремого музичного періоду, за звичайною практикою європейського вокального виконавства, як наприклад Андреас Шолль (нім. Andreas Scholl; 1967, Німеччина) – провідний контратенор і баритон, виконавець музики епохи Бароко, на зламі XX–XXI ст), або намагатись співати твори різних періодів і стилів, щоб розкрити всі природні голосові і акторські здібності. Українська дослідниця Н. Говорухіна, в своїй роботі висвітлює мистецтво контратенорів у сучасному культурному просторі [2. 252–265]. Репертуар демонструє інтелектуальні і творчі орієнтири співака. «Зрозумійте, контратенор – це просто тип голосу. Це не обов'язковий додаток до барокової музики. Мені дуже подобається співати музику XIX і XX ст., і я її співаю» резюмує американський співак Девід Деніелс (англ. David Daniels; 1966, Спартанбург, США), і ми з ним абсолютно згодні [7].

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам вокального мистецтва контратенорів у європейському просторі присвячено низку англомовних наукових праць (Ravens, 2014; Reetz, 2018; Braithwaite, 2020; Sherman, 2021), праці вітчизняних фахівців (Н. Говорухіної, 2017; В. Гіголаєвої-Юрченко, 2022; Д. Запорожан, 2024). У інтернет виданнях та публікаціях європейських журналів висвітлено результати щорічних фестивалів барокової музики у Боні (Франція), фестивалі Ф. Г. Генделя у Карлсруе, Геттінгені та Галле (Німеччина), Інсбрукський фестиваль старовинної музики (Австрія) тощо. Актуальними залишаються публікації українських науковців присвячених проблемам історично інформованого виконавства дотичні до проблем вокального виконавства (Н. Сікорської, 2016; В. Качмарчика, 2003; О. Круглової, 2007; О. Табуліної, 2024 та ін.).

Мета дослідження: проаналізувати результати першого у світі конкурсу контратенорів «Фарінеллі» в межах міжнародного фестивалю Ф. Г. Генделя 2025 року, окреслити вимоги до вокальної

техніки співаків, та перспективні шляхи покращення підготовки українських співаків до виконання творів контратенорового репертуару в музичному контенті світового оперного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інтерес до старовинної музики в XX ст. призвів до відродження традицій чоловічого фальцетного співу. Жіночий спів на професійній сцені початку XVII століття був рідкісним явищем. Церква його не схвалювала і вела активну боротьбу, в 1644 році його було суворо заборонено. Саме в цей час на оперній сцені з'явилися співаки-кастрати, які виконували жіночі партії. Їх історія в книзі Патріка Барб'є (Barbier Patrick, Histoire des castrats), життя і творчість обожнюваних і легендарних співаків. Барб'є розповідає про їхнє соціальне походження, обставини каліцтва, музичну освіту, кар'єру, подорожі за кордон, професійне суперництво та бурхливі любовні історії, про поступове зникнення окремої «раси кастратів» з часів Революції [6]. Специфіка поєднання тембрів вплинула і кардинально змінила звукову палітру опери. В постановці «Орфея» Клаудіо Монтеверді всі жіночі партії виконували флорентієць Джованні Гуальберто Мальї і мантуанець Джироламо Баккіно.

Творчість першого контратенора XX ст. Альфреда Деллера (англ. Alfred Deller, 1912–1979, Великобританія), започаткувала розвиток нової співацької естетики, яка знайшла застосування не тільки у інтерпретації англійської старовинної музики середньовічних часів, у бароковому вокальному репертуарі, а і в оперній творчості сучасних композиторів (Т. Адес, Дж. Бенджамін, Б. Бріттен, Ф. Гласс, Д. Лігеті, Ф. Гласс, Т. Морісон, М. Тіппет та ін.). Перший вихід контратенора А. Діллера і цього типу голосу на оперну сцену відбувся у 1960 році в опері «Сон в літню ніч» Б. Бріттена в партії Оберона.

Так, контратенори стали сучасними послідовниками естетики співу співаків-кастратів. Але голоси контратенорів за тембром і теситурою не відповідають у повній мірі голосам співаків-кастратів. Різниця вокально-фізіологічної специфіки ретельно досліджені в роботі В. Гіголаєвої-Юрченко [1].

Історію співу кастратів і контратенорів від стародавніх часів висвітлено в книзі Саймона Рейверса «Надприродний голос. Історія високого чоловічого співу» [8]. Контратенор був, також, невід'ємною складовою кожного церковного хору, наприклад, в Англії протягом століть. Це підтверджується хоровими творами фламандського композитора XV століття Йоханнеса Окегема (Johannes Ockeghem; 1425–1497), який у своїх творах додавав до тенорової

партії (від лат. *tenere* – утримувати (мелодію) кантусну лінію, вищу за тенора, що своїм звучанням прикрашає тенорову. А шотландська пісня XVII ст., наприклад, возвеличувала цей тип голосу і виділяла його з інших *The counter is the prince of all*. Контратеноровий спів додавав краси і свободи в гармонію, польотної висоти звучання. Славне французьке бароко – *Houte conte*, з музикою композиторів Ж. Б. Люлі, Ж. -Ф. Рамо, М. А. Шарпоне писали свої твори для тенорів з розширеним верхнім регістром (фальцетом). Тенора *bel canto* використовували цю техніку і в Італії, але частіше вона, все ж таки, асоціюється з французькою музикою фактично до XIX століття. Наприклад, арія з опери Безе «Шукачі перлів» *Je suis intender encore*.

Від природи багатьом, якщо не більшості, контратенорам потрібна допомога резонансу акустики, але і на це правило є щасливі виключення. Як, наприклад, дуже міцний і об'ємний голос Джеймса Боумана (*James Thomas Bowman*, 1941–2023, Редхілл, Англія), який легко міг наповнити зал Метрополітен опера. Він співав оперу, ораторіальний репертуар, сучасну музику, був другою по значимості постаттю у відродженні популярності контратенорового співу у XX столітті, яке подарувало світу цілу плеяду чудових співаків-контратенорів (Майкл Ченс, Крістофер Робсон, Робін Блейз, Рене Джейкобс, Аксель Келер, Андреас Шолль, Девід Деніелс, Деніел Тейлор тощо). Тільки невіглас може прирівняти контратенорів до кастратів XVII–XVIII століття.

«Нинішня класифікація голосу контратенора є особливо інтригуючою у зв'язку із сучасними соціальними та культурними стандартами, яких дотримуються у XXI столітті. Завдяки цим культурним стандартам, які постійно змінюються, контратенора можна розглядати як вкрай неоднозначну особистість завдяки його вокальним властивостям і притаманній андрогінності. Ці концепції можна далі зрозуміти через розвиток історичного застосування та їх (контратенорів) відношення до своїх далеких попередників» [10, 19]. Голос контратенора – це певний компроміс між історичною достовірністю та реальними можливостями природнього людського голосу. Але досягнення сучасної вокальної школи дають можливість створювати стилістично вдалі інтерпретації барокової музики різних напрямів – від камерної духовної до оперної.

Здатність співати контратенором є у будь-якого чоловіка, але далеко не кожного можна навчити співати фахово, по-справжньому якісно технічно і тембрально яскраво – для цього, як і у разі будь-якого іншого типу

оперного голосу, потрібні виняткові природні дані, мистецький талант, який неможливо «напрацювати». Цікавою є дослідження сучасних тенденцій мистецтва контратенорів Дж. Ритца «Сучасні погляди на контратенора», де в формі інтерв'ю висвітлені питання утворення контратенорового типу голосу, проблеми визначення регістрів, питання етичного ставлення до психології співака [9], та роботи українського науковця Д. Запорожан, який висвітлює сучасні тенденції мистецтва європейських контратенорів [3; 4].

Не всі чоловічі голоси в період мутації проходять через зміну тембру, є і такі, як Франко Фаджолі, Ю. Миненко, Клінт ван дер Лінде (нім. *Clint van der Linde* ЮАР) тощо, які навіть за допомогою викладачів не змогли співати а ні баритонами, а ні тенорами. У Квінта ван дер Лінде запитали: «Як ти пережив ломку голосу?», на що він одразу, без паузи відповів: «А він якось не ламався!».

У березні 2025 році на Міжнародному фестивалі Г.Ф. Генделя в Карлсруе відбувся *перший у світі конкурс контратенорів*, який започаткував художній керівник фестивалю Крістоф фон Бернут, на честь найвідомішого співака XVIII століття, легендарного Карло Броски (іт. *Carlo Broschi*, 1705–1782) – *італійського співака-кастрата*, всесвітня слава якого символізує цілу епоху високого барокового вокального мистецтва. Сценічний псевдонім К. Броски – «Фарінеллі» став іменем конкурсу, що немає аналогів, тому має на меті міцно закріпитися і розвиватися в якості трампліну і творчої платформи для молодих співаків у межах фестивалю Г. Ф. Генделя, який повертає із забуття неосяжний репертуар барокової доби: світські арії і арієти, камерні кантати, опери, які мають позачасовий потенціал, і як правило, імена мало відомих, але безумовно талановитих композиторів того часу. Чому «Фарінеллі», а не «Деллер»? Немає конкретної відповіді на це питання, можна лише припустити, що це маркетинговий хід, або акцент на досягненнях співака, який крім співочої кар'єри був впливовим дипломатом, з 1747 року керував королівськими театрами, поставив 23 опери, створив ряд масштабних музичних проєктів, до яких залучав кращих виконавців.

Конкурс орієнтовано виключно на контратенорів віком до 35 років, і, окрім нагород і призових коштів, значну частину яких дарує «Товариство Ф. Г. Генделя» міста Карлсруе, експертне журі з п'яти осіб вручає переможцям конкурсу запрошення для виконання партій в концертах і виставах Міжнародного фестивалю Г. Ф. Генделя 2026 року та фестивалю барокової опери у Байройті (Німеччина). Крім особливої уваги до

вокальної техніки виконання творів епохи Бароко, конкурс не виключав можливості інтерпретації вокальних творів інших періодів, навіть, сучасного. Саме тому була презентована спеціальна «Премія за виконання нової сучасної музики».

Щоби зрозуміти рівень конкурсу «Фарінеллі» потрібно представити почесне журі, до складу якого увійшли: Макс Емануель Ценчіч (нім. Max Emanuel Cencic, 1976, м. Загреб, Хорватія) – австрійський співак контратенор, художній керівник раритетного Байройтського барокового оперного фестивалю, Бернд Фойхтнер – художній керівник Фестивалю Ф. Генделя в Галле (Німеччина), Крістіан Фірбах – художній керівник Badisches Staatstheater Karlsruhe, Вівіка Жено (англ. Vivica Genaux, 1969, м. Фербанк, Аляска, США) – оперна співачка, колоратурне меццо-сопрано і coach, що співала провідні оперні партії у Метрополітен-опера, Паризькій національній опері, опері Даласа, Баварської державної опері. Наташа Урсуляк – кастинг-директор Цюрихської опери. Славний Бароковий оркестр Карлсруе супроводжував виступи фіналістів під орудою Лукі Квінтавальє італійського клавесиніста, піаніста і диригента (1983, м. Комо), який отримав визнання як один з провідних виконавців старовинної та сучасної клавішної музики. Квінтавальє виступав як соліст і акомпаніатор з такими відомими оркестрами як Concerto Köln, Les Talantes Liriques, Europa Galante, Mozarteumorchester Salzburg тощо. Протягом п'яти років був клавесиністом у ансамблі Чечилії Бартолі (Cecilia Bartoli) – Les Musiciens du Prince, з 2020 регулярно співпрацює з диригентом Фабіо Бьонді.

Більше 50 контратенорів з усього світу висловили своє бажання взяти участь у конкурсі «Фарінеллі» і 23 співали у першому турі. Співаки різного віку і різного рівня підготовки, були і вже досвідчені оперні виконавці. Всього 10 учасників виступили у півфіналі, серед них був наш молодий український контратенор Владислав Шкарупіло, і тільки 6 з них стали фіналістами. Але журі було дуже важко обрати переможців конкурсу, співаки були найвищого рівню, а їх спів – бездоганим. Трансляцію фіналу можна подивитись з будь якої країни світу (Farinelli Competition 2025 – Händel Festspiele Karlsruhe <https://www.youtube.com/watch?v=OF6h3kL9UAI>).

Першу премію «Товариства Ф.Г. Генделя» (Карлсруе) отримав 24 річний Денніс Орельяні з Гандурасу, контратенор-сопраніст, який навчався співу в Іспанії. В фіналі конкурсу в концертному залі Kleines Haus державного театру він виконав арію «Come nube» з опери

«Агріппіна» Генделя. Він переконав журі своїм яскравим, дуже гнучким і рухливим, надзвичайно колоратурним і експресивним співом, що робить честь школі академічного співу Іспанії. Відчуття форми, стилю, якості звуковедення, технічність виконання і надзвичайна легкість сприйняття його співу. У такого співака великі перспективи, і всі шанси на успіх в кращих оперних партіях. Тут мусимо наголосити, щоб бути успішним контратенором потрібно бути як фізично, так і психологічно міцним, витривалість має велике значення.

Друга премія, дар співачки Сюзанни Фрейтаг, заступниці голови Товариства Генделя, була вручена 27 річному Ремі Брес-Фейє (Марсель, Франція). Так сталося, що ще одну «Спеціальну премію за виконання сучасної музики Badisches Staatstheater Karlsruhe» він отримав ще до фіналу – це право на виконання партії в сучасній опері у виставі наступного сезону театру. В фіналі конкурсу він виконав надскладну арію з опери французького композитора Лорана Петіжирара «Джозеф Меррік, Людина-слон» (життя персонажу Мерріка було описане у п'єсі Бернарда Померанса 1979 року та у фільмі Девіда Лінча 1980 року під назвою «Людина-слон»), та ще одну арію фіналу *A dispetto d'un volto inganno* з опери «Тамерлан» Генделя.

Що до Третьої премії, подальшого розподілу нагород, журі дуже довго не могло дійти до згоди, знайти рішення яке задовольняло би всіх членів, тому контратенор і член журі Макс Емануель Ценчіч прийняв спонтанне рішення. Він оголосив свою особисту нагороду 30 річному Йонгбеому Квону (Yongbeom Kwon, Südkorea) з Південної Кореї. Тепер ця «Премія Макса Ценчіча» буде вручатись на регулярній основі. Південний кореєць вразив публіку (і доречі, автора статті) здавалося безмежним та абсолютно рівним во всьому діапазоні голосом, бездоганною колоратурною технікою, красивим тембром верхнього регістру і глибоким, м'яким баритоновим наповненням нижнього, спокійною, без гримас, мімікою обличчя, яке справляло враження, що спів для нього так само природний, як і мовлення. *Nel profondo cresco mondo* з опери «Немасовитий Роланд» (іт. *Orlando furioso*). Стриманість, гідність, професіоналізм вищого гатунку. Саме тому Йонгбеом Квон отримав і «Приз глядацьких симпатій».

Премію «Молодий талант» для співаків до 25 років (дар Джузеппе Блазотта, члена «Товариства Генделя», Карлсруе) отримав Лідор Рам Місіці з Ізраїлю, який зміг продемонструвати кращі виконавські якості в арії *Empio, diro tu sei* з опери *Gulio Cesare* Генделя. Можна було не погодитись з його



інтерпретацією, але вона була вдала, що вже само по собі говорить про зрілість співака, готовність до подальшої плідної праці.

Легко зрозуміти, що *переможцями стали* тільки чотири співаки. Чотири з пів сотні талановитих співаків. Що говорить не лише про їх бездоганну підготовку до конкурсу, але й про серйозну конкуренцію на ринку праці.

Щоб створити особливу атмосферу і творчий настрій для слухачів і учасників Гранд-фіналу кінотеатр «Шaubург», новий партнер конкурсу, демонстрував класичний фільм «Фарінеллі-кастрат» бельгійського режисера Жерара Кобіо 1994 року, який отримав п'ять найпрестижніших премій кінофестивалів 1995 року. Голос співака Фарінеллі охоплював три з половиною октави хоч, як кажуть, не був бездоганий по тембру, мав неймовірну гнучкість і технічність, а широкий діапазон дозволяв виконувати як сопранові, так і контральтові партії. Зараз, за сучасним класифікатором, його голос віднесли би до спінтових (sprinta) голосів.

Україну на конкурсі «Фарінеллі» представив випускник бакалаврату Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, класу професора, народного артиста України Ф.М. Мустафаєва, півфіналіст конкурсу Владислав Шкарупіло співак із Запоріжжя, який весь час співає в контратеновому реєстрі. Це був його перший крок на міжнародній сцені в якості конкурсанта. Від початку повномасштабної війни в Україні, з 2022 року Владислав продовжує навчання в Фолькванзькому університеті мистецтв (Folkwang Universität der Künste) в м. Ессен, Німеччина. Великою удачею співака було розподілення в клас видатного німецького контратенора, професора Мартіна Вьольфель (нім. Martin Wolfel), широко відомого в Європі виконавця і пропагандиста барокової і сучасної оперної музики контратенового репертуару на провідних сценах світу, як наприклад, Deutsche Oper Berlin, Opéra National de Paris, Teatro Colon в Буенос-Айресі та Royal Opera House – Королівському театрі Ковент-Гарден у Лондоні, Вьольфель співав оперні партії (Ф. Гендель, Бенжамін Бріттен, Арібер Рейманн, Філіп Гласс тощо). З 2017 року Мартин Вьольфель обіймає посаду професора з вокалу у Фолькванзькому університеті мистецтв в Ессені. Концертмейстером класу є Лука Квінтавальє. У Німеччині Владислав розпочав активну сценічну діяльність, беручи участь у професійних проєктах. Владислав тішиться: «мені поталанило з викладачами з вокалу! У мене є заняття окремо з коуч-концертмейстером з німецької музики, коуч-концертмейстером з французької, і коуч-

концертмейстером з італійської вокальної музики. Та ще й професор просто диво!».

Владислав співак-початківець, але зміг розпочати свою кар'єру у виставах, про які раніше і не чув. Ще до початку війни в Україні, його, студента, рекомендували запросити в якості соліста опери у вистави Київської опери (тоді йшла постановочна робота над оперою Моцарта «Весілля Фігаро», і Владислав міг виконати партію Керубіно), але й тоді встало питання доречності участі контратенора у виставі, та ще й студента. В Німеччині є свої традиції виховування контратенорів і є репертуар, і головне, є мотивація для подальшого розвитку. Можна списати все на радянські часи, коли співати контратенором було просто неможливо. Правда, авторці статті поталанило потрапити на два перших виконання кантати «Історія доктора Іоганна Фауста» А. Шнітке в 1983 році на Віденському фестивалі партію Мефістофеля (контратенора) виконав англієць Пол Есвуд, партію контральто – американська джазова і оперна співачка Керол Уайт. Друге відбулось в СРСР, партію Мефістофеля співав Ерік Курмангалієв, що сомо по собі викликало безліч дискусій. Красень з тендітною статуєю молодої жінки, довгими надзвичайно красивими руками, м'яким, ліричним тембром. Його спів був настільки прекрасним, що зал завмирав. Він здобув шалену популярність і безліч прихильників за один вечір. Про контратенорів в той час говорили багато, але в консерваторії не навчали.

Перший вагомим театральний досвідом Владислава Шкарупіло, його перша за межами України прем'єра відбулась в 2023 році, в опері Леоша Яначека *Aus einem Totenhaus* (за мотивами повісті Федора Достоєвського «Записки з Мертвого будинку»), у виставі за участі *Bochumer Symphoniker* і хору *Jaráček-Oper des National theaters Brno* під орудою Денніса Рассела Девіса, в постановці режисера Дмитра Чернякова. Втому ж році відбулась ще одна прем'єра в опереті, в партії Джона Стікса, (у минулому короля Беотії, який після смерті потрапив у лакеї до Плутона) з оперети Жака Оффенбаха «Орфей у Підземному царстві» (*Orpheus in der Unterwelt* – оригінальне лібрето написано Ектором Крем'є і Людовіком Галеві. Оперета вперше поставлена у 1858 році у Парижі). Партія Стікса написана для баритона, але диригент вирішив запросити контратенора.

Після успішної прем'єри на одному з найпрестижніших європейських фестивалів – *Ruhrtriennale*, Владислав отримав запрошення від Штутгартської опери від кастинг-директора театру Б. Ігнатова, який особисто був присутній на прем'єрі. Владислава запросили взяти участь у постановці опери композитора Курта Вейля



«Зліт і падіння міста Махагоні» (нім. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, за лібрето Бертольда Брехта, 1930. Ця опера з приходом до власті нацистів (1933) була заборонена і вийшла на оперну сцену тільки з другої половини ХХ ст.). Владислав взяв участь у виставі вже в якості соліста Штутгартської опери. Прем'єра відбулась в лютому 2024 р. Партитура Вейля містить різні стилі: регтайм, джаз, кантіленні речитативи, звучать німецька і англійська. Непростий початок оперної кар'єри, але, на щастя, дуже успішний.

Найближчим часом Владислав Шкарупіло виконає партію Жареного гуся в «Карміні Бурані», сценічної кантаті німецького композитора Карла Орфа, за мотивами середньовічних віршів із збірки створеної у 1935–1936 рр. Це всього один номер кантати, але складність полягає в теситурі цього твору. Робота над оперним репертуаром завжди складна і дуже відповідальна. Владислав працює над партією Сесто з опери «Юлій Цезар» Г. Ф. Генделя, яка була вперше представлена у Лондоні в 1724 році., є класикою барокового репертуару, що надає виконавцям нові можливості і варіантність інтерпретацій. Сесто є одним з головних персонажів опери, син страченого полководця Помпея, який переживає втрату, бореться за честь матері, страждає та демонструє стійкість духу. З відомих історичних фактів з життя реального героя відомо, що жив Sextus Pompeius у 67–35 рр. до н. е. (саме тоді розгортається і дія опери – 48 рік до н. е., Александрія, Єгипет). Роль Сесто спеціально була написана для Маргерити Дурастанті (іт. *Margherita Durastanti*), відомої італійської співачки й легендарної драматичної актриси, яка часто брала участь у постановках Г. Ф. Генделя. У сучасних реаліях для виконання партії Сесто залучаються контратенори, яких, доречі, з успіхом можуть замінити мецо-сопрано.

Друга партія з творів Генделя — Гоффредо з опери «Рінальдо», 1711 року. Це перша опера композитора італійською мовою, створена спеціально для лондонської сцени. Лібрето підготував Джакомо Россі за епічною поемою Торквато Тассо «Визволений Єрусалим». Саме в цієї опері звучить безмежно чутлива, всесвітньо відома арія *Lascia ch'io pianga* (що стала центральним епізодом фільму «Фарінееллі-кастрат»). Ролі Ринальдо та Еуастазіо співали провідні кастрати: Ніколо Грімальді та Валентіно Урбані, а невелика партія Християнського мага була доручена кастрату Джузеппе Кассані. Гоффредо (Готфрід) історичний та легендарний персонаж (його обов'язок — порятунок християнської держави від мусульман), тому робота над

партією спочатку потребує ретельного вивчення історичних джерел, розуміння величезного впливу поеми Т. Тассо на європейське мистецтво в цілому. З неї черпали натхнення не тільки літератори, але й художники, діячі театру, композитори. Багато віршів з поеми стали італійськими народними піснями.

Ще одну оперну партію Ірини, запропоновано В. Шкарупіло, але з сучасної опери «Три сестри» композитора Петера Етвеша (венг. *Eötvös Péter*, 1944–2024, Будапешт) угорського композитора, за п'єсою А. П. Чехова, світова прем'єра якої відбулась в м. Ліоне (Франція) в 1998 році. Партії сестер виконують три контратенори, твір анонсовано як *Best contemporary opera* і вважається останньою значною оперою минулого сторіччя. З 1998 року вона витримала два десятки постановок у найкращих театрах Європи і всі вони проходили з великим успіхом. Попереду важка і творча робота, яка потребує не тільки якості голосу, в першу чергу уміння комікувати з великою кількістю людей, мати свою точку зору з будь-яких питань, вміти отримувати інформацію та аргументовано нею користуватись, цінувати досвід своїх викладачів і вміти ним користуватись, робити все вчасно і якісно, розуміти європейські мови і постійно підвищувати рівень своїх знань і ще багато іншого, що не вкладається в рамки статті. На прикладі творчості Владислава Шкарупіло можна побачити реальні можливості для реалізації творчих планів. Важко переоцінити значимість конкурсу «Фарінееллі». Це збереження традицій і високого рівня виконання контратенового репертуару, популяризація контратенового співу, демонстрація кращих досягнень солістів і їх подальше залучення до виконання кращих зразків оперного мистецтва.

Наукова новизна статті полягає у висвітленні та узагальненні основних вимог до вокальної техніки співу сучасних виконавців контратенорів, що впливають на кар'єрний зріст співака та зміст його репертуару. Вперше в українському музикознавстві представлено перший конкурс контратенорів «Фарінееллі» 2025 й українського контратенора Владислава Шкарупіла — наймолодшого учасника конкурсу.

Висновки. Проаналізовано результати першого міжнародного конкурсу контратенорів «Фарінееллі». Аналіз творів, залучених у виконавську практику контратенорів-фіналістів конкурсу, дає можливість виявити низку важливих вимог, відповідних до традицій виконавства музичної естетики бароко та сучасного контратенового репертуару. Оволодіння колоратурною технікою посідає

одне з головних місць і повинно розглядатися не тільки як елемент історичного контексту виконуваних творів, а і як необхідна навичка, що розкриває технічні можливості голосу, створює умови для розширення стилістичного розмаїття репертуару. Окрім доволі складної вокально-технічної підготовки, важливу роль відіграють інтелектуальні здібності, здатність до аналітичного мислення, ерудиція та музичний смак виконавця, знання мов, музичних стилів та жанрів, загальна музична культура і комунікабельність. Вокальний конкурс «Фарінеллі» є значимим для світової музичної культури, має вплив на розвиток виконавського вокального мистецтва. Конкурс надає можливість молодим співакам з усього світу незалежно від походження, освіти, різниці вокальних шкіл продемонструвати свої таланти міжнародній аудиторії та отримати не тільки премії та ангажементи, а й заслужене визнання від провідних фахівців оперного мистецтва.

### Література

1. Гіголаєва-Юрченко В. Співаки-кастрати і контратенори: вокально-фізіологічна специфіка виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. Вип. 65. С. 65–81.
2. Говорухіна Н. Мистецтво контратенорів у сучасному культурному просторі. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 10. С. 252–265.
3. Запорожан Д. В. Творчість Якуба Йозефа Орлінського у дзеркалі сучасних тенденцій мистецтва контратенорів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. 2024. Вип. 71. С. 122–137. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-71.07>.
4. Запорожан Д. В. Філіп Жарускі як homo interpretatus (на прикладі образу Нерона з опери «Агріппіна» Г. Ф. Генделя). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. 2024. Вип. 72. С. 22–37. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.02>.
5. Табуліна О. Б. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 178–183. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250388>.
6. Barbier Patrick. *Histoire des castrats*. Paris : Éditions Grasset, 1989. 276 p.
7. David Daniels – american singer. URL: <https://www.britannica.com/biography/George-Frideric-Handel> (дата звернення: травень 2025).
8. Ravens, S. *The Supernatural Voice: A History of High Male Singing*. Woodbr європейських idge, Suffolk: Boydell Press, 2014.

9. Reetz J. Contemporary Perspectives on the Countertenor: Interviews with Kai Wessel, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen, and Matthias Echternach. *Journal of Singing*. 2018. №75. P. 131–140.

10. Sherman S. The Voice of Androgyny: A Gender Analysis of the Countertenor Within Opera. (Undergraduate Honors Theses) / University of Northern Colorado. Greeley, Colorado. 2021. URL: <https://digscholarship.unco.edu/honors/47> (дата звернення: травень 2025).

### Referents

1. Hiholaieva-Yurchenko, V. (2022). Castrato singers and countertenors: vocal and physiological specifics of performance. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 65, 65–81 [in Ukrainian].
2. Hovorukhina, N. (2017). The art of countertenors in the modern cultural space. *Aspects of Historical Musicology*, 10, 252–265 [in Ukrainian].
3. Zaporozhan, D. (2024). Jakub Józef Orliński's work in the mirror of modern trends in the art of countertenors. *Problems of Science, Teaching, Theory and Practice of Education*, 71, 122–137 [in Ukrainian].
4. Zaporozhan, D. (2024). Philippe Jaroussky as “homo interpretatus” (on the example of Nero's image in G. F. Handel's opera “Agrippina”). *Problems of Science, Teaching, Theory and Practice of Education*, 72, 22–37 [in Ukrainian].
5. Tabulina, O. (2021). Vocal vibrato in the interpretation of vocal music of the baroque epoch. *Art History Notes*, 40, 178–183 [in Ukrainian].
6. Barbier, P. (1989). *Histoire des castrats*. Éditions Grasset [in French].
7. David Daniels – american singer. (n.d.). Retrieved from: <https://www.britannica.com/biography/George-Frideric-Handel> [in English].
8. Ravens, S. (2014). *The Supernatural Voice: A History of High Male Singing*. Boydell Press [in English].
9. Reetz, J. (2018). Contemporary Perspectives on the Countertenor: Interviews with Kai Wessel, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen, and Matthias Echternach. *Journal of Singing*, 75, 131–140 [in English].
10. Sherman, S. (2021). The Voice of Androgyny: A Gender Analysis of the Countertenor Within Opera. (Undergraduate Honors Theses). University of Northern Colorado. Greeley, Colorado. Retrieved from: <https://digscholarship.unco.edu/honors/47> [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 16.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 78.071.2:004.738.5

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351971

**Цитування:**

Заря С. В. Вплив TikTok-трендів на популяризацію естрадного вокального мистецтва ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 313–317.

*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@kmaesm.edu.ua](mailto:s.zarya@kmaesm.edu.ua)

Zaria S. (2025). The Impact of Tiktok Trends on Popularisation of Popular Vocal Art in the 21st Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 313–317 [in Ukrainian].

## ВПЛИВ ТІКТОК-ТРЕНДІВ НА ПОПУЛЯРИЗАЦІЮ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХХІ СТОЛІТТЯ

**Метою дослідження** є виявити особливості впливу TikTok-трендів на процес популяризації естрадного вокального мистецтва у ХХІ столітті. **Методологія статті** ґрунтується на комплексному підході, що поєднує декілька дослідницьких методів. Зокрема, застосовано культурологічний аналіз, необхідний для розгляду платформи «TikTok» як явища сучасної масової культури; порівняльний метод, який дає змогу зіставити традиційні форми популяризації естрадного вокалу із цифровими практиками ХХІ століття; а також контент-аналіз, що використано для детального вивчення популярних відео з естрадними вокальними елементами в TikTok, зокрема в українському та європейському сегментах цієї платформи. **Наукова новизна** дослідження полягає в системному аналізі впливу TikTok-трендів на розвиток та популяризацію естрадного вокального мистецтва в контексті сучасної європейської та української музичної культури. **Висновки.** TikTok як феномен цифрової культури ХХІ століття суттєво впливає на процес популяризації естрадного вокального мистецтва, змінюючи як способи сприйняття музики, так і механізми творчої самореалізації виконавців. Платформа виступає потужним інструментом демократизації музичного простору, оскільки забезпечує прямий контакт між артистом та аудиторією без посередництва традиційних медіа. TikTok-тренди формують нові стилістичні та естетичні орієнтири у вокальному мистецтві: скорочення музичних фрагментів, акцент на емоційній експресії та візуальній складовій виконання. Для української естради ця мережа стала важливою платформою культурної комунікації, завдяки якій сучасні виконавці інтегруються в європейський музичний контекст, зберігаючи при цьому національну ідентичність.

**Ключові слова:** TikTok, естрадне вокальне мистецтво, популяризація, цифрова культура, тренди, масова комунікація, українська естрада, соціальні медіа, глобалізація.

*Zaria Svitlana, PhD in Arts, Associate Professor, Head of the Pop Singing Department, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts*

### **The Impact of Tiktok Trends on Popularisation of Popular Vocal Art in the 21st Century**

**The purpose of the study** is to identify the characteristics of the influence of TikTok trends on the process of popularising pop vocal art in the 21st century. **The methodology** is based on a comprehensive approach that combines several research methods. In particular, it uses cultural analysis, which is necessary to consider the TikTok platform as a phenomenon of contemporary mass culture; a comparative method, which allows us to compare traditional forms of popularising pop vocals with 21st-century digital practices; and content analysis, which is used to study popular videos with pop vocal elements on TikTok in detail, particularly in the Ukrainian and European segments of this platform. **The scientific novelty** of the study lies in the systematic analysis of the influence of TikTok trends on the development and popularisation of pop vocal art in the context of contemporary European and Ukrainian musical culture. **Conclusions.** The study found that TikTok, as a phenomenon of 21st-century digital culture, has a significant impact on the process of popularising pop vocal art, changing both the ways in which music is perceived and the mechanisms of creative self-realisation of performers. The platform is a powerful tool for democratising the musical space, as it provides direct contact between the artist and the audience without the mediation of traditional media. TikTok trends are shaping new stylistic and aesthetic benchmarks in vocal art-shortening musical fragments, emphasising emotional expression, and focusing on the visual component of performance. For Ukrainian pop music, this network has become an important platform for cultural communication, thanks to which contemporary performers are integrating into the European musical context while preserving their national identity.

**Key words:** TikTok, pop vocal art, popularisation, digital culture, trends, mass communication, Ukrainian pop music, social media, globalisation.

Актуальність дослідження зумовлена стрімким розвитком цифрових медіа, які суттєво змінюють способи створення, поширення та сприйняття музичного мистецтва у XXI столітті. Соціальна мережа «TikTok», що стала одним із найвпливовіших комунікативних середовищ сучасності, відіграє визначальну роль у формуванні нових культурних практик, зокрема у сфері естрадного вокального мистецтва. Саме через TikTok сьогодні відбувається відкриття нових виконавців, формування музичних трендів і трансформація уявлень про успіх у шоу-бізнесі. Для української музичної культури це явище має особливе значення, оскільки TikTok надає можливість митцям безпосередньо презентувати свою творчість широкій аудиторії, долаючи географічні й продюсерські обмеження. Платформа сприяє інтеграції українського естрадного вокалу у європейський і світовий культурний простір, а також формує нові форми взаємодії між артистом і слухачем. Таким чином, дослідження впливу TikTok-трендів на популяризацію естрадного вокального мистецтва є важливим для розуміння трансформацій сучасного музичного простору, визначення нових стратегій розвитку естрадної вокальної культури та осмислення процесів культурної глобалізації у цифрову добу.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасному науковому дискурсі спостерігається посилена увага до трансформаційних процесів, що відбуваються у сфері українського естрадного вокального мистецтва під впливом цифровізації та соціальних медіа. С. Заря та Н. Єфименко [1] наголошують, що соціокультурні зміни визначають нові змістові акценти та форми музичного самовираження, формуючи оновлену естетику українського вокального мистецтва. В. Кочетков [2] розглядає сучасний популярний вокальний репертуар як динамічний феномен, що поєднує елементи традиційної інтерпретації з медіапрезентацією, що відображає актуальні тенденції молодіжної культури. Важливим аспектом є дослідження відеоблогів Є. Левенкова та І. Кевлюк [3], які доводять, що соціальні мережі формують нову модель взаємодії між артистом і публікою. Подібну думку підтримують М. Поплавський та Ю. Трач [4], які визначають цифровізацію музичної індустрії як ключовий чинник зміни творчих стратегій і комунікаційних механізмів. О. Солдатенко та Ю. Литвин [6] підкреслюють глобальний характер цих тенденцій, що

інтегрують українське вокальне мистецтво у світовий культурний контекст. Дослідження А. Чулкової [7] розкриває вплив соціальних медіа на традиційні мас-медіа, показуючи, як платформа «TikTok» стає не лише розважальним, а й інформаційним каналом. Ці процеси безпосередньо відображаються у феномені таких виконавців, як Klavdia Petrivna, про яку пише К. Рильов [5]. Отже, сукупність наведених джерел свідчить про міждисциплінарний характер дослідження сучасного естрадного вокалу на перетині музикознавства, культурології та медіамистецтва.

Метою дослідження є виявити особливості впливу TikTok-трендів на процес популяризації естрадного вокального мистецтва у XXI столітті.

Виклад основного матеріалу. Сучасний етап розвитку естрадного вокального мистецтва тісно пов'язаний із цифровими медіа, які перетворилися на ключові інструменти популяризації музики. Однією з найвпливовіших платформ у цьому контексті є TikTok – соціальна мережа, заснована на коротких відеоформатах, що поєднує розважальний, комунікативний і творчий потенціал. Завдяки простоті використання та алгоритмічній системі рекомендацій TikTok став середовищем, у якому музичні фрагменти отримують вірусне поширення, перетворюючись на масові тренди. Платформа суттєво вплинула на механізми формування музичної популярності. Якщо у традиційній моделі естрадного шоу-бізнесу домінували телебачення, радіо та великі продюсерські центри, то сьогодні головним каналом просування є цифрові мережі, де вирішальну роль відіграє активність користувачів. Алгоритми TikTok здатні вивести в тренд будь-який музичний уривок, якщо він супроводжується вірусним контентом, танцювальним челенджем або емоційно привабливим відео. Така демократизація відкрила шлях до популярності великій кількості молодих виконавців, для яких TikTok став стартовим майданчиком творчої кар'єри. Особливістю впливу TikTok на естрадне вокальне мистецтво є зміна естетики виконання.

«Платформи соціальних мереж, зокрема TikTok та Instagram, стали каталізаторами для відкриття нових вокальних талантів. Короткий контент, як-от відео TikTok, став потужним інструментом для демонстрації вокального таланту та його оприлюднення. Короткі відео, що демонструють уривки вокальних виступів,

можуть швидко набрати популярності, забезпечуючи платформу для нових артистів, щоб продемонструвати свої навички та отримати визнання» [6, 225].

Як стверджує В. Кочетков: «TikTok, Instagram, YouTube та інші онлайн-майданчики створюють нову модель популярності, де вірусність і інтерактивність відіграють ключову роль. Сучасна пісня може стати світовим хітом завдяки декільком десяткам вірусних роликів, челенджів, мемів та креативних користувацьких відео, що масово поширюються в інтернеті» [2, 153].

У форматі коротких відео основний акцент переноситься на яскравість фрагмента, миттєве емоційне враження та чіткий візуальний образ. Це сприяє появі нових форм вокального самовираження: виконавці експериментують з інтонацією, ритмом, міксують жанри, поєднують живий вокал із електронними ефектами. Так, сучасний TikTok-вокал орієнтований не стільки на досконалість, скільки на щирість, енергетику й автентичність звучання. Для української музичної сцени TikTok став важливим каналом комунікації з аудиторією та просування культурного продукту у світовий простір. Артисти, як: Klavdia Petrivna, Osty, Jerry Heil, Wellboy, Domiy та багато інших, активно використовують платформу для презентації нових композицій, залучення слухачів і створення спільнот навколо власного творчого бренду. Завдяки TikTok українські пісні потрапляють до європейських музичних чартів. Не менш важливим є соціокультурний вимір цього процесу. TikTok-тренди формують нові моделі споживання музики, у яких головну роль відіграють інтерактивність і колективна творчість користувачів. Пісня стає не лише музичним твором, а й соціальним медіапродуктом, що живе у вигляді безлічі реміксів, каверів і відеоінтерпретацій. Такий формат сприяє розширенню меж естрадного вокального мистецтва, роблячи його частиною ширшої цифрової культури.

«Ці платформи пропонують прості та доступні інструменти для завантаження та розповсюдження відеоконтенту. Вокалісти можуть моментально ділитися своїми творіннями з мільйонами потенційних слухачів по всьому світу без посередників. Більше того, ці платформи сприяють прямій взаємодії з аудиторією. Коментарі, лайки, репости створюють живе спілкування, дозволяючи артистам отримувати миттєвий зворотний зв'язок та адаптувати свою стратегію. Деякі вокалісти навіть використовують інтерактивні

формати, залучаючи підписників до процесу створення відео, що ще більше посилює їхню залученість» [1, с. 2405].

Одним із найпомітніших явищ останніх років стало активне використання TikTok українськими виконавцями для популяризації власної творчості. Платформа сприяла формуванню нової моделі музичного успіху, де вирішальну роль відіграють не великі продюсерські компанії, а здатність артиста створювати контент, який емоційно резонує з аудиторією.

М. Поплавський та Ю. Трач стверджують, що «цифрова епоха призвела до розширення можливостей для багатьох артистів-музикантів і демократизації музичної індустрії загалом, що стало благом для меломанів, як і можливість переглядати виступ виконавця наживо в інтернеті, перебуваючи за тисячі кілометрів від нього. Досягнення музичних технологій стимулювали появу ноу-хау у створенні музики, що, зрештою, і є суттю мистецтва» [4, 37].

Яскравим прикладом є «Jerry Heil» (Яна Шемаєва) - співачка, яка починала з каверів у «YouTube», але саме «TikTok» зробив її пісні «Охрана, отмена» і «Мрія» вірусними. Її короткі фрагменти, часто з самоіронічними або соціально орієнтованими текстами, стали трендами, які користувачі активно використовували для створення власних відео. Це не лише популяризувало пісні, а й сформувало нову естетику вокального висловлювання - поєднання щирості, гумору й соціального підтексту.

Інший приклад – Wellboy (Антон Вельбой) із хітом «Вишні», який отримав широку популярність завдяки танцювальному тренду у TikTok. Простий, запам'ятовуваний приспів і природна манера співу стали ідеальним поєднанням для коротких відеоформатів. Успіх цієї пісні довів, що TikTok здатен вивести на національний і навіть міжнародний рівень артиста без масштабної рекламної кампанії.

Klavdia Petrivna (Соломія Опришко) та OSTY (Остап Староста) стали яскравими прикладами нового покоління українських артистів, чиї кар'єри злетіли завдяки TikTok та каналу «YouTube». Klavdia Petrivna – загадкова співачка, яка приховувала своє обличчя, швидко здобула популярність завдяки щирим і водночас болісно правдивим текстам пісень, що відгукуються молоді. Її треки, поширені через короткі відео, стали вірусними, а образ «інкогніто» лише підсилював інтерес публіки. OSTY ж увірвався у тренди своїм хітом «Не брало» (OSTY, до речі, студент авторки цього дослідження), який набрав мільйони

прослуховувань у TikTok та YouTube завдяки простому, але виразному приспіву. Його колаборація з Klavdia Petrivna закріпила успіх обох артистів, перетворивши їх на символи сучасної української попкультури, де соціальні мережі стали головним рушієм музичної слави.

«Якась невідома Klavdia Petrivna у капелюсі вперше в липні 2023 року виклала в TikTok пару-трійку треків – і вони завирушилися [5].

Також варто відзначити Domiy (Марія Довгаюк, випусниця КМАЕЦМ), яка активно поєднує TikTok із традиційною естрадною сценічністю. Українська виконавиця, яка почала з каверів на TikTok, а потім перейшла до випуску власних пісень. Це демонструє, що сучасний артист має бути не лише співаком, а й медіакомунікатором, здатним вибудовувати власну «цифрову ідентичність».

«З появою соціальних медіа, таких як Facebook, Twitter, Instagram, Telegram і TikTok, відбулася революція у способах отримання, створення та поширення інформації. Вони перетворилися на нові платформи для обміну новинами, де кожен користувач може стати як споживачем, так і творцем контенту» [7, 199].

Отже, дослідження показує, що TikTok-тренди суттєво впливають не лише на поширення естрадного вокального мистецтва, а й на формування нової музичної естетики, у якій поєднуються цифрова культура, короткі форми й емоційна автентичність. Саме цей симбіоз стає визначальним чинником популярності української музики у сучасному європейському просторі.

«Створення та ведення відеоблогу в TikTok – це не тільки творчий процес, але й стратегічний крок для особистої популяризації. З розквітом соціальних мереж, TikTok стає необхідним інструментом для тих, хто бажає поділитися своєю творчістю та ідеями зі світом [3, 40].

Наукова новизна дослідження полягає у системного аналізу впливу TikTok-трендів на розвиток та популяризацію естрадного вокального мистецтва в контексті сучасної європейської та української музичної культури.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що соціальна мережа «TikTok» є одним із ключових чинників трансформації сучасного естрадного вокального мистецтва. Платформа не лише змінює механізми популяризації музичних творів, а й формує нову естетику естрадного вокального самовираження, засновану на коротких формах, емоційній автентичності та інтерактивності між артистом і слухачем. Для українського естрадного простору TikTok став інструментом демократизації музичної сцени,

відкривши доступ молодим виконавцям до світової аудиторії без посередництва традиційних медіа. Завдяки цьому відбувається активне оновлення музичного середовища, зростає роль української мови та культури у міжнародному цифровому просторі. Проведене дослідження показує, що TikTok-тренди сприяють інтеграції українського естрадного вокалу у європейський культурний контекст, стимулюючи розвиток нових творчих стратегій, жанрових поєднань і форм презентації музики. Цей процес має не лише культурне, а й соціальне значення, адже сприяє формуванню нової генерації артистів, які зберігають національну ідентичність. Таким чином, вплив TikTok-трендів на популяризацію естрадного вокального мистецтва ХХІ століття є багатовимірним явищем, що поєднує технологічні, культурні та комунікаційні аспекти. Подальші дослідження цього феномену дадуть змогу глибше зрозуміти закономірності розвитку сучасної музичної культури та її ролі у формуванні цифрової цивілізації. TikTok не просто змінює способи просування музики, а трансформує саму природу естрадного вокального мистецтва, надаючи йому нових змістових і комунікативних вимірів. TikTok виступає не лише середовищем розваги, а й чинником розвитку нових форм музичної творчості, популяризації естрадного вокалу та формування нової культури споживання музики у цифрову добу.

#### Література

1. Заря С. В., Єфименко Н. М. Вплив трансформаційних процесів у суспільстві на зміст та форми українського естрадного вокального мистецтва. *Вісник науки та освіти*. 2025. № 7(37). С. 2399–2409. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.04.51>.
2. Кочетков В. Є. Сучасний популярний вокальний репертуар: тенденції формування, інтерпретації та репрезентації. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2025. №29 (2). С. 147–156. DOI: <https://doi.org/10.33287/222516>.
3. Левенкова Є., Кевлюк І. Відеоблог і Тікток як засіб персональної популяризації. *Universum*, 5, 2024. С. 136–140. URL: <https://archive.liga.science/index.php/universum/article/view/773> (дата звернення: 01.09.2025).
4. Поплавський М. М., Трач Ю. В. Цифровізація музичної індустрії: тенденції і перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 2. С. 30–39. URL: [https://journals.urau.ua/visnykna\\_kkkm/article/download/262202/258681](https://journals.urau.ua/visnykna_kkkm/article/download/262202/258681) (дата звернення: 01.09.2025).

5. Рильов К. За що народ полюбив тіток-зірку Klavdia Petrivna: всі секретні інгредієнти творчості співачки. *Focus*. URL: <https://focus.ua/uk/culture/666520-fenomen-klavdia-petrivna-yak-na-spivachku-vplinuli-andriy-mikolaychuk-viktor-coy-ta-gurt-kiss> (дата звернення 05.10.2025).

6. Солдатенко О. І., Литвин Ю. О. Сучасні світові тенденції вокального виконавства. Професійна мистецька освіта. *Методичні аспекти* : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф., 07.02.2024 / МОН України; КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського». Київ : Академперіодика, 2024. С. 223–227.

7. Чулкова А. В. Вплив соціальних медіа на традиційні засоби масової інформації. *Вчені записки ТНУ ім. В. І. Вернадського. Філологія. Журналістика*. 2025. №36(75). С. 197–203. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.1.2/31>

### References

1. Zaria, S. V., & Yefymenko, N. M. (2025). The Impact of Transformational Processes in Society on the Content and Forms of Ukrainian Pop Vocal Art. *Bulletin of Science and Education*, 7 (37), 2399–2409 [in Ukrainian].

2. Kochetkov, V. Ye. (2025). Modern Popular Vocal Repertoire: Trends in Formation, Interpretation and Representation. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 29 (2), 147–156 [in Ukrainian].

3. Levenkova, Ye., & Kevliuk, I. (2024). Video Blog and TikTok as a Means of Personal Promotion. *Universum*, (5), 136–140. <https://archive.liga.science/index.php/universum/article/view/773> [in Ukrainian].

4. Poplavskyi, M. M., & Trach, Yu. V. (2022). Digitalisation of the Music Industry: Trends and Prospects. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, (2), 30–39. Retrieved from: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/download/262202/258681> [in Ukrainian].

5. Ryliov, K. (2025). Why People Fell in Love with the TikTok Star Klavdia Petrivna: The Secret Ingredients of Her Art. *Focus.ua*. Retrieved from: <https://focus.ua/uk/culture/666520-fenomen-klavdia-petrivna-yak-na-spivachku-vplinuli-andriy-mikolaychuk-viktor-coy-ta-gurt-kiss> [in Ukrainian].

6. Soldatenko, O. I., & Lytvyn, Yu. O. (2024). Contemporary Global Trends in Vocal Performance. In *Professional art education. Methodological aspects: materials of the IV All-Ukrainian scientific and practical conference* (pp. 223–227). Kyiv [in Ukrainian].

7. Chulkova, A. V. (2025). The Influence of Social Media on Traditional Mass Media. *Scientific notes of V. I. Vernadsky Ternopil National University. Philology. Journalism*, 36 (75), 197–203 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 31.10.2025

Отримано після доопрацювання 03.12.2025

Прийнято до друку 12.12.2025

Опубліковано 29.12.2025

УДК 791.43(450):782.1+7.01:792.2  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351973

**Цитування:**

Зуєв С. П. Комедійний вимір взаємодії опери та кінематографа (на прикладі фільму Ф. Фелліні «8 ½»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 318–323.

**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](mailto:s.zuev@dakkkim.edu.ua)

Zuiev, S. (2025). Comic Dimension of Interaction between Opera and Cinema (Case Study of Federico Fellini's '8 ½'). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 318–323 [in Ukrainian].

## КОМЕДІЙНИЙ ВИМІР ВЗАЄМОДІЇ ОПЕРИ ТА КІНЕМАТОГРАФА (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ Ф. ФЕЛЛІНІ «8 ½»)

**Мета роботи** полягає у висвітленні комедійного ефекту, зумовленого інтертекстуальними зв'язками між оперою та кіно, у фільмі Ф. Фелліні «8 ½» (1963). **Методологія дослідження** передбачає міждисциплінарний підхід, у якому поєднано семіотичний аналіз, теорію інтертекстуальності, історико-культурні методи дослідження. **Наукова новизна** статті полягає в розкритті інтертекстуального потенціалу взаємодії оперного та кіномистецтва, а також виявленні механізмів утворення комедійного ефекту в процесі такої взаємодії на прикладі фільму Ф. Фелліні «8 ½». **Висновки.** Аналіз інтертекстуальних кореляцій, репрезентованих у фільмі Ф. Фелліні, засвідчує провідну роль оперного компонента у формуванні трагікомічної естетики стрічки. Використання музики Р. Вагнера та Дж. Россіні слугує засобом актуалізації ключових опозицій: дійсність / сновидіння, реальне / уявне, об'єктивне / суб'єктивне, режисер / блазень, страх / сміх. Комічне постає у формах іронії, гумору та фарсу, що реалізуються через синхронізацію музичного й візуального рядів, вивільнення «смыслів другого порядку» та гру з дієгезисом. У взаємодії з кінокадром оперна музика набуває здатності до семантичних трансформацій, які істотно поглиблюють проблематику «митець і творча криза» та ускладнюють образ головного героя.

**Ключові слова:** оперний код, інтертекстуальність, цитата, іронія, гумор, фарс, комедія.

*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*

### **Comic Dimension of Interaction between Opera and Cinema (Case Study of Federico Fellini's '8 ½')**

**The purpose of the study** is to highlight the comic effect generated by the intertextual connections between opera and cinema in Federico Fellini's film '8 ½' (1963). **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines semiotic analysis, the theory of intertextuality, and historical-cultural research methods. **The scientific novelty** lies in revealing the intertextual potential of the interaction between opera and cinema, as well as in identifying the mechanisms through which the comic effect emerges in the course of this interaction, with Fellini's '8 ½' serving as a case study. **Conclusions.** The analysis of intertextual correlations represented in Fellini's film demonstrates the crucial role of the operatic component in shaping the tragicomic aesthetics of the work. The use of music by Richard Wagner and Gioachino Rossini functions as a means of activating key oppositions: reality / dream, real / imaginary, objective / subjective, director / clown, fear / laughter. The comic is embodied in the forms of irony, humour, and farce, which are realised through the synchronisation of musical and visual planes, the release of 'second-order meanings', and the play with diegesis. In its interaction with the cinematic frame, operatic music acquires the capacity for semantic transformations that significantly deepen the theme of 'the artist and creative crisis' and multiply the complexity of the protagonist's image.

**Keywords:** operatic code, intertextuality, quotation, irony, humour, farce, comedy.

Актуальність теми дослідження. Галузь комедійного в кіно простягається в діапазоні між кінокомедією (фільми за участі відомих коміків, наприклад, Луї де Фюнеса, спектр жанрів на зразок романтичної, музичної, чорної комедії тощо) та включенням

комедійних фрагментів у фільми, загальна жанрова та емоційна тональність яких далека від смішного. В кіно комедійний ефект може створюватися засобами візуальними (невербальна комунікація, пластика, комічна ситуація, що розповідається зображенням),



вербальними (титри, частина діалогів героїв, позакадровий текст), звуковими (шум або музика). В кінотексті також можна виокремити рівні комедійного за критерієм належності до світу кіно: дієгетичний, коли комедійне створюється й сприймається кіногероями, та позакадровий, коли ефект комедійного створюється з точки режисерської/глядацької позиції. Важливим фактором утворення комедійного ефекту є використання інтертекстуальних зв'язків (фільм «Догма», де в комічній формі переосмислюються міфологізоване, стереотипне сприйняття сучасною людиною біблійних текстів). Інтертекстуальна перспектива також створює сприятливі умови для втілення комедійного у кінофільмах, позначених оперним кодом. При цьому нарощування гумористичних смислів відбувається завдяки залученню оперних текстів (лібрето, музика), а також контексту, що розуміється широко.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичні аспекти поняття «комічне» П. Паві досліджує крізь призму антропологічного, соціального та драматургічного аспектів. Автор описує принципи комізму, що розкривається у вимірі незвичної дії (механізм, дія, що не досягає мети), психологічному вимірі (перевага спостерігача, знімання напруженості), соціальному вимірі (сміх як комунікація, тяжіння до реалістичного зображення соціального середовища), драматургічному вимірі (драматургічна перешкода як фактор утворення комічного, відсутність неодмінної послідовності у зв'язку між комічними епізодами). П. Паві виділяє форми комізму, диференціюючи їх у поняттях комічного й смішного; значущого й абсолютного комізму; сміху як сприймання і сміху як заперечення; комізму, іронії, гумору; приємного, смішного, кумедного [6]. Узагальнюючи особливості комедії як кіножанру в аспекті цільового впливу на аудиторію, Т. Райал підкреслює її головний маркер – сміхову реакцію глядача. У той же час використання такого важливого фактору жанрової диференціації, як іконографія фільму (своєрідне відображення типового універсуму за допомогою репертуару усталених та конвенціоналізованих образів) виявляється в межах комедії дуже проблематичним. Саме тому Т. Райал ставить риторичне питання: «Що, наприклад, становитиме іконографію комедійного фільму?» [10, 331]. Основними засобами створення комічного у кінокомедіях Ю. Плетенецька вважає різновиди мовної гри, побудованої на невідповідностях. Така мовна

гра реалізується на мовних рівнях: фонетичному (гра звуками, шібболет, звукова метатеза); морфологічному (виділення слова в іншому слові, малапропізм); лексичному (каламбури, бленди, малапропізми, оксюморон, зевгми); синтаксичному (повторення); стилістичному (алегорія, алюзія, антитеза, алогічність, зведення до абсурду, перебільшення, применшення, градація, змішання стилів або ж невідповідність мовного стилю ситуації, іронія, метафора тощо); тексто-жанровому і дискурсивному (порушення на рівні композиційної структури, введення інтертекстуальних елементів, збій часових планів, змішання стилів) [7]. Особливості втілення комічного ефекту в дизайні титрів фільму досліджує С. Книжникова [2]. Розважальна функція титрів кінокомедії обумовлює використання в їхньому дизайні графічних елементів, спрямованих на викликання сміхової реакції (символи, малюнки, карикатури, анімаційні ефекти), гумористична гра зі словами та іменами акторів та персонажів [7].

Аналіз метаморфоз, що відбуваються з поняттям іронії як структурного елементу комічного в новітній історії гуманітарних наук, здійснює О. Оніщенко. На думку авторки, процеси трансформації іронії в постіронію (що активно освоює простір кінематографа) та актуалізації у просторі метамодернізму формально-логічної структури «постіронічне мистецтво» стимулює аргументацію як низки нових понять (історіопластичність, «наскрізна постіронічність», гетерогенність, «естетика незручності», реляційність), так і нівелювання наявних прийомів творчості [5, 146].

Прослідковуючи генезу засобів комічного в кіно від фарсу до іронії, Ф. Бівер зауважує, що значна частина німої комедії залежить від перебільшення ситуації, мови, дії та характеру, коли сценарист і режисер використовують невідповідності в персонажах і ситуаціях для сміху, залучають глядачів до веселого спостереження за слабкостями та недоліками інших людей. Натомість звукові фільми додали словесного дотепності до екранної комедії, починаючи від абсурдистського погляду на мову, що проявляється в багатьох фільмах братів Маркс, і закінчуючи жорстокими словесними випадками В. Філдса [9, 49].

У дослідженні Е. Нечмоглода жанр кінокомедії аналізується в контексті категорії абсурду та її функціональних елементів. На прикладах західного та українського кіно автор розкриває особливості використання у фільмах прийомів театру абсурду, гротеску, інверсії, а

також мовної і ситуаційної нелогічності. При цьому абсурдні конфлікти, парадоксальні персонажі та порушення звичних наративних моделей кінокомедії розкривають глибші сенси буття – хаотичність, ірраціональність, відчуження, а також пошук нового типу взаємодії з реальністю [1, 199]. У дисертаційній праці Г. Погребняк «Авторський кінематограф у художній культурі другої половини XX – початку XXI століття» авторка визначає світоглядно вмотивованими концептами відтворення національної ідеї в українській моделі авторського кіно звернення до гумору й гротеску [1, 395].

Особливості використання опери в кіно на матеріалі кінострічки Ф. Фелліні «8 ½» вивчає Д. Салазар. Автор намагається віднайти ті підтексти, що збагачують сприйняття сповненого абстракції та символізму фільму італійського режисера. Зокрема, зроблено акцент на паралелі, що утворюється внаслідок застосування музики з опери Р. Вагнера «Валькірія» (а саме, «Політ валькірій» з III дії) між оперним персонажем Вотаном і головним героєм фільму Гвідо [11]. У роботі О. Мусієнко фільм Ф. Фелліні «8 ½» постає як унікальний приклад самоаналізу митця, блискуча спроба подати «автопортрет» кінематографа, розкрити шлях творення фільму мистецькими засобами [3, 130].

Мета роботи полягає у висвітленні комедійного ефекту, обумовленого інтертекстуальними зв'язками між оперою та кіно у фільмі Ф. Фелліні «8 ½» (1963).

Виклад основного матеріалу. Одним із яскравих прикладів утворення комічного ефекту внаслідок використання інтертекстуального потенціалу оперного мистецтва в кіно є фільм Ф. Фелліні «8 ½» (1963). У своїй спробі трагікомічного зображення творчої кризи кінохудожника італійський режисер звертається до музики відомих опер – «Валькірії» Р. Вагнера та «Севільського цирульника» Дж. Россіні. Своєрідна «сюїта», що складається з фрагменту «Польоту валькірій» та головної теми *Allegro vivace* російсько-італійської увертюри, з'являється на початку фільму після епізоду «приходу до тями» та виконує в фільмі метатекстові функції. Двочастинність «сюїти» узгоджується з актуалізованими у фільмі опозиціями дійсність/сновидіння, реальне/уявне, об'єктивне/суб'єктивне, режисер/паяц, а також з подвійною поетикою трагікомедії.

Незвичне гумористичне використання Ф. Фелліні ненатурального числа в назві фільму (іронія щодо кількості відзнятих

режисером картин) можна вважати взагалі установкою на іронічну номерологічну гру. У такій перспективі по суті дев'ята стрічка режисера корелює з дев'ятьма вагнерівськими валькіріями, «Політ» яких озвучує сцену біля бювету та сновидіння Гвідо. Таке припущення розкриває символічну інтерпретацію валькірій – доленосне значення жінок в житті митця як муз і одночасно посланниць року.

Знакові вагнерівські трелі з'являються у той момент, коли, ледь отямившись від приступу, Гвідо роздивляється своє виснажене обличчя в дзеркалі ванної кімнати. Ці войовничі трелі наче віщують, що запропонованому лікарем розміреному режиму, повному процедур, не судилося здійснитися. І дійсно, просте бажання роздягнутися й прийняти душ переривається телефонним дзвінком. При цьому Гвідо, вкотре переконавшись у невідворотності «фатуму», що називається, «ламає комедію» без глядача. Немов у театральній мізансцені, він пластично відтворює образ зломленої долею людини. При цьому він рухається як манекен, у якого підкошуються ноги від послаблення мотузки, що управляє ним. Таке кривляння виявляє в персонажі, з одного боку, риси самоіронії, актуалізуючи позицію Режисера та автобіографічний дискурс фільму взагалі, а з іншого – поведінку паяца.

Завершальні акорди «Польоту валькірій» продовжуються російською темою, відомою широкому слухачу за оперою «Севільський цирульник». Цікаво, що режисер обирає в якості опозиційної компоненти «сюїти» не відомий буфонадний номер найпопулярнішої комічної опери (наприклад, також легко впізнавану Каватину Фігаро), а тему з увертюри, чия генеза та зміст свідчать про жанрову й образну неоднозначність. Як відомо, до «Альмавіви, або Марної обережності» (відома як «Севільський цирульник») Дж. Россіні включив написану для «Авреліана в Пальмірі», а згодом перероблену для «Єлизавета, королева Англіїська» увертюру. Використання такої багатопланової цитати обумовлює утворення декількох смислів. По-перше, розширюється образна сфера кінофільму й загалом стверджується його жанр трагікомедії. По-друге, колізії створення «Севільського цирульника» (через брак часу композитор створив оперу за два-три тижні) суголосні творчій гарячці Гвідо, що має видати фільм у заплановані терміни. По-третє, у такий спосіб Ф. Фелліні вводить до фільму мотив повтору у творчості – «больову точку» митця (актуальну як для себе, так і персонажа свого

фільму Гвідо).

Використовуючи оперну «сюїту» в сцені біля бювету, Ф. Фелліні диференціює плани об'єктивного/суб'єктивного. Музика Р. Вагнера озвучує показ ритуалу прийому лікувальної води літніми відвідувачами. Можливо, для когось з них це остання «битва», над якою в очікуванні «полеглих» воїнів літають уявні Валькірії (застиглість поз, поглядів утворює арку з кадрами сновидіння Гвідо, в якому він бачить своїх померлих батьків). Фатум виявляється також в регламенті санаторного способу життя як певного виду несвободи (особливо помітно в повільних покрокових рухах черги, здійснюваних механічно, одночасно моторошно й комічно). Цікаво, що урочистому завершенню музичного фрагменту відповідає узагальнення плану бювету. Знятий з гори, він стає схожим на оперну сцену з декораціями руїн давнього міста.

Звучання росіїєвської теми співпадає з появою в кадрі Гвідо. Це той самий бювет, але поданий суб'єктивно, крізь іронічний погляд героя. Озираючись навкруги, своєю усмішкою він наче промовляє: що я тут роблю? Ця посмішка цілком природня для людини середніх років, яка з одного боку налякана перенесеним приступом, з іншого намагається продемонструвати собі та іншим зверхне, призириле ставлення до страху смерті. Поведінка Гвідо функціонально співпадає з діяльністю клоуна/блязня, який «безпосередньо торкається мортальної тематики, жартівливо обіграє її та «імагінативно» долає природний пострах перед нею, залучаючи до цього глядачів» [1, 8]. Такий контекст актуалізує задум феллінієвської «сюїти», що об'єднує теми смерті та сміху за допомогою оперної музики Р. Вагнера та Дж. Россіні.

Епізод цікавий тим ефектом, що виникає в результаті навмисного розмиття меж внутрішньокадрового та позакадрового звуку. Якщо під час звучання Р. Вагнера Ф. Фелліні намагається запевнити глядача в належності музики відкритому простору санаторію (на мить в кадрі опиняється диригент, ритм помахів якого співпадає з ритмом музики), то росіїєвський уривок буквально зависає на домінантовій ноті, коли фантазія Гвідо «помічає» Клаудію. Комічність ситуації обумовлена точною синхронізацією довгої ноти з жестом Гвідо, який пальцем опускає сонцезахисні окуляри в намаганні краще роздивитися жаданий об'єкт. Така деформація партитури або свідчить про повну підпорядкованість санаторного оркестру думкам Гвідо (ситуація «режисер керує

диригентом», що прямо суперечить творчій і життєвій апатії героя), або повідомляє глядачу, що звук, принаймні в цю мить, належить лише свідомості головного персонажа. Врешті, і цей момент, і «сюїту» в цілому можна інтерпретувати виключно як позакадровий задум Ф. Фелліні.

Почута наживо, уявно, або «нав'язана» Гвідо музична «сюїта» виявляє свій смисловий, зокрема, комічний потенціал і в інших фрагментах фільму. Крутійська тематика «Севільського цирюльника» проявляється в коротесенькому епізоді після зустрічі Гвідо з Карлою. Герой явно задоволений тим, як вдало впорався зі справами: хвороба не така страшна, щоб хоронити себе у процедурах, коханку-дурочку вдалося переконати в необхідності жити в різних готелях, і тепер і його розваги, і його репутація в безпеці. Ця легкість існування, що, здається, повернулася до нього, наповнює все його ество і виражається вокально та жестами. Ідучи порожнім коридором готелю, Гвідо наспівує перші п'ять восьмих Allegro vivace росіїєвської увертюри і робить вибрик ногою, присвистуючи при цьому. Привласнена у такий спосіб, мелодія стає виявом особистого тріумфу Гвідо та одночасно ототожнює його з Фігаро. При цьому музика диктує «несерйозну» пластику шанованого режисера, яка цілком відповідає буфонадній естетиці опери. З урахуванням безпосереднього прояву музичної фрази в моториці персонажа, про іронічну дистанцію в цьому епізоді можна говорити лише частково: це спроба Гвідо зробити з трагедії життя й творчості хоча б трагікомедію.

Комічного ефекту набуває також епізод з другим використанням музики «Польоту валькірій» під час сновидіння/мари Гвідо про власний гарем. Сам по собі епізод комічний як показ спрощеної та недосяжної мрії героя: коханки живуть разом із дружиною та при цьому чудово ладнають між собою. Смішно й те, що навіть у сновидінні Гвідо стикається з незадоволенням і непокорю, які переростають у бунт. «Повстання» жінок синхронізовано з музикою Р. Вагнера, і цей інтертекстуальний зв'язок унаочнює певні метаморфози смислу. На відміну від сцени біля бювету, де фатумний зміст «Польоту валькірій» змушував Гвідо долати страх смерті через зневажливу посмішку, цей же музичний фрагмент у марі куражить Гвідо. Нарешті він наважується «осідлати» положення, озброюється батоном і починає наводити дисципліну в гаремі. В простирадлі, але при капелюсі, він б'є та ганяє жінок по дому. Не без гумору візуальний ряд фільму доповнює музичний «політ»: наче на

гойдалці-тарзанці пролітає під дахом негритьянка, хитається люстра, мерехтять тіні, літає вибите батоном пір'я жіночих суконь. Виникає паралель з цирком, де Гвідо виконує роль вже не клоуна, а дресирувальника жінок. Це підтверджується останньою мізансценою «повстання», в якій негритьянка збігає сходами на тумбу, сідає в позу левиці та гарчить під аплодисменти всіх мешканців дому. Сповнений успіху й перемоги, Гвідо кидає їй перлинне намисто, наче ласощі для заохочення тварин після вдало виконаного трюку.

Цікаво, що звучанню вагнерівської музики в епізоді передує вигук жінок «Геть Синю Бороду!». Таким чином на вербальному рівні у фільм вводиться посилання на ще один відомий оперний сюжет. При цьому повторюється жанрове та образне розщеплення, оскільки у свідомості глядача фільму постають символістсько-експресіоністична опера «Замок герцога Синя Борода» Б. Бартока та опера-буф Ж. Оффенбаха. Гумористичний ефект виникає внаслідок установлення зв'язку між оперними персонажами (Синя Борода та Вотан), що традиційно зображуються з великою густою бородою. Гвідо мариться, що він, наче верховний Бог, приборкує норовливих жінок-валькірій. Бідолашний забув, що навіть Вотану не вдалося позбутися страху перед Фрикою.

Наукова новизна статті полягає в розкритті інтертекстуального потенціалу взаємодії оперного та кіномистецтва, а також виявленні механізмів утворення комедійного ефекту в процесі такої взаємодії на прикладі фільму Ф. Фелліні «8 ½».

Висновки. Аналіз інтертекстуальних взаємозв'язків, репрезентованих у фільмі Ф. Фелліні «8 ½» (1963), засвідчує визначальну роль оперного компонента у формуванні трагікомічної естетики стрічки. Використання музики Р. Вагнера та Дж. Россіні слугує засобом актуалізації ключових опозицій: дійсність/сновидіння, реальне/уявне, об'єктивне/суб'єктивне, режисер/блазень, страх смерті/сміх. Комічне постає у формах іронії, гумору та фарсу, що реалізуються через синхронізацію музичного й візуального рядів, вивільнення «смыслів другого порядку» та гру з дієгезисом. У взаємодії з кінокадром оперна музика набуває здатності до семантичних трансформацій, які істотно поглиблюють проблематику «митець і творча криза» та ускладнюють образ головного героя.

#### Література

1. Кирилюк О. «Ha-ha» said the clown: блазень як звір, тотем, цар, раб та жертва

(універсально-культурний стадіальний аналіз фігури циркового клоуна). *Докса*. 2006. №9. С. 8–17. DOI: <https://doi.org/10.18524/2410-2601.2006.9.211392>.

2. Книжникова С. Специфіка дизайну вступних титрів до фільмів жанру «драма-комедія». *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2023. №6(2). С. 298–310. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292154>.

3. Мусієнко О. Кінематограф у дзеркалі екрана: задум і втілення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. №35. С. 130–144. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318092>.

4. Нечмоглод Едуард. Абсурд як спосіб взаємодії з реальністю у кінокомедіях. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. №36. С. 199–206. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332827>.

5. Оніщенко О. «Постіронія» як структурний елемент комічного: метамодерністська модель. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. Вип. 32. С. 146–153.

6. Паві П. Словник театру / пер. М. Якуб'як ; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка, Факультет культури і мистецтв, кафедра театрознавства та акторської майстерності. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.

7. Плетенецька Ю. Дискурсивні засоби створення комічного у кінокомедіях «Дім Великої матусі» і «Доктор Дулітл». *Південний архів. Філологічні науки*. 2018. Вип. 72(2). С. 109–112. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn\\_2018\\_72%282%29\\_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2018_72%282%29_27) (дата звернення: 21.10.2025).

8. Погребняк Г. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини XX – початку XXI століття : дис. ... д. мист. : 26.00.01 – Теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. 469 с.

9. Beaver Frank Eugene. Dictionary of film terms: the aesthetic companion to film art. New York : Peter Lang. 2007. 289 p.

10. Ryall Tom. Genre and Hollywood. *The Oxford Guide to Film Studies*. Hill, John (W. John), editor.; Gibson, Pamela Church, editor. Oxford : Oxford University Press; 1998. P. 327–341.

11. Salazar David. Opera Meets Film: How Wagner's 'Ride of the Valkyries' Informs Character & Theme in Fellini's Iconic «8 ½». *OperaWire*. URL: [https://operawire.com/opera-meets-film-how-wagners-ride-of-the-valkyries-informs-character-theme-in-fellinis-iconic-8-1-2/#google\\_vignette](https://operawire.com/opera-meets-film-how-wagners-ride-of-the-valkyries-informs-character-theme-in-fellinis-iconic-8-1-2/#google_vignette) (дата звернення: 21.10.2025).

#### References

1. Kyryliuk, O. (2006). 'Ha-ha' said the clown: the jester as beast, totem, king, slave, and victim (a universal cultural stage analysis of the circus clown figure). *Doxa*, (9), 8–17. DOI: <https://doi.org/10.18524/2410-2601.2006.9.211392>.

18524/2410-2601.2006.9.211392 [in Ukrainian].

2. Knyzhnykova, S. (2023). Specifics of the design of opening credits for films in the 'drama-comedy' genre. *Demiurge: ideas, technologies, design prospects*, 6(2), 298–310. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292154> [in Ukrainian].

3. Musienko, O. (2024). Cinema in the mirror of the screen: concept and implementation. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television. Audiovisual Arts*, (35), 130–144. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318092> [in Ukrainian].

4. Nechmohlod, E. (2025). Absurdity as a way of interacting with reality in film comedies. *Scientific Bulletin of the Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, (36), 199–206. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332827> [in Ukrainian].

5. Onishchenko, O. I. (2023). 'Post-irony' as a structural element of comedy: a metamodernist model. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, (32), 146–153. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo\\_2023\\_32\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2023_32_21) [in Ukrainian].

6. Pavis, P. (2006). *Theatre Dictionary*: trans. M. Yakubyak. Ivan Franko National University of Lviv Publishing Centre [in Ukrainian].

7. Pletenečka, Yu. (2018). Discursive Means of Creating Comedy in the Film Comedies 'Big Momma's

House' and 'Dr. Dolittle.' *Southern Archive. Philological Sciences*, 72(2), 109–112. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn\\_2018\\_72%282%29\\_2\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2018_72%282%29_2_7) [in Ukrainian].

8. Pohrebniak, H. (2021). Authorial cinema in the artistic culture of the second half of the 20th and early 21st centuries. Doctoral dissertation. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

9. Beaver, F. E. (2007). Dictionary of film terms: the aesthetic companion to film art. Peter Lang [in English].

10. Ryall, T. (1998). Genre and Hollywood. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford University Press, 327–341 [in English].

11. Salazar, D. (n.d.). Opera Meets Film: How Wagner's 'Ride of the Valkyries' Informs Character & Theme in Fellini's Iconic "8 ½". *OperaWire*. Retrieved from: [https://operawire.com/opera-meets-film-how-wagners-ride-of-the-valkyries-informs-character-theme-in-fellinis-iconic-8-1-2/#google\\_vignette](https://operawire.com/opera-meets-film-how-wagners-ride-of-the-valkyries-informs-character-theme-in-fellinis-iconic-8-1-2/#google_vignette) [in English].

Стаття надійшла до редакції 31.10.2025

Отримано після доопрацювання 01.12.2025

Прийнято до друку 10.12.2025

Опубліковано 29.12.2025

УДК 782+791:316.75

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351975

**Цитування:**

Морева Є. О. Ідеальний світ героя в межах ідеології: від лицаря мінезингера до офіцера СС (від опери Вагнера до фільму Сеїтаблаєва). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 324–331.

Moreva E. (2025). Hero's Ideal World in Boundaries of Ideology: From a Minnesinger Knight to an SS Officer (from Wagner's opera to Seitablayev's film). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 324–331 [in Ukrainian].

*Морева Євгенія Олександрівна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри  
музично-теоретичних дисциплін  
Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтва  
<https://orcid.org/0000-0003-4342-7242>  
[ginasea@ukr.net](mailto:ginasea@ukr.net)

## ІДЕАЛЬНИЙ СВІТ ГЕРОЯ В МЕЖАХ ІДЕОЛОГІЇ: ВІД ЛИЦАРЯ МІНЕЗИНГЕРА ДО ОФІЦЕРА СС (ВІД ОПЕРИ ВАГНЕРЕ ДО ФІЛЬМУ СЕІТАБЛАЄВА)

**Мета статті** – виявити стійкі спільні риси особистості героя-ідеаліста різних за історико-соціальним та культурно-мистецьким контекстом творах – Генріха Тангойзера з однойменної опери Р. Вагнера та офіцера СС Генріха з фільму А. Сеїтаблаєва «Чужа молитва», мотивацію їх дій в межах суспільної ідеології. **Методологія дослідження** охоплює історико-культурологічний та джерелознавчий підходи для вивчення суспільно-політичного й культурного контексту; компаративний аналіз для визначення спільних і розбіжних рис у поведінковій характеристиці героїв-ідеалістів різних історичних періодів; мистецтвознавчий підхід та структурний аналіз для розкриття творчого методу кінокомпозитора; метод теоретичного узагальнення для комплексного розкриття проблеми. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні та структурному аналізі рідкісного творчого методу застосування фрагмента оперного твору в кіно: він є продовженням музичного розвитку попереднього треку в момент аудіовізуальної ідентифікації героя та маркером його особистості. **Висновки.** Герой-ідеаліст, який існує відповідно до ідеологічної системи цінностей свого суспільства, є його дієвою частиною, його особисті ідеали підживлюються нею. Недосконалість або хибність ідеологічної системи відчувається та проживається як болісний досвід: герой страждає та гине в кінці свого шляху до недосяжного ідеалу. Він не може відмовитись від ідеології задля ідеалу і навпаки. Розчарування настає також у прагненні та неможливості водночас бути зрозумілим для оточення. Християнство та нацизм, з огляду на їхню співпрацю в боротьбі з євреями, не протирічать одне одному. Однаковість імен героїв пояснює логіку вчинків героїв, магичні, міфологічні, історичні та ментальні сенси. Фрагмент теми Тангойзера з увертюри опери – рідкісний метод застосування оперної цитати в кіно.

**Ключові слова:** ідеал, ідеологія, християнство, нацизм, антисемітизм, мінезингери, Тангойзер, офіцер СС.

*Moreva Eugeniya, PhD in Arts, Associate Professor of the Department of Music Theory, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts*

**Hero's Ideal World in Boundaries of Ideology: From a Minnesinger Knight to an SS Officer (from Wagner's opera to Seitablayev's film)**

**The purpose** is to identify the common features of idealist hero in the works, that are various in historical, social, cultural and artistic context. There are Heinrich Tannhäuser from the Wagner's opera and SS officer Heinrich from the Seitablayev's movie '87 Children', and their motivation in the boundaries of the social ideology. **The research methodology** combines historical and culturological approach for studying social, politic and cultural context; comparative analyse for definition common and differ in the idealistic heroes' actions of different historical periods; art history approach and structural analyse for disclosure of the creative method of film-composer; theoretical generalisation method for a comprehensive study of the problem. **Scientific novelty** is in identification and structural analyse of uncommon creative method applying of opera fragment in cinema, which is a prolongation of musical progress of the previous track in the moment of hero's audio-visual identification, also this fragment is marker of his personality. **Conclusion.** The idealist hero, who exists in the axiological system of his community, is its active part, and this system is a basis of his personal ideals. He feels imperfection or fallibility of it, gets a hard experience, suffers and dies in the end of his way to an unattainable ideal. He cannot abandon ideology for the love of an ideal, and conversely. This dilemma cannot be resolved, it is a priori. It is belief in one's ideal until the tragic end. Disappointment also comes due to striving

and impossibility to be understood. Christianity and Nazism do not contradict each other, considering their cooperation in the wrestle against the Jews. The same names explain heroes' acting logic, and magical, mythological, historical, and mental senses. A fragment of Tannhäuser's theme from the opera overture is a rare method of applying of the opera quote in the cinema.

**Keywords:** ideal, ideology, Christianity, Nazism, anti-Semitism, minnesingers, Tannhäuser, SS officer.

Актуальність теми дослідження. Тип героя-ідеаліста в мистецтві різних історичних періодів та національних традицій є одним з цікавих та неоднозначних. Засобами різних мистецтв втілено багато образів такого героя. Мова йде про активну людину, яка прагне свого ідеалу і хоче, щоб його зрозуміло оточення. Ким би не був – поетом мінезингером чи німецьким офіцером – він вірить в свій ідеальний світ, водночас не сумнівається в вірності ідеології, частиною якої він є. Взаємодія опери Вагнера з українським сучасним кіно є унікальним явищем. На перетині творів мистецтва, які мають несхожі сюжети, народжуються сенси, які їх об'єднують та дозволяють зрозуміти першопричину, головний мотив, який керує вчинками героїв.

Для вагнерівського романтичного Тангойзера нові знання та досвід мають сенс, тільки якщо він зможе донести їх до тих, кого вважає однодумцями. Для сеїтаблаївського офіцера СС кримська Готія має сенс лише тоді, коли особисто він знайде в ній щастя. Бажання обох недосяжні, оскільки є образом мрії, а не реальності. Між оперою «Тангойзер» та фільмом «Чужа молитва» є те, що на перший погляд виглядає збігом: Вагнер та нацистська ідеологія, переслідування єврейських релігійних громад та відкриття Другого сіоністського конгресу «Тангойзером». Проте вибір фрагменту з опери, а саме теми Тангойзера з увертюри, та поява її в одному з ключових епізодів фільму не є невинними. Це аудіолізація внутрішнього світу героя. Найбільший інтерес викликає робота композитора з музичним матеріалом: тема з'являється не зі свого початку, а ніби вмонтовується в попередній музичний розвиток. Фільм «Чужа молитва» є доволі рідкісним прикладом використання цитати класичної музики – не тільки за фактом появи опери Вагнера в українському кіно, а й методом роботи з самою оперною темою.

Мета – виявити стійкі спільні риси особистості героя-ідеаліста різних за історико-соціальним та культурно-мистецьким контекстом творів – Генріха Тангойзера з однойменної опери Р. Вагнера та офіцера СС Генріха з фільму «Чужа молитва», мотивацію їх дій в межах суспільної ідеології.

Аналіз досліджень і публікацій. В українській музикознавчій та культурологічній думці тема вагнеріана є одною з центральних тем. Видання збірника «Українська книга про Вагнера» за редакцією М. Черкашиної-Губаренко та О. Клековкіна є результатом багаторічної дослідницької роботи представників різних національних наукових шкіл. Для вивчення обраної проблеми особливий інтерес представляють праці О. Гончара [1], який досліджує джерела лібрето та історичну достовірність подій; О. Рощенко [3], яка проводить ономалогічний аналіз магічного імені героя; А. Татарнікової [4], яка бачить основний конфлікт у протистоянні реального та ірреального. Натомість С. Кукуре та І. Копоть [9] розглядають Тангойзера з позиції нумінозного досвіду. І. Хрісосоїдіс та його колеги з наукових установ та університетів різних країн досліджують раціональність вчинків та гармонійність героя, застосовуючи метод контрафактичного аналізу [5]. Також науковці мають публікації різних років, присвячених опері, А. Росс [11] розглядає феномен вагнеризма в контексті історично-політичних впливів, роботи Т. Герцля [8], В. Марра [10], Р. Вагнера [12].

Виклад основного матеріалу. Сюжет фільму Ахтема Сеїтаблаєва «Чужа молитва» (2017), заснований на реальній історії Саїде Аріфової – виховательки дитячого будинку, яка врятувала 88 єврейських дітей, батьки і рідні яких були розстріляні, розгортається в окупованому німецькими військами кримському Бахчисараї в часи Другої світової війни. Виробництво було організовано українською знімальною групою завдяки допомозі грузинських колег через російську окупацію півострова. Зйомки проходили в районі скельного городища Уплісцихе, розташованого на лівому березі річки Кура в 15 кілометрах від міста Горі центрального гірського району Сакартвело, який топонімічно нагадує гірську гряду поблизу Бахчисарая, лише присутність повноводної ріки в кадрах ландшафтних сцен фільму порушує подібність, оскільки в тому районі нема річок взагалі.

Образ німецького офіцера, штурмбанфюрера СС Генріха є доволі неоднозначним. У фільмі показано багато сторін його особистості – він ідеаліст, який вірить в пангерманічну доктрину, згідно якою в

Криму панували готи, його предки, мріє про возз'єднання всіх германських земель; він прибув до Бахчисараю з місією знищення євреїв, але відчуває неприязнь до насильства; він прагне розуміння, неодноразово демонструючи людяність. Але він частина системи і вірить в її ідеологію, доки його власні ідеали не розбиваються об її скелі.

Невипадковим є тотожність імен німецького офіцера з фільму Сеїтаблаєва і Тангойзера з опери Вагнера. Щодо самого імені – невідомо, як звали історичного Тангойзера. У Манесьському кодексі [6], найбільш повному рукописі мінезангу першої половини XIV століття, що зберігається в бібліотеці Гайдельберзького університету, міститься 138 ілюмінованих зображень видатних мінезингерів та їхня поезія. Зображення Тангойзера в одязі тевтонського лицаря має напис *Der Tannhäuser* (264r), його поезію розміщено на 11 сторінках (264r–269v). У варіантах народної балади про Тангойзера зустрічаються імена *Waldhauser*, *Baldhauser*, *Balthauser*, *Danuser*, *Dannhäuser*. Також одним з прототипів вангерівського Тангойзера є Генріх Офтердінген з Айзенаха з казки Е. Т. Гофмана «Змагання співаків», 1821 в творі підкреслено, що герой не має лицарського титулу. Іншим прототипом є лицар Таненгаузер (*Tannenhäuser*) з оповідання «Вірний Екарт і Таненгаузер» Л. Тіка, 1812.

Ім'я Генріх, яке носить Тангойзер Вагнера, запозичено з казки Гофмана. Композитор спирався на історичні документи, в тому числі на Манесьський кодекс, в якому зафіксовано легендарні змагання співаків під Вартбургом 1206 або 1207 роках. В низ брала участь т.зв. «велична сімка»: Вальтер фон дер Фогельвайде, Вольфрам фон Ешенбах, Рейнмар (найімовірніше Рейнмар фон Хагенау), добродіш писар (найімовірніше писар ландграфа Генріх фон Ріспах), Генріх фон Офтердінген, Клінгсор Угорський та Бітерольф (відповідно нижній частині зображення 219v, у верхній частині – ландграф Тюрінгії Герман та його дружина Софія). Лицар Тангойзер не брав участь у змаганнях, О. Гончар зазначає: «Легенда про його [Тангойзера – Є.М.] перебування у Венусберзі та про паломництво до Риму, щоб спокутувати гріхи, склалась лише в XV столітті. Легенда, скоріш за все, має італійське чи провансальське коріння, адже близько 1440 року аналогічний сюжет уперше трапляється в Антуана де ла Сале (*Antoine de la Sale*, 1386?–1462?) в поемі “Салад” (“*Salade*”)» [1, 140].

В опері Вагнера серед діючих осіб шість з семи мінезингерів є представниками «величної сімки»: Вальтер фон дер Фогельвайде, Вольфрам фон Ешенбах, Рейнмар, Бітерольф та добродіш писар. Добродіш писар, яким могли бути ландграф Генріх фон Ріспах та мінезингер Генрікус Скриптор (Нотаріус), в опері представлений двома особами. Це компенсує відсутність в опері астролога та поета Клінгсора Угорського, достовірність існування якого не доведена. Генріх фон Офтердінген, який був кращим за інших, Вагнер замінив Тангойзером, залишивши йому ім'я Генріх. Для композитора, ймовірно, це було принциповим. О. Роценко, досліджуючи малі, розгорнуті та приховані імена вагнерівських оперних героїв, зазначає: «В імені *Tannhäuser* зашифрована духовна сутність героя – Співака-Грішника, Дикого Художника, Оповідача диких сказаній. У назві опери («*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*») прихована подвійна природа героя, пізнання якої уможлиблюється у результаті проникнення у сутність граматичної гри іменем: внутрішня рима виявляє приховані в імені власному змісти, які оголюють природу особистості» [3, 170]. Дослідниця вказує на апелятив прихованих імен *Sänger* (той, хто співає), *Sünder* (той, хто грішить), *Heil* (той, хто славить), *Herz* (той, хто любить), що формують основні характеристики героя. Ім'я Генріх складається з давньогерманських *Heim* та *Reich*, які мають декілька значень: дім, могутній, володар, захисник.

Значення прихованих та онтологічних імен допомагають розшифрувати комплекс якостей оперного та кінематографічного героїв. Обидва наділені волею, вірою в свій ідеал та любов'ю до нього, обидва зрештою усвідомлюють хибність своїх уявлень, що руйнує їхню віру. Романтична аура героя, якого не розуміють інші, і що найболісніше – близькі або ті, кого він любить, об'єднує обох Генріхів – оперного та кіногероя. Але найбільше їх зближує прагнення бути зрозумілими. І з обома героями вони не здійснюються, що призводить до втечі зі свого ідеального світу: Тангойзер – з печери Венери до світу смертних, штурмбанфурер СС – з окупованого Криму до батьківщини. І обидва закінчують трагічно: Тангойзер помирає, німецького офіцера чекає Нюрнберзький трибунал за умови, якщо той доживе до кінця війни (у фільмі його історія обривається тим, що він поспіхом покидає ще окупований Бахчисарай).

Тангойзер, отримавши унікальний життєвий досвід, переконаний, що у гармонії



духовного і тілесного можна здобути щастя. Але він є частиною християнського світу, безмежна насолода у печері Венери його обтяжує. Проте на змаганні співаків у 4 сцені Пакту він кидає виклик загальноприйнятим умовностям, які він вважає лицемірними. Традиція середньовічних поетичних змагань вимагала дотримання певних рамок: прославлення правителів, високих почуттів до прекрасної дами як до божества. Сам Вагнер вважав християнську релігійну поезію проявом антиособистісного, бажання індивіда могло бути підтриманим та реалізованим, якщо воно резонує з прагненням спільноти, це значить, що він повинен відмовитись від особистого заради суспільного. Але бачить в цьому непереборне протиріччя: «Релігія вимагає смирення – це чеснота, яка ніколи не існує, бажана, але не практикувана, задумана, але не реалізована; і доки чеснота вимагається, вона ніколи не буде практикувана» [12, 203]. Тут відкривається глибина змісту опери: неможливість досягнення власного ідеалу.

Лицарі, які оспівували оксюморон цнотливої любові, бажали справжнього кохання, в тому числі забороненого. Історичний Тангойзер йшов у супереч прийнятим правилам і подвійній моралі та провокував еротичною поезією в «Welt in ganzen fröuden sin», «Ich lobe ein wip», «Gen disen wihennahten» та ін. Навіть Вольфрам фон Ешенбах, автор «Парсифаля» писав неперевершені світанкові пісні (tagelied). В опері Тангойзер є антагоністом в системі моралі (як і історичний Тангойзер), в якій співіснувало його оточення, але він потрібен цій системі. Він є невід'ємною частиною християнського світу, в який він вірить, але водночас протестує проти нього. Він страждає від нерозуміння з боку лицарського товариства. Німецький офіцер Генріх страждає від нерозуміння підлеглих та місцевих, але в першу чергу, з боку об'єкту своєї пристрасті – Саїде.

Протиставлення реального та ідеального романтизує образ героя: «Романтична якість "Тангойзера" виявляється і в очевидних паралелях образу головного героя (співака-мінезингера) і сучасного (для епохи Р. Вагнера) художника – самотнього, незрозумілого сучасниками, стурбованого пошуками ідеалу; і у виділенні ідеї двомир'я (на рівні протиставлення реального та ірреального)» [4, 356]. Романтичну якість героя можна екстраполювати на наступні покоління німців. І це не тільки віра в свій ідеал, а й у власні переваги над іншими, що є суголосним з ідеєю чистої нації аріїв. Німецький офіцер мріє не

тільки про ідеальний світ, а й про щасливе існування в ньому лише обраних. Лояльні до вищої раси підкорені народи повинні виконувати сервільну функцію, решта підлягає знищенню. Він цілком відповідає образу романтичного героя, який прагне свого ідеалу, навіть викривленому.

Існують інші погляди. І. Хріссохїдіс та його колеги стверджують, що вчинок Тангойзера та турнірі був не ірраціональним, а цілком послідовним та свідомо публічним: «Відхід з Венериного схилу – це свідомий вибір, до якого він дійшов завдяки раціональному мисленню. Спогади про минуле життя стикаються з його теперішнім венерианським досвідом, що призводить до порівняння з іншими та усвідомлення власної переваги. Його прагнення до змін та свободи в першому акті демонструє активний розум, здатний вибирати між альтернативними світами» [5, 586].

І. Копоть на С. Кукуре описують вчинки Тангойзера з точки зору нумінозного досвіду: «Нумінозне може характеризувати лише почуття, які є впевненими у собі та вільними від етичних цінностей. Воно характеризує все, що походить від духу. Із цього погляду, емоції Тангойзера в печері Венери та на змаганнях у Вартбургі є нумінозними. Це означає, що вони мають священне джерело. Таким чином, протилежності губляться, і головний герой показаний гармонійним із середини, а не людиною, яка перебуває в постійній суперечності із самим собою» [9, 161].

Незважаючи на гармонійний внутрішній світ, центром якого є віра у свій ідеал, і Тангойзера, і німецького офіцера чекає розчарування, бо ідеального світу не існує, а є лише реальний. Обидва герої програють: Тангойзер стає чужинцем серед своїх, офіцер СС є чужинцем на окупованій землі. Лейтмотив Тангойзера, який несподівано з'являється в одному з епізодів фільму, візюнує майбутню поразку героя.

У фільмі Ахтема Сеїтаблаєва «Чужа молитва» розкривається глибокий, дещо несподіваний зв'язок з історією та міфологією німців, євреїв та кирилі завдяки саундтреку. Композитор Сергій Круценко створив аудіоряд за допомогою камерного інструментального складу, спираючись на стилістику нью-ейдж. Авторський саундтрек виразно контрастує з загальним трагічним розвитком подій та відокремлює світ головних героїв від жорстокої реальності, в оточенні якої вони змушені виживати. Незважаючи на відсутність яскраво виражених єврейських або кирильських

фольклорних музичних елементів, композитор, тонко відчуючи спільні та розбіжні риси, вбудовує в фактуру характерні для обох народів інтервал збільшеної секунди та домінантовий лад.

В точці золотого перетину фільму відбувається музична подія, яка відкриває портал в глибоке історичне минуле та міфологію, надаючи стрічці множинні сенси. Авторський трек довжиною в 3 хв. 24 сек. без перерви переходить до теми покаяння (або страждання) Тангойзера з увертюри опери Р. Вагнера, але не з її початку, а з другої ланки секвенції в соль мінорі, тональності попереднього треку, що свідчить про своєрідне маркування – свідоме об'єднання композитором двох музичних тем, щоб створити враження, ніби тема Тангойзера є частиною розвитку попереднього, а не початком нового треку. З технічної точки зору тональність і темп виглядають найбільш дієвими інструментами для об'єднання. Це досить рідкий випадок, коли фрагмент оперного твору не відокремлюється від основного аудіоряду. У більшості фільмів, де використовують знайомі оперні теми, їм приділяється особлива увага, вони відокремлені від основного саундтреку, оскільки їх появою, як правило, режисери підкреслюють особливість моменту у кадрі. Проте в «Чужій молитві» поява теми Тангойзера не тільки символічна та асоціативна в контексті зв'язку музики Вагнера з ідеологією німецького нацизму, а й пояснює внутрішню мотивацію та поведінку Генріха. Цей епізод є особливим та наділеним глибоким сенсом.

«Чужа молитва» є, якщо не унікальним, то доволі рідкісним прикладом, де оперна музика інтегрується не тільки в кадр, а й в аудіоряд. Але чи ставив перед собою таке завдання Круценко ми не знаємо через його смерть. Проте це виглядає логічним з точки зору як суто композиційних прийомів, так і з огляду на побудову мезанкадру – переходу від зйомки на дворі (біля дитячого будинку, де діти роблять ранкову гімнастику) до зйомки у приміщенні Генріха, вікна якого виходять на цей двір. Крупні та загальні плани скомпоновано так, ніби цю ранкову ідилію бачать його очі. І момент, коли чоловік повертається від вікна, показано крупний план його обличчя одночасно з початком звучання теми Тангойзера. В цей момент відбувається аудіовізуальна ідентифікація, з впевненістю можна стверджувати, що перед нами архетип Тангойзера – ідеаліста, який пристрасно вірить в свій ідеал та присвячує цілком себе його

пошуку. Крупний план обличчя дозволяє побачити міміку і вловити емоції: офіцеру подобається ця картина. Ймовірно, в своїх мріях він саме так уявляє свій ідеальний світ: лагідне ранкове сонце, юрба дітей, розкішна природа та чисте гірське повітря. Він шукає кримську Готію, рай для його співвітчизників. Підтвердження того, що кримська земля належала давнім готам, він знаходить в уламок наскельного знаку, схожого на октаграму (одного з символів древніх готів), в Чуфут-Кале, караїмській фортеці, яка межує з греко-готським князівством Феодоро, яке об'єднувало низку печерних міст південно-західного гірського Криму у XIV–XV ст. Ця знахідка його надихає, ми бачимо людину, яка ладна здолати гори (в прямому і переносному сенсі), аби укріпитись у своїй вірі. Він мріє про Кримську Рив'єру – затишне та цілюще місце, ідеальне за своїм географічним розташуванням, але не тільки. Це місце сили, яка йде від величних предків. Контрастує його піднесенням почуттям сюжетне тло: він з групою солдат і офіцерів шукають єврейських дітей, які можуть ховатись в печерному місті. У цьому епізоді Генріх не зосереджений на пошуках як решта, а занурений у свої думки.

Щодо ставлення штурмбанфюрера до єврейського питання, він є виконувачем наказу, тобто елементом системи, який не має права уникати своїх обов'язків. Проте ого особисте відношення демонструє інше: в сцені у домівці рабина Бахчисарая Генріх обіцяє ребе життя в обмін на видачу місцевих євреїв. Загалом він неодноразово демонструє людські якості: наказує відвести дітей-сиріт до дитбудинку та пропонує допомогу закладу. Генріх, з одного боку, є частиною нацистської ідеології, сповідує пангерманізм та антисемітизм, його власні ідеали узгоджуються з нею, однак є те що виходить за межі – це мрія про ідеальний світ, в якому всі щасливі – ніби рай, але на землі. Генріху здається, що він знайшов це місце, якби не було євреїв, бідного місцевого населення, яке здебільшого боїться окупаційну владу, дітей-сиріт, задушливих бахчисарайських квартир (через що він розпоряджається знайти йому помешкання за містом). Впродовж розгортання кіносюжету мрія офіцера поступово руйнується, ідеал перетворюється на марево, як Венера для Тангойзера в останній дії опери.

Нацистська доктрина не тільки не заперечувала християнство, а й спиралось на нього, особливо на початку становлення Третього Рейху. Для влади протестанти та католики Німеччини були основним

електоратом, а підтримка релігійних громад – це потужна підтримка, сильніша за підтримку етнічних або соціальних груп. Деякі члени німецького уряду, офіцери Вермахту та СС також були практикуючими протестантами, що створювало міцний зв'язок з місцевими християнами.

Погляди нацистів та німецьких християн збігались щодо єврейського питання. В. Марр, найвідоміший критик сіонізму, в своєму есе «Перемога юдаїзму над германізмом – з неконфесійної точки зору», яке проникнуто страхом перед перевагами євреїв як більш здібних, спритних, комерційно успішних людей, обґрунтовує, чому слід боятись семітів, простежуючи історичний шлях юдеїв в Європі. Він порівнює німців з євреями, майже не вбачаючи різниці, крім браку ініціативи та тотальної розрізненості [10, 20]. Марр побоювався єврейської експансії в усіх сферах – політичній, фінансовій, культурній тощо. Німецький антисемітизм базується на страху, расовому неприйнятті та заздрості. Юдаїзм сприймався не як релігія, а як соціальна загроза. Відношення нацистської влади до інших релігій в інших державах базувалось на такому ж електоральному підході, як і в своїй країні. На завойованих землях німці заохочували місцеві релігійні громади допомогою та лояльним ставленням: «Мусульманам на окупованих радянських територіях була виявлена досить потужна підтримка у відродженні релігійного життя. Нацизм намагався співпрацювати з деякими мусульманськими релігійними лідерами» [2, 141]. У «Чужій молитві» таке це теж показано.

За драматичним збігом улюбленим оперним твором засновника сіонізму та автора книги «Юдейська держава. Спроба сучасного розв'язання єврейського питання» Теодора Герцля була опера «Тангойзер»: «Моїм єдиним відпочинком були вечори, коли я міг піти послухати музику Вагнера, і особливо “Тангойзера”, оперу, яку я ходжу слухати так само часто, як і її ставлять. І лише тими вечорами, коли не було опери, я сумнівався в істинності своїх ідей» [8, 18]. Опера надихала його на ідею об'єднання європейських євреїв, створення єдиного управлінського та координаційного центру для роз'єднаних єврейських громад та зміцнювала його переконання [10]. Скликаний ним Всесвітній у 1897 році у нейтральному швейцарському Базелі заклав підвалини до створення єврейської держави. Продуктивність заходу та особисті відчуття успіху засновника сіонізму емоційно були пов'язані з періодом по його

підготовки, тими думками, які виникали та збирались в єдину ідеологічну систему, коли він слухав оперу Вагнера. Не дивно, що Другий Сіоністський конгрес в Базелі 1898, на якому він закликав повернення єврейських громад Європі до «ідеї єврейства» [7, 82], відкрився «Тангойзером». Нерозв'язаним питанням залишається те, чому Герцль, який, безсумнівно, був знайомий зі ставленням Вагнера до євреїв, яких той вважав неспроможними до справжньої творчості, а лише до копіювання, так захоплювався оперою композитора. Ймовірно, ідея паломництва до святого Риму та образ стійкості духу пілігримів були співзвучними з думками про єврейську державу на обіцяній землі.

Погляди німецького офіцера суміщають постулати державної ідеології та християнства. Генріх, в супереч своїй функції офіцера СС, сприймає її як необхідний обов'язок, який не завжди йому до душі. Як ідеаліст і мрійник, він намагається уникнути того, які пов'язані з каральними та репресивними діями. В сцені допиту Саїде показано внутрішній конфлікт офіцера, який повинен витягнути з підозрюваної правду про те, що вона прихистила єврейських дітей, та чоловіка, який кохає цю жінку. Сублімаційна поведінка героя супроводжує всю сцену: він намагається не тільки перекласти провину на Саїде, а й звинуватити її в тому, що саме вона завдає йому болі. Він виправдовує побиття Саїде тим, що та його обманула, перекладаючи відповідальність за свою жорстоку поведінку на жертву. Почуття Генріха в цій сцені знаходяться на перетині декількох емоцій: *бажання недоступного* (Саїде не тільки не відповідає взаємністю на прояви симпатії, а й відчуває страх та демонструє відчуженість), *жаль до себе* (досягнувши землі своїх пращурів, Генріх стикається з іншою реальністю, відмінною від його уявлення), *злість від безсилля* (симбіоз бажання недосяжного, пригнічення від обов'язків штурмбанфюрера та параної). Логіка подальших дій – подання рапорту про перевід до іншої частини та втеча з омріяної Готії.

Одним з важливих чинників в світі ідеаліста є жертва, якою стає кохана людина. Це каталізатор процесу руйнування його мрій. Безневинна жертва Єлизавети, яка кохала та захищала Тангойзера, рятує його від прокляття, але не від смерті. Генріх приносить в жертву Саїде, побачивши її стійкість, відчуває себе безсилим та поспіхом покидає місце поразки своїх мрій.

Наукова новизна статті полягає у виявленні та структурному аналізі рідкісного

творчого методу застосування фрагмента оперного твору в кіно: він є продовженням музичного розвитку попереднього треку в момент аудіо-візуальної ідентифікації героя та маркером його особистості.

Висновки. Герой-ідеаліст в опері Вагнера та фільмі Сеїтаблаєва – це активна людина, яка прагне свого ідеалу та, водночас є частиною ідеології свого суспільства. Тангойзер, отримавши новий досвід та прагнучи донести його до свідомості інших, належить до християнської громади та лицарського товариства, визнає правила та свій вирок. Офіцер СС, діставшись омріяної кримської Готії – країни щастя, виконує свою місію по ліквідації єврейської громади. Обидва героя відчують якщо не хибність, то недосконалість своєї ідеологічної системи, що завдає їм болю. Але не можуть відмовитись від ідеології задля ідеалу і навпаки. Цю дилему неможливо розв'язати, вона є апіорною даністю. Вони обидва бачать нереальність своїх уявлень, але все ж залишаються ідеалістами до кінця. Ще одною дилемою є нерозуміння: Генріха Тангойзера – лицарське товариство, штурмбанфурера Генріха – підлеглі. На шляху до руйнації ідеалу, вони жертвують, але спершу не собою: Генріх Тангойзер Єлизаветою, офіцер СС Генріх – Саїде. Висновок життя та прагнень героя – загибель або переслідування за військові злочини. Християнська та нацистська ідеології не суперечать одна одній. У Середньовіччі панувала влада церкви, в багатьох аспектах дублюючи державні інститути. За часи існування Третього Рейху влада розглядала християнські громади як ефективний інструмент, в тому числі у боротьбі з євреями. Трикутнику «Тангойзер» – сionізм – нацизм, який виглядає як протиріччя, є історичною реальною опозицією: улюблена опера засновника ідеї єврейської держави «Тангойзер», улюблений композитор фюрера Вагнер. Однакове ім'я, яке мають герої пояснює, чому звучить фрагмент увертюри у фільмі, який композитор «вмонтовує» в попередній музичний розвиток. Це відкриває магичні, міфологічні, історичні та ментальні сенси.

### Література

1. Гончар О. Ю. Опера «Тангойзер» Ріхарда Вагнера в режисерській інтерпретації Ромео Кастеллуччі. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 131. С. 137–153.
2. Мозговий І. Нацизм і віра: ставлення націонал-соціалістичної партії Німеччини до релігії

й церкви. *Світогляд–Філософія–Релігія*. 2016. Вип. 11. С. 131–150.

3. Рощенко О. Розгорнуте магичне ім'я у драматургії національного оперного міфу Р. Вагнера (ономатологічні студії). *Музика і філософія: до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше*. матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 07–08 листопада 2018 р.). Львів, 2018. С. 168–170.

4. Татарнікова А. А. «Тангейзер» Р. Вагнера у річищі еволюційних шляхів німецького оперного театру: міфопоетичні та жанрово-стильові аспекти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 353–358. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147532>.

5. Chrissochoidis I., Huck S., Harmgart H., Müller W. «Though this be madness, yet there is method in't». A Counterfactual Analysis of Richard Wagner's «Tannhäuser». *Music & Letters*, 2014, Vol. 95. № 4. P. 584–602.

6. Codex Manesse. Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848 Große Heidelberger Liederhandschrift. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0523/image.info> (дата звернення: 29.08.2025).

7. Garrett L. Sabotaging the Text: Tannhäuser in the Works of Heine, Wagner, Herzl, and Peretz. West Lafayette : Purdue University Press, 2011. 159 p.

8. Herzl T. Biographical Sketch. *Herzl: Up Close and Personal in pursuit of the Zionist vision*. Jerusalem : Department for Zionist Activities Department for Zionist Activities, World Zionist Organization, 2004. 24 p.

9. Kopot I. E, Kukure S. P. The numinous and its revelation in the phenomenology of religion in R. Wagner's opera Tannhäuser. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. 2 (90). С. 156–164. DOI: 10.35433/Philosophical Sciences.2(90).2021.156-163.

10. Marr W. Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum – Vom nichtconfessionellen Standpunkt aus betrachtet. Bern : Rudolph Costenoble, 1879. 49 p.

11. Ross A. Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2020. 784 p.

12. Wagner R. Oper und Drama. Leipzig : Berlagsbuchandlung von I. I. Weber, 1852. T. 1. 247 p.

### References

1. Honchar, O. (2021). Richard Wagner's Opera 'Tannhäuser' in the Director's Interpretation of Romeo Castellucci. *Scientific Herald of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 131, 137–153 [in Ukrainian].
2. Mozgovyi, I. (2016). Nazism and faith: The attitude of management National Socialist Party of Germany to religion and the Church. *Worldview–Philosophy – Religion*, 11, 131–150 [in Ukrainian].
3. Roshhenko, O. (2018). Expanded magic name in the drama of the national operatic myth of R. Wagner (onomatological studios). *Music and Philosophy: to the 150th anniversary of the meeting between Wagner and*

Nitsshe. Materials of international scientific conference. Lviv, November, 7–8, 168–170 [in Ukrainian].

4. Tatarnikova, A. (2018). 'Tannhauser' R. Wagner in the mainstream of the evolutionary ways of the German musical theatre: mythopoetic and genre-style aspects. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 353–358 [in Ukrainian].

5. Chrissochoidis, I., Huck, S., Harmgart, H., & Müller, W. (2014). 'Though this be madness, yet there is method in't'. A Counterfactual Analysis of Richard Wagner's 'Tannhäuser'. *Music & Letters*, 95, 4, 584–602 [in English].

6. Codex Manesse. Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848 Große Heidelberger Liederhandschrift. Retrieved from: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0523/image,info> [in German].

7. Garrett, L. (2011). Sabotaging the Text: Tannhäuser in the Works of Heine, Wagner, Herzl, and Peretz. Purdue University Press [in English].

8. Herzlm, T. (2004). Biographical Sketch. Herzl: *Up Close and Personal in pursuit of the Zionist vision*.

Department for Zionist Activities Department for Zionist Activities, World Zionist Organization [in English].

9. Kopot, I. E., & Kukure, S. P. (2021). The numinous and its revealment in the phenomenology of religion in R. Wagner's opera Tannhäuser. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal*, 2 (90), 156–164 [in English].

10. Marr, W. (1879). Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum – Vom nichtconfessionellen Standpunkt aus betrachtet. Rudolph Costenoble [in German].

11. Ross, A. (2020). *Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music*. Farrar, Straus and Giroux [in English].

12. Wagner, R. (1852). *Oper und Drama*. Berlagsbuchandlung von I. I. Weber [in German].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2025  
Отримано після доопрацювання 12.12.2025  
Прийнято до друку 16.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 792.5

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351976

**Цитування:**

Мусієнко В. І. Підготовка студентів акторів до роботи з вокальним матеріалом у подальшій фаховій діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 332–337.

Musiienko V. (2025). Teaching of Actors Students to Work with Vocal Material in Further Professional Activity: Pedagogical Tasks. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 332–337 [in Ukrainian].

**Мусієнко Валентина Іванівна**,  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
в.о. завідувача кафедри музичного виховання  
Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,  
заслужений працівник культури України  
<https://orcid.org/0009-0008-6752-7663>  
[v.musiienko@kntkt.edu.ua](mailto:v.musiienko@kntkt.edu.ua)

## ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ АКТОРІВ ДО РОБОТИ З ВОКАЛЬНИМ МАТЕРІАЛОМ У ПОДАЛЬШІЙ ФАХОВІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

**Мета роботи** – на основі аналізу основних потреб, проблем і викликів фахової діяльності актора, пов'язаної з вокальним виконавством, сформулювати комплексний та обґрунтований перелік творчих завдань для викладача вокальних дисциплін театральних університетів. **Методологія дослідження.** У процесі розгляду теми було застосовано метод порівняльного аналізу й теоретичного узагальнення з метою зіставлення різних підходів до формування вокальних компетентностей у театральній та музично-педагогічній практиці; використано метод педагогічного спостереження для виявлення типових труднощів студентів у процесі опанування навичок сценічного співу; аналіз педагогічного досвіду для узагальнення ефективних методів роботи викладача з майбутніми акторами. **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні ролі викладача вокалу у формуванні стійких професійних навичок роботи актора з голосом і музичним матеріалом; уточненні завдань викладача для підвищення ефективності вокальної підготовки студентів-акторів; а також у з'ясуванні функціонального взаємозв'язку сценічного співу й мовлення як ключового чинника комплексного розвитку мовно-голосових компетенцій майбутніх акторів. **Висновки.** Виявлено, що коректний педагогічний підхід викладачів музичних (вокальних) дисциплін формує стійку базу для роботи актора з голосом, музичним матеріалом, а також відіграє значну роль у підтримці та збереженні професійного здоров'я актора. Уточнено завдання, які постають перед викладачем під час занять для досягнення максимальної результативності у формуванні вокальних вмінь, навичок та компетенцій актора. З'ясовано, що прямий функціональний зв'язок сценічного співу і сценічного мовлення відіграє ключову роль у комплексній мовно-голосовій підготовці студентів-акторів. Дослідницькі матеріали статті стануть у пригоді при формуванні методичних рекомендацій, робочих програм навчальних дисциплін та репертуарних планів студентів акторських спеціальностей.

**Ключові слова:** сценічний спів, вокал, театр, студенти-актори, перформативне мистецтво.

*Musiienko Valentina, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Honoured Worker of Culture of Ukraine, Head of the Department of Music Education, I. Karpenko-Karyi, Kyiv National Theatre Cinema and Television University*

### **Teaching of Actors Students to Work with Vocal Material in Further Professional Activity: Pedagogical Tasks**

**The purpose of the study** is to analyse the basic needs, problems, and challenges of professional activity of the actor related to vocal performance, to form a comprehensive and sound list of pedagogical tasks for the teacher of vocal disciplines of theatrical universities. **Methodology.** In the process of consideration of the topic, a method of comparative analysis and theoretical generalisation was applied to compare different approaches to the formation of vocal competences in theatrical and musical-pedagogical practice. The article uses the method of pedagogical observation to identify the typical difficulties of students in the process of mastering the skills of stage singing. Analysis of pedagogical experience to generalise effective methods of teacher work with future actors. **The scientific novelty** of the investigation is that with the help of theoretical and practical analysis, the aspect of the pedagogical work of the vocalist teacher with actor students was considered. **Conclusions.** It is revealed that the correct pedagogical approach of teachers of musical (vocal) disciplines forms a stable base for the work of an actor with voice, musical material, and plays a significant role in maintaining and maintaining the professional health of the actor. The tasks facing the teacher during classes to maximise the effectiveness in the formation of vocal skills, skills and competencies of the actor are clarified. It has been found that the direct functional connection of stage singing and stage speech plays a key role in the complex language-voice training of actors. Research materials of the article will be useful in the formation of methodological recommendations, work programmes of educational disciplines and repertoire plans of students of acting specialties.

**Keywords:** performative art, theatre, student actors, stage singing, vocals.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку перформативного мистецтва (сценічного мистецтва, театру) питання підготовки кадрів є одним з ключових, оскільки безпосередня фахова діяльність передбачає глибинну практичну підготовку під час навчання, напрацювання бази навичок, вмінь та компетентностей, відсутність яких унеможливило б існування в професії на початкових етапах включно. Підготовка актора до професійної діяльності є комплексним довготривалим процесом, а якість цього процесу визначає весь майбутній шлях існування в професії, професійну тривалість, а також зачіпає питання професійного і фізичного здоров'я. Фахова база, що закладається під час навчання актора у закладі вищої освіти формує акторську палітру, сценічну витривалість, баланс вмінь та природних можливостей.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Сучасні дослідження в галузі перформативних мистецтв орієнтовані переважно на аналіз існуючого змісту та результату навчання акторів. Наприклад, Н. Фоломєєва розглядає методичні основи розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів, М. Нагорний досліджує «Роль вокального виховання в освітньо-професійній підготовці акторів театру» [5]; Л. Гринь аналізує та систематизує методика формування вокального голосу в процесі професійної підготовки майбутнього актора. Також наукова розвідка звертає увагу на аналогічний підхід – роботу артистів-вокалістів у музично-театральних жанрах, зокрема Ю. Савченко, М. Сохань приділяють увагу підготовці майбутніх артистів-вокалістів до роботи в мюзиклі, а О. Гурець зосереджується на основних прийомах роботи з голосовим апаратом у вокальному класі.

Мета роботи – на основі аналізу основних потреб, проблем та викликів фахової діяльності актора, пов'язаної з вокальним виконавством, сформувати комплексний та обґрунтований перелік творчих завдань для викладача вокальних дисциплін театральних університетів.

Виклад основного матеріалу. Підготовка студентів-акторів до роботи з вокальним матеріалом є одним із ключових аспектів їх професійної підготовки, оскільки голос у акторській професії виступає не лише як інструмент для передачі художнього образу, але і є найважливішим засобом впливу на глядача. Як зазначає вітчизняна науковця те педагог сценічного співу Н. Борисенко: «Вокал у акторській майстерності – це не просто технічна навичка, а інструмент емоційного та

сценічного впливу, засіб художнього висловлення, ключ до внутрішньої свободи актора. Тому розвиток вокальних умінь повинен бути інтегрованою частиною професійної підготовки актора – поряд із мовною технікою, пластикою та психологічною роботою над роллю» [1]. У процесі навчання в університеті майбутні актори повинні отримати комплекс вокальних та голосових навичок, необхідних для подальшої роботи на сцені та екрані. До них належать вокальне правильне дихання, опора, розвиток резонаторної системи та місії звуку, здатність формувати звук без перенапруження голосового апарату, розвиток чіткості дикції і артикуляції, а також майстерність роботи з музичним матеріалом у різних напрямках, жанрах а стилях. Розвиток цих навичок необхідний не лише для якісного виконання вокальних фрагментів, але і для щоденної професійної практики актора, де голос функціонує в умовах високої інтенсивності навантаження.

Особливу увагу в процесі голосової підготовки слід приділяти проблемі збереження професійного здоров'я голосу. Практика театральної та музичної освіти свідчить про те, що за відсутності системного навчання для правильних методів дихання та формування звуку голос студента, а згодом актора швидко втомлюється, з'являються ознаки дисфонії або фонастенії, що призводить в майбутньому до патологічних змін, таких як вузли на голосових зв'язках. Неправильні вокальні звички та автоматизм використання голосового апарату, утворені на ранніх стадіях занять, надскладно виправити і педагогічні помилки можуть спричинити професійні обмеження або навіть неможливість продовжувати займатися фаховою діяльністю. Ось чому вокальна та голосова підготовка студентів повинна бути спрямована не лише на розвиток художнього вираження, але і на формування стабільних навичок гігієни голосу, запобігання перевантаженню та підтримці вокальної витривалості. У цьому контексті педагог вокалу виступає як одна з ключових фігур в навчальному процесі, завданням якої є формування інтегральної системи знань, вмінь та практичних навичок.

Основні педагогічні завдання можуть бути умовно розділені на кілька груп. Перша група передбачає завдання, пов'язані з постановкою голосу: формування правильного вокального дихального та підтримуючого механізму, розвиток координації голосового та дихального апарату, вокальної позиції та тренування звуковидобування. Другою групою є завдання, пов'язані з музичним та мистецьким розвитком



студента: формування почуття ритму, інтонаційної точності, здатності працювати з текстом у музичному супроводі, здатністю інтерпретувати вокальні твори, враховуючи і музичну, і драматичну складові. Третя група входить до категорії музично-сценічної єдності. Педагог має звернути увагу на аспекти сценічної свободи та емоційної виразності, допомагаючи студенту органічно поєднувати голосові та акторські компоненти сценічного образу. Л. Гринь описує педагогічні цілі та напрями так: «Специфіка педагогічного спрямування вокального навчання у вищих навчальних закладах вимагає володіння науково-теоретичною базою знань із вокальної педагогіки, усвідомлення процесу звукоутворення та високого рівня вокально-технічного комплексу вмінь та навичок» [2]. Тобто перед педагогом постає ускладнене завдання для формування у студента музичних вмінь, навичок та компетенцій.

Формування педагогом професійних навичок майбутнього актора неможливо без цілеспрямованої роботи над розвитком вокальних навичок, які включають не лише оволодіння техніко-акустичною стороною голосу, а й розвитку виразності вокально-акторської палітри у різних музичних стилях та жанрах. У практиці театрального мистецтва, спів займає особливе місце, оскільки він поєднує як музичний, так і художній, і сценічний принцип, що означає, що він вимагає високого ступеня гнучкості та універсальності. Студент-актор повинен бути готовим до того, що в процесі своєї професійної діяльності йому доведеться звернутися до різноманітних вокальних форм від класичної арії до джазової імпровізації, від народної пісні до сучасної музики. Ось чому одним із ключових завдань викладачів є навчання студентів стилю та жанру, що належить матеріалу. Важливість цього аспекту пояснюється тим, що неправильна суміш жанрових характеристик може повністю спотворити художній план твору. Наприклад, виконання джазової композиції в оперному плані призведе до втрати його легкості, свободи ритмічного дихання та імпровізаційного характеру, а відтворення фрагмента опери з елементами естрадного звучання позбавляє музики необхідних вокальних глибин, повноти тембру та емоційної переконливості.

Таким чином, володіння стилістичними характеристиками стає умовою для справжнього розкриття художнього образу. Педагогічна робота в цьому напрямку повинна бути систематичною і включати як практичні вправи, так і теоретичне пояснення відмінностей між стилями. Важливо не лише

показати студентам конкретні методи, пов'язані з диханням та технікою голосу, артикуляцією, роботою резонаторів, але також пояснити, чому в певному жанрі ці методи використовуються по-різному. Отже, в академічному вокалі пріоритетним є рівномірність звуку, дихальна підтримка та насичення тембру, тоді як у джазі свобода звуку, використання специфічного ритму, різноманітних відтінків тембру та імпровізаційного початку. Естрадний спів та сучасна музика, у свою чергу, вимагають більшої детальної мови, здатності змінювати динаміку залежно від тексту та створювати ефект довірливого спілкування зі слухачем. Для актора особливо важлива така універсальна підготовка, оскільки його діяльність передбачає постійне перемикання між різними мистецькими завданнями. Здатність співати точно та виразно в межах певного стилю стає не лише показником голосової культури, а й свідченням професійної зрілості актора. Більше того, правильна інтонація та стильова приналежність виконання покращує емоційний вплив на глядача, створює цілісність художнього зображення та сприяє більш глибокому зануренню в театральну дію.

Варто підкреслити, що процесі навчання акторів співу педагог відіграє роль диригента між традиціями музичного мистецтва та особистістю особистості. Його завдання полягає не лише в тому, щоб навчити технічних аспектів співу, а й сформувати естетичний смак у майбутньому акторі, здатність розрізняти нюанси жанрів та стилів, а також здатність використовувати голос як виразний інструмент, що відповідає мистецькому завданню. Оперний співак, педагог О. Гурець наголошує на індивідуалізації педагогічної стратегії в процесі навчання: «Використання педагогами-вокалістами тих чи інших методів у практичній роботі з голосом буде завжди різною, в залежності від потреб навчання та індивідуальності самого студента, що залежить від суб'єктивного і емоційного стану вихованця, його готовності до сприйняття, фізіолого-психологічного стану та розумової діяльності на заняттях» [3]. У той же час, педагогічна стратегія повинна бути спрямована на гармонійне поєднання регламентованості вимог та підтримки творчої ініціативи, що дозволяє студенту розвивати гнучкість мислення та свободу виконання. Таким чином, навчання акторів співу у різних стилях та жанрах є компонентом їх професійної підготовки. Це сприяє розвитку музичного та естетичного горизонту, формує навички інтерпретації стилю та допомагає уникнути помилок, пов'язаних з механічною передачею голосової методики з одного жанру до іншого.



Правильне володіння голосом та почуття стилю стають не лише умовою успішного втілення музичних творів, але й показником мистецької зрілості актора, який може адекватно і переконливо вирішувати широкий спектр творчих проблем.

У процесі професійної підготовки студентів-акторів складним педагогічним завданням є розвиток музичного слуху, оскільки ця майстерність є основою як вокальної, так і загальної сценічної діяльності. Музичний слух надає здатність правильно сприймати та відтворювати інтонації, ритмічні малюнки, відтінки тембрів та динамічні нюанси, які, в свою чергу, дозволяють актору правильно та виразно виконувати музичний матеріал. В умовах сучасного театру, де синтез різних мистецтв займає все більш значне місце, актор, позбавлений розвинутого слуху, виявляється обмеженим у своїх можливостях і менш конкурентоспроможним, а завдання для педагога ускладнюються тим, що музичний слух має фізіологічну природу і початковий рівень студентів значно відрізняється. Частина студентів-акторів мають музичну освіту і розвинені навички музичного слуху, частина зіштовхується з навчанням музиці вперше і має потребу в особливій увазі до чистоти інтонування, відчуття ритму тощо. Педагогічна практика показує, що формування музичного слуху серед студентів проводиться поетапно і включає спеціальні вправи для інтонаційної точності та роботи з музичними творами різної складності. Особлива увага приділяється розвитку внутрішнього слуху, тобто здатності зберігати звукове зображення в пам'яті та відтворювати його без зовнішнього тригера. Саме ця навичка допомагає акторові впевнено співати на сцені, підтримувати чистоту інтонації та гармонійний звук навіть в умовах хвилювання на сцені. Паралельно проводиться робота з ритмічної точності, оскільки володіння метро-ритмічними структурами невіддільне від загального розвитку музичності.

Не менш важливим аспектом є навчання студента-актора до здатності вести свою партію як в соло, так і в ансамблі. У сольних виступах вимагається здатність самостійно контролювати інтонацію, дихання, динаміку та тембр звуку, зберігаючи виразність та переконливість на сцені. Однак робота в ансамблі висуває додаткові вимоги до виконавця: необхідно почути не тільки власний голос, але й голос партнерів, співвідносити партії, знайти рівновагу та підтримувати цілісність загального звучання. У багатоголосі особливо важливе значення має гармонія, здатність інтонаційно «інтегруватися» у загальний акорд, не порушуючи баланс

ансамблю і в той же час зберігаючи індивідуальну виразність партії. Педагог повинен навчити студента не тільки технічним методам ведення партії, але й сформувати навички колективної музичності, здатності слухати та чути інших виконавців. Педагогічна методика передбачає поступовий перехід від простих вправ на два голоси до більш складних ансамблевих форм, включаючи поліфонічні роботи. У той же час, увага приділяється не лише точності інтонації, а й координації ритму, динамічних відтінків, фразування [4]. Педагог зобов'язаний підкреслити, що ансамбль – це не лише поєднання окремих партій, а органічне ціле, де кожен голос відіграє значну роль і де порушення однієї лінії може знищити загальне враження.

Розвиток навичок музичного слуху та ансамблевого співу має прямий вплив на сценічну діяльність актора. Можливість чути музику об'ємніше, тримати свою партію і в той же час сприймати партнерів сприяє формуванню професійної гнучкості та універсальності. Це дозволяє актору працювати з однаковою результативністю та виразністю як у камерних музичних, так і в драматичних постановках, так і у великих виставках, включаючи хорові сцени чи ансамблі. Більше того, ці навички формують спеціальні *soft skills* – здатність відчувати команду, що є невід'ємною частиною театрального мистецтва. Розвиток музичного слуху серед студентів та їх здатності впевнено тримати партію в сольних та ансамблевих роботах є невід'ємною частиною професійної підготовки. Ці навички сприяють формуванню інтонаційної точності, ритмічної стабільності, гармонічного слуху та відчуття партнера, без яких неможливо якісно брати участь у музичних та драматичних постановках. Педагог, систематично і послідовно, працюючи над розвитком цих якостей, забезпечує майбутнім акторам не тільки технічну готовність до сценічних завдань, але й мистецьку зрілість, що проявляється у здатності створювати цілісні та переконливі мистецькі образи в музичному та театральному просторі.

Одним з найважливіших завдань вокальної підготовки актора є формування здатності поєднувати вокальне виконавство зі сценічним образом та драматургічним матеріалом. Для актора голос – це не лише засіб утворення звуку, але й інструмент для передачі почуттів, настроїв, драматичної напруги. Саме в музичних сценах, які в структурі виступу часто мають місце кульмінації, емоційна виразність досягає своєї найбільшої інтенсивності. У такій ситуації виконавець вимагає здатності одночасно жити складними емоційними

станами і в той же час підтримувати контроль над голосом, диханням та артикуляцією.

Педагогічним завданням є навчити студента, що емоційне життя на сцені неможливо без свідомого володіння технікою. У своєму дослідженні Ю. Савченко також наголошує: «Нерідко акторові, що володіє ґрунтовною вокальною підготовкою, доводиться заново вчитися співати в мюзиклі, оскільки об'єднання співу і танцю, вміння їх синхронізувати для деяких виконавців стає завданням, яке важко здійснити» [6]. В умовах стресу або високої драматичної напруги актор може інстинктивно збільшити навантаження на голос, форсувати звук, порушувати респіраторний ритм, що призводить до швидкої втоми та зниження якості звуку. Правильно побудований педагогічний процес вчить студента, що емоційна виразність та технічна стабільність не суперечать один одному, а скоріше взаємодіють для ефективного мистецького впливу.

Основним завданням є формування у студента синхронізованого контролю над тілесними та емоційними процесами. За допомогою спеціальних вокальних та акторських вправ студент вчиться поєднувати дихання з внутрішнім емоційним імпульсом, перетворювати психологічний стрес на акустичну енергію голосу. Зі свого боку педагог повинен пояснити важливість внутрішньої концентрації: актор живе емоцією, але не «втрачає» техніку, а продовжує утримувати дихальну опору, підтримує чистоту інтонації та чіткість дикції.

Важливу роль відіграє розвиток здатності до внутрішньої трансформації: студент усвідомлює, що емоція не повинна руйнувати голос, а повинна керувати та розфарбувати її. Для цього використовуються методи емоційної пам'яті, імпровізаційні завдання, працюють над музичними фразами в різних емоційних регістрах. Таким чином, педагог формує студента, який розглядає вокальну частину не лише як набір звукових завдань, але і як органічну частину драматичної дії, підпорядковану розкриттю сценічного образу.

Особливу увагу слід приділяти розвитку навичок «подвійного контролю» – актор одночасно живе емоцією і контролює техніку. Наприклад, можна взяти до уваги артикуляційний апарат. Сучасний театральний педагог Н. Фоломєєва також наголошує: «Чинник артикуляційного укладу нерозривно пов'язаний із м'язовою свободою. Маючи справу не лише з унікальною акторською природою, а й часто з індивідуальними фізіологічними особливостями мовного

апарату, а також з особистістю, що вже сформувалася, викладач основ співу намагається діяти делікатно» [7]. Ця здатність формується поступово: від простих вокальних завдань з елементами емоційного барвника до виконання складних музичних номерів в умовах руху сценічного руху. Результатом є здатність актора підтримувати професійну свободу та виразність навіть у екстремальних умовах виступу – будь то емоційний кульмінаційний момент, висока динаміка чи тривале вокальне навантаження.

Тож педагогічне завдання в цьому напрямі – навчити майбутнього актора інтегрувати голосову техніку та емоційну виразність в єдиний художній процес. Актор, який освоїв цей синтез, здатний створити переконливі та цілісні сценічні образи, в яких голос не тільки служить технічним засобом, але й стає носієм глибокого емоційного змісту. Це забезпечує не тільки художню силу виступу, але й професійну стабільність голосу, що дозволяє актору тривалий час працювати на сцені без ризику перевантажень та втрати можливостей професійної виразності.

Поряд з цим, найважливішим завданням педагога є навчання студентів із свідомим ставленням до їхнього голосу як професійного інструменту. Необхідно сформувати навички самоконтролю, здатність аналізувати власний звук, оцінювати рівень навантаження голосу та правильно планувати роботу з вокальним матеріалом. Викладач ознайомлює студентів із методами запобігання голосовим порушенням, основами фоніатричної гігієни, формує навички правильного та раціонального використання голосу в умовах інтенсивної сценічної діяльності.

Отже, підготовка студентів для роботи з вокальним матеріалом – це всебічний процес, який поєднує як технічні, так і художні, а також медичні та профілактичні аспекти. Якщо на етапі тренувань студент отримує цілісну систему знань та навичок, це дозволяє йому надалі використовувати свій голос у найрізноманітніших професійних умовах без ризику її передчасного виснаження. Завдання вчителя вокалу – це не лише передача технічних знань, а й у формуванні професійної культури роботи з голосом, що є запорукою успішної кар'єри актора в сучасному театрі та музичному мистецтві.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні ролі викладача вокалу у формуванні стійких професійних навичок роботи актора з голосом і музичним матеріалом; уточненні завдань викладача для підвищення ефективності вокальної підготовки студентів-акторів; а також у з'ясуванні функціонального

взаємозв'язку сценічного співу й мовлення як ключового чинника комплексного розвитку мовно-голосових компетенцій майбутніх акторів.

Висновок. У статті розглянуто малодосліджені аспекти підготовки актора до подальшої роботи з музичним вокальним матеріалом у безпосередній фаховій діяльності. З'ясували роль та завдання педагога під час навчання сценічного співу. Уточнили взаємозв'язок голосового апарату з іншими засобами сценічної виразності. Наголошено на важливості правильного опанування навичками роботи з голосом для професійного здоров'я та збереження палітри акторської виразності. Доведено, що ґрунтовний та системний підхід педагога до постановки голосу, формування вокальних знань, вмінь, навичок та компетенцій є одним з ключових факторів професійної стабільності актора. На основі аналізу основних потреб, проблем та викликів фахової діяльності актора, пов'язаної з вокальним виконавством, сформовано комплексний та обґрунтований перелік творчих завдань для викладача вокальних дисциплін театральних університетів.

#### Література

1. Борисенко Н. С. Впровадження сучасних вокальних технік у процесі підготовки майбутніх акторів. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Т. 2, № 5. С. 56–62. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-5>.
2. Гринь Л. О., Ткаленко К. О. Методика формування вокального голосу в процесі професійної підготовки майбутнього актора. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2022. Т. 1, № 17. С. 142–150. DOI: <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2022-1-17>.
3. Гурець О. В. Основні прийоми роботи з голосовим апаратом у вокальному класі. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. 2025. № 2. С. 81–88. DOI: <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2025-PP-2-81-88>.
4. Дзюба О. А. Педагогічні аспекти вокальної технології сучасного популярного виконавства. *Імідж сучасного педагога*. 2018. Т. 2(179). С. 66–69. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-2\(179\)-66-69](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-2(179)-66-69).
5. Нагорний М. В. Роль вокального виховання в освітньо-професійній підготовці акторів театру. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-*

*Карого*. 2024. № 34. С. 85–93. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305220>.

6. Савченко Ю. О. Підготовка майбутніх артистів-вокалістів до роботи в музикалі. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2024. Т. 9, № 12. С. 112–119. DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2024.912>.

7. Фоломєєва Н. А. Методичні основи розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів. *Слобожанські мистецькі студії*. 2023. Т. 2, № 3. С. 54–61. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.2.7>.

#### References

1. Borysenko, N. S. (2025). Introduction of modern vocal techniques in the training of future actors. *Fine Art and Culture Studies*, 2(5), 56–62. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-5> [in Ukrainian].
2. Hryn, L. O., & Tkalenko, K. O. (2022). Methods of vocal voice formation in the professional training of future actors. *Pedagogical Science: Theory and Practice*, 1(17), 142–150. DOI: <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2022-1-17> [in Ukrainian].
3. Hurets, O. V. (2025). Basic techniques for working with the vocal apparatus in the vocal class. *Scientific Notes of Mykola Gogol State University of Nizhyn. Series: Psychological and Pedagogical Sciences*, 2, 81–88. DOI: <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2025-PP-2-81-88> [in Ukrainian].
4. Dziuba, O. A. (2018). Pedagogical aspects of vocal technology in modern popular performance. *Image of the Modern Educator*, 2(179), 66–69. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-2\(179\)-66-69](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-2(179)-66-69) [in Ukrainian].
5. Nahornyi, M. V. (2024). The role of vocal education in the educational and professional training of theatre actors. *Scientific Bulletin of I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 34, 85–93. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305220> [in Ukrainian].
6. Savchenko, Yu. O. (2024). Training future vocal artists for work in musical theatre. *Musical Art in Educational Discourse*, 9(12), 112–119. DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2024.912> [in Ukrainian].
7. Folomieieva, N. A. (2023). Methodological foundations of developing articulatory expressiveness in the vocal training of future actors. *Slobozhanski Art Studios*, 2(3), 54–61. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.2.7> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.10.2025  
Отримано після доопрацювання 01.12.2025  
Прийнято до друку 12.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 008:316.7:78.03:008(477)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351977

**Цитування:**

Сапожнік О. В. Пісні української боротьби в культурній ідентичності нації: передумови, постаті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 338–343.

*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>

Sapozhnik O. (2025). Songs of the Ukrainian Struggle in the Cultural Identity of the Nation: Prerequisites, Figures. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 338–343 [in Ukrainian].

## ПІСНІ УКРАЇНСЬКОЇ БОРОТЬБИ В КУЛЬТУРНІЙ ІДЕНТИЧНОСТІ НАЦІЇ: ПЕРЕДУМОВИ, ПОСТАТІ

**Мета роботи** – дослідити передумови та роль пісень української боротьби періоду січового стрілецтва у творенні культурної ідентичності нації; охарактеризувати історичну та культурну тяглість українського пісенного мистецтва упродовж визвольних змагань; окреслити значення пісенної спадщини в культурній ідентичності нації. **Методологія статті** має в основі культурологічний, музикознавчий, порівняльний аналізи. Культурологічний аналіз дозволив дослідити пісні січових стрільців у контексті історичних, соціальних, культурних процесів в Україні означеного періоду, що сприяли їхньому виникненню й розвитку. Порівняльний аналіз дав можливість визначити спільні й відмінні риси, мотиви, тематику, авторів пісень січового стрілецтва та відслідкувати еволюцію розвитку пісенного жанру. За допомоги музикознавчого підходу представлено вокальні, поетичні, інструментальні твори про війну, авторів музики української боротьби періоду УСС (українського січового стрілецтва), професійних композиторів, поетів, означено їх внесок у розвиток пісенної спадщини часів війни, що стала засобом творення світогляду та зброєю духовного опору українців. **Наукова новизна** дослідження. Уточнено мистецтвознавчі, культурологічні, історико-соціальні передумови виникнення пісень української боротьби січового стрілецтва та їх значущість у збереженні та відтворенні культурної спадщини українців. **Висновок.** Пісні української боротьби постають як зброя національної самоідентифікації в умовах воєнного часу. Вони сублімують музичний фольклор, духовну культуру, героїчний епос визвольних воєн, вокально-поетичні мотиви української багатоголосної пісенної спадщини. Пісні січового стрілецтва стали акумулятором звияти, натхнення та піднесення бойового духу, зростання патріотизму, створення військового фольклору для передачі новій генерації автентичної стрілецької мелодики як зброї в теперішній боротьбі за культурну ідентичність, за право називатись українцями.

**Ключові слова:** культурна ідентичність, пісні української боротьби, композитори та поети воєнної тематики, музична спадщина січових стрільців.

*Sapozhnik Olga, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor National Academy of Culture and Arts Management*

### **Songs of the Ukrainian Struggle in the Cultural Identity of the Nation: Prerequisites, Figures**

**The purpose of the work** is to investigate the prerequisites and significance of the songs of the Ukrainian struggle of the Sich Rifleman period in the creation of the cultural identity of the nation; to characterise the historical and cultural continuity of Ukrainian song art throughout the liberation struggle; to outline the significance of the song heritage in the cultural identity of the nation. **The methodology** is based on cultural, musicological, and comparative analysis. Cultural analysis allowed us to study the songs of the Sich riflemen in the context of historical, social, and cultural processes in Ukraine of the specified period that contributed to their emergence and development. Comparative analysis made it possible to determine common and distinctive features, motives, themes, authors of songs of the Sich riflemen and to trace the evolution of the development of the song genre. With the help of a musicological approach, vocal, poetic, and instrumental works about the war, authors of music of the Ukrainian struggle of the period of the OSS (Ukrainian Sich riflemen), professional composers, and poets, their contribution to the development of the song heritage of the war, which became a means of creating a worldview and a weapon of spiritual resistance of Ukrainians, is presented. **The scientific novelty** of the study is that the art-historical-culturological, historical-social prerequisites for the emergence of Ukrainian Sich riflemen's struggle songs and their significance in the preservation and reproduction of the cultural heritage of Ukrainians have been clarified. **Conclusion.** Songs of the Ukrainian struggle appear as a weapon of national self-identification in wartime conditions. They sublimate musical folklore, spiritual culture, the heroic epic of the liberation

wars, vocal-poetic motifs of the Ukrainian polyphonic song heritage. Songs of the Sich riflemen became a battery of victory, inspiration and elevation of fighting spirit, growth of patriotism, creation of military folklore for the transfer to the new generation of authentic riflemen's melodies as a weapon in the current struggle for cultural identity, for the right to be called Ukrainians.

**Keywords:** cultural identity, songs of the Ukrainian struggle, composers and poets of military themes, musical heritage of the Sich riflemen.

Актуальність теми дослідження. Сучасна війна стала каталізатором прояву кордоцентризму (відчуття серцем), потягу до першоджерел. Виринає з підсвідомості почутий в дитинстві від бабусь і дідусів фольклорний спадок воєнного й повоєнного періоду у формі дум, козацьких, стрілецьких, повстанських пісень, замовлянь, заклинань, родинних переказів тощо. Модернізовані й адаптовані під теперішню визвольну війну такі види, жанри, стилі мілітарної музичної творчості широко упроваджуються в сучасний медіапростір. Варто зазначити, що в сьогоднішніх воєнних реаліях фольклор, зокрема народна пісенна воєнна творчість, змістила свій акцент в соціальний бік, оскільки саме в постмодерний період домінує соціальний вектор вивчення фольклорних джерел, ідеться не лише про зв'язок поколінь музично-естетичними зразками, а й спосіб накопичення й передачі цінної культурно-історичної інформації.

Аналіз досліджень і публікацій. Чимало вітчизняних науковців з різних аспектів досліджували проблематику пісенної лірики українського народу в боротьбі за власну ідентичність в часі визвольних змагань. Так, В. Ондрущенко, В. Поліщук, Г. Горбань, І. Іванова, В. Яремчук у своїх наукових працях з позиції психології, соціології, філософії, музикознавства підіймають питання національної ідеї, патріотизму, способів ідентифікації української нації в умовах воєнних конфліктів. Науковці Т. Бевз, С. Копилов, Б. Лазоренко, О. Ткаченко зауважують на соціокультурному значенні української пісні в умовах війни, їх дослідження висвітлюють воєнну музику як інструмент національної самоідентифікації в умовах гібридної війни [4].

Цілий пласт наукових розвідок присвячений специфіці використання фольклорних творів, елементів, мотивів у сучасній українській патріотичній пісні (О. Кузьменко, С. Петренко, С. Садовенко, І. Якубовський та ін.) [7]. Зокрема, доктор філологічних наук О. Кузьменко трактує фольклор як інформативне джерело кризових періодів в житті українців, особливо упродовж ХХ століття (двох світових воєн, голодоморів, репресивних дій, депортацій та ін.). Авторка вважає, що пісенна творчість визвольних воєн

оприявнює тенденцію підсвідомого звернення до своїх коренів, до традицій, звичаїв, які закладені в генетичному коді українців [2]. З психологічного ракурсу розглядають пісні української боротьби науковці В. Бурназова, К. Сапранкова, метою їхніх студій є вплив музики, в тому числі ліричної похідної пісні, на психоемоційний стан особистості в умовах воєнних конфліктів [1]. Науковець Кузьменко Т. у дисертаційному дослідженні описує рівень духовної культури українських січових стрільців в контексті національно-культурного руху, зауважуючи при цьому, що значна кількість січовиків були з родини священників, кліриками були їхні родичі, та і вони самі (зокрема: А. Пшепорський, М. Їжак, Ю. Фацієвич, П. Боднар, О. Нижанківський, М. Тарнавський, Р. Купчинський, Л. Лепкий та ін.) приймали сан та були взірцем як польові духовники для побратимів. Чимало з них є авторами поетичної та пісенної лірики цього воєнного періоду [3].

Питання музичних образів, поезики, лірики, емоційності мови та образів війни в сучасній українській пісенній поезії вивчає вітчизняна дослідниця М. Рябченко. Авторка констатує, що російська агресія в Україні стала активатором появи в українському літературному та медіапросторі бібліотеки пісенних та поетичних текстів про війну. Зазвичай ідеться про так звану комбатантську літературу, поезію, прозу, бардівську (авторську) пісню, автори якої, будучи безпосередніми учасниками воєнних дій, сублімують побачене чи пережите у фактографічні наративи [5]. У своїх працях авторка описує емоційні та психологічні травми війни, а також мистецькі твори, які народились в часі війни як каталізатор пошуку героями самих себе, переосмислення по-новому реальності та свого місця в ній.

Слід зазначити, що у власних розвідках ми також звертались до теми пісенної спадщини українців у різний період визвольних змагань. Так, в авторському навчальному курсі "Музика української боротьби", який упроваджений в освітній процес кафедри музичного мистецтва Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, подано науково-педагогічний зріз передумов, специфіки побутування, ретроспекції пісень української

боротьби, беручи за початковий етап «героїчну добу» – від раннього середньовіччя до утворення держави Київська Русь, виокремлюючи музичний героїчний епос періоду Київської Русі, а саме: ратну музику, билини, думи, балади, історичні пісні, співанки-хроніки, новелістичні пісні. Також аналізується розмаїт воєнно-пісенної творчості періоду козацтва, зв'язок давньоруської та української епіки, специфіка епічного та пісенного стилю балад, співанок-хронік героїв козацької доби в народних думках та історичних піснях [6]. Окремим розділом висвітлено пісні української боротьби визвольних воєн січового стрілецтва, вояків УПА, героїку трьох Революцій початку ХХІ століття (Революції на граніті, Помаранчевої революції, Революції гідності) та міліарну музику теперішньої війни з російським загарбником (2014–2025). Проте вважаємо, що таких розвідок вкрай недостатньо, зважаючи на теперішній запит на пісні воєнного часу.

Мета роботи – дослідити передумови та роль пісень української боротьби періоду січового стрілецтва у творенні культурної ідентичності нації; охарактеризувати історичну та культурну тяглисть українського пісенного мистецтва упродовж визвольних змагань; окреслити значення пісенної спадщини в культурній ідентичності нації.

Виклад основного матеріалу. Походження пісень, створених і присвячених січовим стрільцям, воякам УПА тісно переплітається з історією та воєнними подіями. Їхня поява стала наслідком важливих історичних, політичних та соціальних обставин, що склалися на межі ХІХ та ХХ століть в Україні.

Початок Першої світової війни мав величезний вплив на питання державотворення України, оскільки цей глобальний конфлікт, розпочатий у 1914 році, охопив значну частину Європи, зокрема й українські землі, що тоді перебували під контролем Австро-Угорської та Російської імперій. Саме на заході України виникло прагнення до створення власних збройних сил, здатних захищати українські інтереси у вирі війни.

Наприкінці ХІХ – початку ХХ століття українці, які проживали під поневоленням Австро-Угорщини, зіткнулися з гострою потребою зміцнення своєї національної ідентичності. Побоюючись її втрати в умовах багатонаціональної імперії, вони спрямували свої зусилля на виховання нового покоління – свідомого, освіченого та фізично загартованого. Для досягнення цих цілей почали створюватися молодіжні об'єднання,

такі як «Сокіл», «Січ» і «Пласт», «Луг». Ці організації поєднували в собі патріотичне виховання, культурний розвиток та фізичну підготовку, а їхню діяльність значною мірою підтримувала освітянська ініціативна організація «Просвіта».

Усі структури, незважаючи на певні відмінності у своїх цілях та методах, відіграли важливу роль у національному пробудженні української молоді на зламі ХІХ–ХХ століть, сприяючи формуванню національної свідомості, патріотизму та готовності до боротьби за національну і культурну незалежність. Їхня діяльність стала важливим етапом у становленні української нації. Кожна нація повинна працювати над процесом навчання і виховання на фольклорному ґрунті, формувати у молоді національну самосвідомість і культуру. Саме задля вирішення цих завдань знадобився досвід навчально-виховної роботи в діяльності українських молодіжних товариств: «Сокіл», «Січ», «Пласт», «Луг» та ін., які діяли в Східній Галичині та на заході України з 1894 року до вересня 1939 років. Організації розробляли власну символіку, форму, гімни та ритуали, що сприяло зміцненню почуття спільності та національної гордості серед молоді. Молодіжні спілки стали важливою школою для формування національної еліти, зокрема й через участь їхніх членів у лавах Українських січових стрільців, заклавши передумови для подальшої боротьби за визволення України, для акумулювання і упровадження в тому числі й культурної музично-пісенної спадщини українства.

За радянських часів ці товариства вважали буржуазно-націоналістичними та антинародними, відповідно досвід їхньої роботи був ворожим і небажаним. Однак, саме молодіжні товариства «Сокіл», «Січ» та «Пласт», «УСС» вберегли українську молодь від морально-культурної деградації та слугували базою для збереження, продукування й поширення української музичної культури в умовах асиміляторської політики австрійського та польського урядів.

Бажання української патріотичної молоді створити власну військову організацію вилилося у формування *Легиону Українських січових стрільців (УСС)*, який увійшов до складу австро-угорських військ. До лав УСС приєднувалися переважно молоді освічені українці: студенти, вчителі, діячі культури та освіти. Саме в цьому особливому середовищі виникла унікальна пісенна спадщина, яка відображала патріотизм, індивідуальні переживання та невпинне прагнення до

незалежності. Назва «січові стрільці» була вперше використана під час Першої світової війни при формуванні Легіону УСС – Добровольчого корпусу у складі Австро-Угорщини, ядром були активісти організацій «Сокіл», «Січ», «Пласт», «Луг».

Склад УСС за віком був чи не наймолодшою військовою формацією в добі Першої світової війни, її членами були студенти університетів і навіть учні вищих гімназійних класів. Не один із них співав раніше в хорах, дехто мав і музично-теоретичну підготовку і вмів грати на духових, струнних інструментах, на гітарі. Існував досить великий стрілецький духовий оркестр, який під кінець 1915 року мав у своєму складі 30 членів. Вже 1916 року був зорганізований камерний ансамбль, струнний квартет у складі: Антін Бalandюк, Ярослав Барнич, Михайло Гайворонський і Роман Лесик. У стрілецькому товаристві були й диригенти, що мали досвід керування хорами та оркестрами: Лесь Гринішак, Михайло Гайворонський, Роман Лесик. Стрільців з поетично-письменницьким хистом було ще більше, тому саме їхня творчість була головним джерелом натхнення для стрілецької пісні. Сто десять років тому, в лютому 1916 року був написаний статут (правильник) «Пресової Кватири» Українських Січових Стрільців, який мав чітко окреслену мету: піднести українську свідомість і честь, і став своєрідною фабрикою пісень.

Якщо поглянути в історію, то стрілецькі пісні поширилися найбільше на заході України у міжвоєнний період. Потім з приходом російських «визволителів» вони були заборонені. Але їх завжди співали, хоч і потайки, щоб вберегти від забуття. Тільки у 1990-х роках з відновленням незалежності України, коли з'явилася можливість легально співати патріотичні пісні, люди почали до того уважніше ставитися, переспівувати, науково обґрунтовувати, вивчати.

Стрілецькі пісні створювалися як безіменними народними виконавцями, так і відомими митцями свого часу. Частина творів стала результатом особистих переживань стрільців, а дехто з авторів подарував Україні твори, які стали народними шедеврами. Навіть після завершення війни ці пісні залишалися популярними не лише серед українців у рідних краях, але й у діаспорі й по всьому світу. В часи русифікації України упродовж останніх 100 років, заборони мови, віри, творчості, лише завдячуючи таким народно-пісенним зразкам вищого музично-естетичного ґатунку як пісні січових стрільців, музика оркестрів січовиків,

ансамблів народної музики, українська співана поезія та воєнна музична культура, українська пісенна спадщина змогла зберегтись, примножитись і на сьогодні мотивує й надихає нас у війні з російським загарбником.

У першій половині ХХ століття українська військова пісенна культура досягла нових висот, збагатившись талантом видатних митців. Серед найяскравіших постатей цього періоду можна назвати Романа Кубчинського, Михайла Гайворонського, Дмитра Січинського, а також братів Богдана і Левка Лепких. Їхній внесок полягав не лише у створенні нових музичних творів, а й у піднесенні патріотичних пісень до рівня справжнього мистецтва, що мало суттєвий вплив на формування національної свідомості в найбільш драматичні моменти української історії.

Роман Кубчинський, поет і активний діяч організації «Пласт», є автором тексту пісні «Ой у лузі червона калина», яка стала маршем-гімном Українських січових стрільців і потужним символом національної боротьби за волю. Композитор і диригент Михайло Гайворонський створив до неї музику, наповнену урочистістю і героїзмом, що поколіннями надихала українців; вона є гімном і дає наснаги й у теперішній війні з російським ворогом за існування держави Україна.

Денис Січинський, один із перших представників професійної української композиторської школи, що заклав міцні основи для розвитку національної музики, також робив хорові та вокальні обробки пісні січових стрільців. Відомі його хорові міліарні твори: на слова В. Лебедової «Січ в поході», на вірші І. Франка «Не пора», фортепіанний твір "Марш Сагайдачного" на інші. Варто додати, що вокальна лірика Д. Січинського мала яскраво виражену патріотичну тематику й звучала як у церквах, так і в культурно-просвітницьких центрах, гармонійно поєднуючи естетичну майстерність з ідеєю національної єдності.

Січові стрільці Богдан і Левко Лепкі також були вправними як композитори й поети стрілецької тематики, що у своїй творчості майстерно відображали складні емоції трагізму й героїзму українського народу. Їхні поетичні й пісенні здобутки надихали сучасників та стали основою для численних музичних творів, які отримали широку популярність і продовжують залишатися частиною української культурної спадщини. Серед найпопулярніших творів: «Чуєш, брате мій», «Час рікою пливе», «Бо війна війною», «Гей там у Вільхівці», «Кладочка», «Колись дівчино мила», «Маєва

нічка», «Прощаюсь, ангеле, з тобою», «Гей, видно село» та ін.

Чимало професійних аранжувань стрілецьких пісень виконав наш славетний автор «Щедрика» Микола Леонтович, спочатку навіть не здогадуючись, що ці твори мали авторів серед січового стрілецтва. Так було з піснями «Їхав стрілець на війноньку», «Ой та зажурились» Романа Купчинського, які знаний композитор М. Леонтович опрацював у 1917 році, а згодом з'ясував, що вони мають автора віршів та мелодії. Ці та багато інших пісень набули широкої фольклоризації, стали народними, тому дослідник Антін Рудницький їх потрактовує як «імітації» народної пісні.

Український академічний композитор Лев Ревуцький також брався до аранжування пень січового стрілецтва, створивши і видрукувавши у 1928 році збірку «Галицькі пісні», куди увійшли вже відомі твори «Їхав стрілець на війноньку», «Ой та зажурились» в авторстві Л. Ревуцького. Варто зазначити, що композитор збагатив пісні яскравою гармонією, гомофонно-гармонічною фактурою, застосовуючи строфічно-варіаційну будову для соліста й супроводу фортепіано, що екстраполює до міського романсу. Це твори камерні, з широтою музичної виразності, витонченістю мелодичної лінії, цікавими гармонічними вкрапленнями, тонким відчуттям доцільності і увагою до деталей.

Варто згадати аранжування стрілецьких пісень любовної та побутової тематики композитором Нестором Нижанківським, зокрема: «Засумуй, трембіто», Миколою Фоменком «Мав я раз дівчиноньку чепуреньку», «Як стрільці йшли з України», що також за формою були камерними творами з фортепіанним супроводом.

Окрім малих форм в аранжуванні пісенної спадщини січовиків зустрічається і крупна форма, а саме «Стрілецька рапсодія» Станіслава Людкевича та «Фортепіанна соната» Антіна Рудницького, що свідчить про живий інтерес, поетичну та мелодичну вартісність та музичну естетику національного колориту пісень січового стрілецтва. Важливою умовою для створення пісень січових стрільців були певні їхні музичні характеристики, як от: чіткий ритм, зручна теситура, вміле фразування при наголошеній першій долі для злагодженості кроку, узгодженості пішої ходьби строєм, маршовий характер для похідного настрою та ідейного завзяття молодих вояків. Згодом пісні січових стрільців перемістились із заходу України по всій її території, ставши загальнонародним

надбанням та ціннісним внеском до вокальної та інструментальної скарбниці нації.

У період боротьби за незалежність України на початку ХХ століття особливе значення для національного відродження мала творчість поетів-піснярів, які стали голосом українського народу в часи війни, революцій, визвольних змагань. Саме вони через мілітарні пісні заклали основи сучасної культурної та національної ідентичності, надихаючи воїнів і широку громадськість на боротьбу за волю. Одним із перших і найвідоміших авторів був Микола Вороний – поет, театральний діяч, учасник визвольного руху. Його твір «Чуєш, сурми грають» став символом мобілізації українців до бою за державність. Інша знакова пісня «Під Києвом під Крутами» увічнила героїзм студентів, курсантів, гімназистів, що загинули у 1918 році у боях з ворогом на підступах до Києва на залізничній станції Крути, захищаючи молоду незалежну УНР від більшовиків. Цей нерівний бій, що утримував ворога упродовж 4 днів, дав можливість підписати Берестейський мирний договір і забезпечив міжнародне визнання держави Україна.

Наукова новизна дослідження. Уточнено мистецтвознавчі, культурологічні, історико-соціальні передумови виникнення пісень української боротьби січового стрілецтва та їх значущість у збереженні та відтворенні культурної спадщини українців.

Висновок. Отже, поети й композитори січового стрілецтва, серед яких Роман Купчинський, Богдан Лепкий, Михайло Гайворонський, Левко Лепкий, Дмитро Січинський, створили унікальний пласт української мілітарної пісенності. Вони писали вірші та музику, які стали не просто патріотичними гімнами, а справжнім відображенням духу епохи. Наприклад, «Ой у лузі червона калина» (слова Степана Чернецького, музика Гайворонського) стала однією з найвідоміших стрілецьких пісень, яка зберегла свою актуальність до сьогодні. Особливої уваги заслуговує цикл стрілецьких пісень: «Повіяв вітер степовий», «Гей там на горі Січ іде», «Йде Січове військо», «Гей ви, стрільці січові», «Гей видно село». Ці твори не лише передають емоційний стан бійців, а й формують спільну історичну пам'ять, де ключовим героєм є український вояк - захисник рідної землі.

Пісні української боротьби є винятковим явищем української культури й історії. Вони зберегли пам'ять про героїчну боротьбу українського народу за свободу й незалежність.



Сьогодні цей спадок продовжує надихати нові покоління, залишаючись символом патріотизму, мужності та непохитної любові до рідної землі. Гімн Українських січових стрільців «Ой у лузі червона калина», співавторами якого в різний час ставали Степан Чарнецький, Григорій Трух, Надія Світлична, Леопольд Яценко, від початку повномасштабної війни 2022 року переживає активну постфольклоризацію, інтерпретується в різній жанрово-стильовій музичній палітрі в сучасному медіапросторі та постає дороговказом на шляху нашої боротьби за культурну ідентичність нації, за незалежність.

### Література

1. Бурназова В., Сапранкова К. Вплив музики українських композиторів на психоемоційний стан здобувачів вищої освіти під час військових дій на території України. *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі* : матеріали І Міжнар. наук.-практ. конф. (19–20 квітня 2024 р., м. Запоріжжя) / упоряд. В. В. Бурназова, В. В. Григор'єва, А. І. Омельченко, Ю. П. Тараненко. Запоріжжя : БДПУ, 2024. С. 200–204.
2. Кузьменко О. Военный фольклор украинцев. URL: <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/ukrayinskii-voiennoi-folklor-iak-zrozumiti-sebe-i-svogo-voroga-oksana-kuzmenko/> (дата звернення: 22.09.2025).
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. Лазоренко Б. Російсько-українська війна: взаємодія ідентичностей. *Україна. Консолідація. Соборність. Звитязність. Вчинковість* : матеріали круглих столів «Історія в нас і ми в історії: психологія історичної пам'яті» (19 жовтня 2022 р., 19 жовтня 2023 р.) / за наук. ред. Ю. Шайгородського та С. Чуніхіної. Київ : Інститут соціальної та політичної психології НАПН України, 2023. 135 с. С. 13–22.
5. Рябченко М. М. Комбатантська проза в сучасній українській літературі: жанрові та художні особливості. *Слово і Час*. 2019. № 6. С. 62–73.
6. Сапожник О. В. Розділ XIII. Українська традиційна естрадна пісня, попмузика, бардівська пісня: до питання витоків жанрів, входження у світовий музичний простір. *Міжгалузева комунікація в системі функціонування культурних практик* : колективна монографія / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: В. Г. Виткалов ; наук.-

бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2024. 252 с. С. 171–180. URL: <https://zenodo.org/records/14285475> (дата звернення: 22.09.2025).

7. Якубовський І. Українські народнописанні традиції як один з основних чинників національного відродження другої половини XIX – початку XX століття. *Українознавство*. 2013. № 2. С. 91–94.

### References

1. Burnazova, V., & Saprankova, K. (2024). The influence of music of Ukrainian composers on the psycho-emotional state of higher education students during military operations on the territory of Ukraine. *Art and art education in the contemporary socio-cultural space: materials from the 1st International Scientific and Practical Conference* (19–20 April 2024 Zaporizhzhia), 218, 200–204 [in Ukrainian].
2. Kuzmenko, O. (2023). Military folklore of Ukrainians. Retrieved from: <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/ukrayinskii-voiennoi-folklor-iak-zrozumiti-sebe-i-svogo-voroga-oksana-kuzmenko/> [in Ukrainian].
3. Kuzmenko, T. H. (2009). Spiritual culture of Ukrainian Sich riflemen in the context of the national-cultural movement. Author's abstract of Candidate of Sciences' Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Lazorenko, B. (2023). Russian-Ukrainian war: interaction of identities. *Ukraine. Consolidation. Unity. Victory. Action: materials from roundtable discussions 'History is in us and we are in history: the psychology of historical memory'* (19 October 2022, 19 October 2023), 135, 13–22 [in Ukrainian].
5. Ryabchenko, M. M. (2019). Combatant prose in modern Ukrainian literature: genre and artistic features. *Slovo i Chas*, 6, 62–73 [in Ukrainian].
6. Sapozhnik, O. V. (2024). Chapter XIII. Ukrainian traditional pop song, pop music, bardic song: on the question of the origins of genres, entry into the world musical space. *Vytalov, V. (Ed.). Interdisciplinary Communication in the System of Cultural Practices*, 252, 171–180. Retrieved from: <https://zenodo.org/records/14285475> [in Ukrainian].
7. Yakubovskiy, I. (2013). Ukrainian folk song traditions as one of the main factors of the national revival of the second half of the 19th – early 20th century. *Ukrainian Studies*, 2, 91–94 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2025  
Отримано після доопрацювання 12.12.2025  
Прийнято до друку 16.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 780.611/.615:159.923.35(=161.2)  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351978

**Цитування:**

Степанов В. А. Традиційні струнно-щипкові інструменти як художній вияв існування та самоусвідомлення народу в контексті української ментальності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 344–349.

**Степанов Володимир Андрійович**,  
кандидат педагогічних наук, доктор філософії,  
докторант Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-3018-4483>  
[doc.vstepanov@dakkkim.edu.ua](mailto:doc.vstepanov@dakkkim.edu.ua)

Stepanov V. (2025). Traditional Plucked Stringed Instruments as an Artistic Manifestation of People's Existence and Self-Awareness in the Context of Ukrainian Mentality. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 344–349 [in Ukrainian].

## ТРАДИЦІЙНІ СТРУННО-ЩИПКОВІ ІНСТРУМЕНТИ ЯК ХУДОЖНІЙ ВИЯВ ІСНУВАННЯ ТА САМОУСВІДОМЛЕННЯ НАРОДУ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ

**Мета статті** – дослідити та висвітлити питання щодо традиційних українських струнно-щипкових інструментів як художнього вияву існування і самоусвідомлення народу в контексті національної ментальності. **Методологія дослідження** включає історичний та аналітичний методи, методи узагальнення та систематизації, що дало можливість проаналізувати та систематизувати наявні наукові дослідження з обраної теми, висвітлити історичні особливості поширення струнно-щипкових інструментів в Україні та їх розвиток і наступність. У статті розкрито етапи становлення інструментального мистецтва в Україні, акцентовано на проблемі щодо місця гітари в академічній і народній музиці. **Наукова новизна** полягає в здійсненні огляду українських струнно-щипкових інструментів від стародавніх часів до сьогодення в контексті української ментальності; дослідженні української інструментальної традиції як художнього вияву самоусвідомлення народу в контексті української ментальності. **Висновки.** Дослідження в галузі української народної інструментальної творчості дають змогу розглядати її як мистецький і ментальний феномен, що допомагає не тільки відтворити реалістичний образ культурного життя українського народу, водночас збагачуючи сучасний мистецький простір, а й зрозуміти її як художній вияв існування та самоусвідомлення народу. Подальші напрями дослідження можуть бути спрямованими на більш широке висвітлення інформації про народні струнні інструменти, що історично побутували на території України, на відповідний репертуар, можливості реконструкції та відтворення автентичного звучання, а також питання щодо їх використання в сучасній музиці.

**Ключові слова:** українська інструментальна традиція, струнно-щипкові інструменти, старовинні народні інструменти, ментальність, фольклор.

*Stepanov Volodymyr, PhD in Pedagogical Sciences, Doctor of Philosophy, Doctoral Student, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Traditional Plucked Stringed Instruments as an Artistic Manifestation of People's Existence and Self-Awareness in the Context of Ukrainian Mentality**

**The purpose of the article** is to explore and highlight the issues of traditional Ukrainian plucked stringed instruments as an artistic manifestation of the people's existence and self-awareness in the context of Ukrainian mentality. **The research methodology** includes historical and analytical methods, as well as methods of generalisation and systematisation, which made it possible to analyse and organise existing scholarly studies on the chosen topic, to illuminate the historical features of the dissemination of plucked stringed instruments in Ukraine, and to trace their development and continuity. The article reveals the stages of the formation of instrumental art in Ukraine, emphasising the role of the guitar in both academic and folk music. **The scientific novelty** lies in the comprehensive review of Ukrainian stringed and plucked instruments from ancient times to the present in the context of Ukrainian mentality, and in examining the Ukrainian instrumental tradition as an artistic expression of the people's self-awareness. **Conclusions.** Research in the field of Ukrainian folk instrumental creativity allows it to be viewed as both an artistic and a mental phenomenon that helps not only to reproduce a realistic image of the cultural life of the Ukrainian people while enriching the contemporary artistic space, but also to understand it as an artistic manifestation of the nation's existence and self-awareness. Further research directions include a broader exploration of information about traditional string instruments used in everyday life on the territory of Ukraine, their repertoire, possibilities of reconstruction and authentic sound reproduction, as well as their use in contemporary music.

**Keywords:** Ukrainian instrumental tradition, plucked stringed instruments, ancient folk instruments, mentality, folklore.

Актуальність теми дослідження. У наш час реформ, трансформацій, соціальних, історико-культурних викликів, що охопили країну, спостерігається піднесення національної свідомості, набуває сили інтерес до витоків формування нації, фольклору. Хоча б у межах пошуку власної ідентичності – відчуття, яке виникає на основі ментальності, що «зберігає генетичний код народу», допомагає зрозуміти закономірності розвитку його культури, суспільної моралі. «Ядром національної ментальності є духовна культура народу. Її складовими є: мова, фольклор, звичаї, традиції, література, мистецтво» [6, 109].

У зв'язку із цим важливим напрямом музикознавчих досліджень сьогодення вважаємо вивчення жанрово-стильових засад, історичного шляху, специфіки української музики, зокрема інструментальної. Її розуміння як однієї з прикмет української ментальності потребує усвідомлення її природи, певних рис національного характеру, що позначалися на українській інструментальній традиції.

Аналіз джерел. Проблему традиційної інструментальної музики досліджували або побіжно торкалися у своїх роботах О. Ельшек, Ф. Колесса, М. Лисенко, З. Лисько, І. Мацієвський, Е. Мертке, С. Садовенко, П. Сокальський, М. Хай, Г. Хоткевич, Л. Черкаський, К. Чеченя, Б. Яремко. Варто відзначити, що К. Чеченя також присвячував свої роботи проблемі реставрації старовинних музичних інструментів та автентичного відтворення виконання музичних творів. Дослідженню музичних інструментів, таких, як бандура, кобза, цимбали, колісна ліра, присвячували свої роботи М. Хай, Л. Черкаський, І. Шрамко. С. Садовенко дослідила народні ансамблі троїстих музик як феномен української традиційної музичної, довівши їх унікальність і значущість у контексті збереження культурної і національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів [7].

Відтак заслуговує на увагу дослідження та висвітлення питання щодо традиційних українських струнно-щипкових інструментів як художнього вияву існування та самоусвідомлення народу у контексті української ментальності, що становить мету цієї статті.

Виклад основного матеріалу. Вказуючи на недостатню дослідженість інструментальної, зокрема, струнно-щипкової, музичної традиції в Україні, М. Хай зазначає, що в той час, коли «реконструкція традиційного гуртового співу в Україні досягла певних висот, а кобзарсько-лірницька – цих вершин потроху дістається, то підвалини цієї надважливої для сучасної

фольклористичної роботи у галузі традиційної інструментальної та танцювальної практики лише закладаються» [10, 39].

К. Чеченя також вказує, що, незважаючи на те, що музично-культурні процеси в Україні, починаючи з другої половини XVI сторіччя, розвиваються, спостерігається розквіт вокально-хорового мистецтва та церковного співу, питання становлення і розвитку інструментальної музики, на відміну від вокально-хорової спадщини, недостатньо висвітлене та досліджене у сучасному музикознавстві.

Беручи до уваги постійне зростання інтересу до української культурної, у тому числі, музичної спадщини постає необхідність у дослідженні, поглибленні та систематизації знань про українську музичну культуру, інструментарій, традиції.

М. Хай зауважує, що «інструментальна музика впродовж віків усталювалася передовсім як художній вияв чуттєвого відображення атрибутів і явищ навколишнього світу та власного «я» через призму конкретних знань і відчуттів людей, поступово удосконалюючись і набираючи дедалі узагальненіших та опосередкованіших форм» [10, 12]. За жанрами інструментальна музика поділяється не лише за структурою (строфічна та астрофічна), а й за функціональністю – військова, мисливська, пастуша, пісенна, епічна, танцювальна тощо.

Водночас, дослідник вказує на недостатню дослідженість та обмеженість знань про традиційні народні інструменти. Зокрема, М. Хай зазначає, що донедавна студенти на лекціях з українського інструментального фольклору мали можливість знайомитися як з інструментальними жанрами народної музики усної традиції (що є дуже відмінною від європейської писемної музики), їх структурою і закономірностями побудови, так і з будовою традиційного інструментарію. На теперішній момент у більшості навчальних закладів ці лекції повністю відсутні, а у Львівській та Київській консерваторіях зведені до мінімуму [10].

Таким чином, знання про традиційні народні інструменти, притаманні Україні, обмежені через недостатню дослідженість та брак письмових історичних джерел, а фольклор стає у певному сенсі типом елітарної культури, «зрозумілим лише окремим одиницям не лише політичної, а й культурної та наукової еліти» [11, 210].

Перші дослідження народних музичних інструментів України починаються лише з кінця XIX сторіччя (М. Лисенко «Народні музичні інструменти на Україні» та «Про торбан і

музику пісень Відорта», а також Г. Хоткевич «Музичні інструменти українського народу» [12].

Відомості з давньоруських літописів чи зображень на фресках можуть дати лише приблизне уявлення про музичний інструментарій епохи Київської Русі. У них згадуються музиканти, імена музикантів, які, грали на гусях та гудку, а також присутнє зображення середньовічного оркестру з пневматичним органом та групами музичних інструментів. З архівних документів відомо про українських лютністів, арфістів, лірників, кобзарів що з XIV сторіччя працювали у магнатських та королівських капелах [12].

Лише з XVI сторіччя з'являються більш детальні писемні згадки про інструментальну музику. Для українського образотворчого мистецтва характерними є картини з зображенням козака, обов'язковим атрибутом яких є струнні інструменти, такі як бандура, кобза, лютня та інші, а за історичними свідченнями, на лютні грали Б. Хмельницький, І. Мазепа, та представники козацької верхівки. Втім, зразки музики Гетьманської доби, що дійшли до нас, є дуже нечисельними, хоча козацька старшина та гетьмани часто утримували у своїх резиденціях цілі інструментальні капели.

Складність досліджень щодо еволюції інструментальної музики полягає у тому, що більшість її найбільш архаїчних та, відповідно, характерних пластів уже не доступні для сучасного дослідника, а лише подекуди з'являються в окремих структурних формах народної інструментальної музики. М. Хай стверджує, що з відмиранням багатьох календарно-обрядових, побутових, виробничо-трудових, військових, пастуших, святкових та інших специфічних жанрів народної музики відмирають та зникають відповідні пласти інструментальної культури [10]. Також М. Хай слушно наголошує на необхідності збільшення виконавсько-реконструктивного відтворення «достеменно автентичної традиційної інструментальної музики українців, що є одним із найяскравіших і справді феноменальних явищ світового традиційного музичного інструменталізму» [10, 40]. Науковець наводить нотні зразки інструментальної народної музики з використанням великої кількості різноманітних духових інструментів та обмеженого кола струнних, таких як скрипка, цимбали, бас, гуслі, цитра, контрабас, окремо зазначаючи що скрипка історично була розповсюджена по всій території України.

Найкраще збереглися, а, відповідно, і найбільш дослідженими є музичні інструменти Гуцульщини. Серед струнних інструментів це цимбали, ліра, скрипка та бас. Окремою групою

струнних українських народних інструментів є група епічних або козацько-лірницьких інструментів – колісна ліра, гуслі, бандура, кобза. Цей інструментарій відрізняється від інших народних музичних інструментів як за етнографічними, так і функційними характеристиками, оскільки пов'язаний із діяльністю незрячих мандрівних кобзарів та лірників, що, в свою чергу, зумовило утворення унікальної виконавської традиції кобзарно-лірницької співогри. Роглянемо ці інструменти детальніше.

Найвідомішим українським народним інструментом, одним з небагатьох, що до сих пір займає важливе місце в українській музиці, викладається у музичних школах та вищих навчальних закладах, безперечно, є бандура. Перша згадка про цей інструмент відноситься до 1498 року [9]. Маючи широкі виконавські можливості, та більш досконала у порівнянні з давньою кобзою, бандура витіснила її у XVII-XVIII сторіччях та згодом стала символом української народної музичної традиції. Згідно однієї з теорій походження інструменту, «бандура з'явилася внаслідок трансформації цитроподібних давньоруських гусель як своєрідний перехід цитри в лютню» [9, 135].

На сьогодні основним репертуаром є народний пісенний матеріал, хоча, як вказують дослідники, інструмент розвивається та має два чітких, жанрово диференційованих, виконавських напрямів. Як зазначає І. Дружба, одним з них є кобзарство, із збереженням традиційного репертуару, автентичних виконавських прийомів та використанням інструменту як акомпанементу до співу. Іншим напрямом є академічне бандурництво, що може бути як вокально-інструментальним, ансамблевим так і сольним, а репертуар включає в себе як авторські твори композиторів, так і перекладення класичних творів, включаючи поліфонічні твори Й.-С. Баха, розкриваючи широкий виконавський потенціал інструменту [3].

Отже, бандура є одним з небагатьох народних інструментів світу, нарівні з американським банджо, японським сямісеном та деякими іншими інструментами, який зберігся у виконавському використанні до наших днів, виступає нарівні з більш «сучасними», всесвітньо відомими, академічними інструментами. Бандура як оригінальний народний інструмент широко відомий за межами України як завдяки творчій діяльності Національної заслуженої капели бандуристів України імені Георгія Майбороди, так і інших виконавців. У зв'язку з цим, доречно буде згадати японця Чарлі Сакума – музиканта, який після спілкування з

українською діаспорою у Канаді настільки захопився бандурою та українською культурою загалом, що опанував цей інструмент і проводить у Японії майстер-класи з гри на бандурі [4].

У своєму дослідженні інструментальної музики в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття К. Чеченя доводить що гуслі були у широкому вжитку на території України з часів Київської Русі та середньовіччя, а у XVIII столітті гру на гусях викладали у Глухівській школі, а отже, інструмент відігравав значну роль в українському музичному мистецтві [12].

Щодо колісної ліри, яка вважається унікальним європейським винаходом, то деякі дослідники вважають, що на території України вона використовувалась ще з IX–X століття, інші ж доводять, що поява цього інструменту тут відбулася пізніше – у XVII–XVIII сторіччі. Без ліри важко уявити собі українську музичну культуру, оскільки за згадками, лірників було більше ніж кобзарів, хоча їх репертуар був подібним та охоплював думи, побожні псалми та танцювальні і жартівливі пісні.

В Україні здавна існували два види кобз – тамбуроподібна, з довгим грифом та маленьким корпусом і більша за розміром з коротким грифом – лютнеподібна, яку ще називали «козацькою лютнею», про що зазначає К. Чеченя [12]. Окремо зазначимо, що кобза походить від лютні, а бандура від давньоукраїнських гуслі.

Цікавою є історія домри, що була відома з часів Київської Русі у мистецтві скоморохів. У XVII сторіччі під час церковно-державних заборон народних музичних інструментів домра повністю зникла з музичного простору, та була реконструйована лише у XIX сторіччі В. Андреєвим. На відміну від російської триструнної домри, українська домра має 4 струни та квінтовий стрій (як на скрипці). Як сольний, а далі і академічний інструмент, домра вирізнялася з 1920–1930 років. Пізніше було створено оркестрову групу домр (басова, альтова, мала, пікколо), а з 1936 року вона замінила у навчальних програмах як спеціальний інструмент мандоліну і у наш час є невід'ємною частиною оркестру народних інструментів та викладається у багатьох музичних школах України.

Ще одним інструментом, що залишив слід в історії української музики, та має згадки у народних піснях, є торбан. Цей інструмент був розповсюджений в основному серед шляхти, оскільки був складним як у виготовленні, так і в опануванні та настроюванні. На торбані грав І. Мазепа і козацька старшина. Цей інструмент використовувався професійними музикантами

у капелі польських королів, знаті, у музичних салонах магнатів. На даний момент, на відміну від колісної ліри чи кобзи, торбан майже забутий. Музеї України налічують шість інструментів, хоча існує певний інтерес до нього з боку деяких музикантів та майстрів з виготовлення автентичних інструментів [2].

Більшість старовинних народних інструментів, окрім бандури та, певною мірою, домри, зараз використовуються лише ситуативно для надання певного національного або історичного забарвлення музиці, або у музичних проєктах, орієнтованих на відтворення автентичного звучання. Таким є Ансамбль давньої музики під керівництвом К. Чечені, який з 1980 року займається автентичним виконавством. До репертуару колективу входять музичні композиції Гетьманської доби, тогочасні популярні в Україні та Європі українські танцювальні мелодії, номери з вертепу, псалми, канти, козачки, мелодії українського бароко, пісні Г. Сковороди, а також, музика Західної Європи часів середньовіччя, Ренесансу та бароко.

Перелік інструментів, що використовує ансамбль, включає лютню (барокову та ренесансну), уд (середньовічний та модернізований), гуслі (7- й 13-струнні), барокову гітару, кобзу, сторосвітську бандуру, колісну ліру, різноманітні духові та ударні інструменти [9]. Про колектив знято фільми на ТБ, за час існування записано понад 100 творів та випущено серію компакт-дисків, що вказує на присутню цікавість до старовинного музичного матеріалу та автентичного виконання серед музикантів та слухачів і дає надію на подальший розвиток цього напрямку в українській музичній культурі.

На окрему увагу заслуговує гітара. Потрібно зауважити, що це – ментально близький українцям інструмент, проте, належить до академічних інструментів загальноєвропейської музичної традиції. Попередницею гітари в Україні часто вбачають бандуру. Згадки про виконавців на гітарі відносяться до XVIII–XIX сторіччя та пов'язані з іменами М. Вербицького, Г. Рачинського, М. Соколовського, І. Хандошка. Досліджуючи гітарну традицію Львова та Галичини В. Сидоренко зазначає, що «гітарна музика галицького бідермаєру стала невід'ємною складовою загальнокультурного процесу і сутнісно доповнила естетично-світоглядні засади стильових напрямів цієї епохи» [8, 9].

Гітарне виконавство як частина художнього напрямку бідермаєр, який часто вважають перехідним періодом між класицизмом та романтизмом, був проявом німецької міщанської культури і був

поширений на території Галичини та Буковини, що тоді входили до складу Австрійської імперії, чітко визначає роль та місце гітари у побуті того часу. В. Сидоренко вказує на те, що, хоча у тогочасному гітарному репертуарі часто були присутні композиції з фольклорною основою (такі як козачки, думки, коломийки, обробки народних пісень), але загальна жанрова палітра була різноманітною, та включала в себе обробки творів відомих композиторів, фантазії, попури, концертні парафрази, віртуозні транскрипції варіації на теми з опер тощо [8, 9].

Згодом, особливо ближче до кінця XIX – початку XX сторіччя, гітара набуває все більшої популярності, поступово витісняючи більшість інших струнних інструментів, а вже у 1940 році у Київській консерваторії з'явилися і перші студенти гітаристи – М. Прокопенко та К. Смага. Саме цей рік можна вважати початком професійної гітарної освіти у колишньому радянському союзі.

Окремо варто згадати семиструнну, яку створив литовський арфіст чеського походження А. Сіхра і яка, відповідно, не має коріння у народному інструментарії. Основним репертуаром цієї гітари були варіації на теми з популярних на той час опер та народних пісень. Використовуючись в основному як зручний у побуті інструмент для акомпанементу міського або циганського романсу, згодом семиструнна гітара стала популярною у бардівському середовищі. Потрібно відмітити, що в Україні семиструнна гітара мала значно менше розповсюдження через більший вплив західноєвропейської музичної культури [5]. У наш час семиструнна гітара втратила свою популярність, поступившись класичній шестиструнній.

І, хоча, традиційно репертуар українських гітаристів засновувався на народних піснях, що перейшли до гітари з репертуару бандуристів, вітчизняні композитори-гітаристи, особливо сучасні, пишуть твори самих різних напрямів та жанрів. Як зазначає М. Вігула, «українська класична гітарна музика не обмежується тільки аранжуванням українського фольклору, а саме слово «українська» не є синонімом до слова «народна»» [1].

Така думка неодноразово піднімалася педагогами та вченими, але гітара часто продовжує знаходитися у закладах музичної освіти у відділі народних інструментів. Розмірковуючи над цим питанням, А. Шевченко, соліст одеської філармонії, композитор та музикознавець, зазначав, що класична гітара через непорозуміння класифікується у нас у країні як народний інструмент, проте, такого звання – «народний», не отримав жоден інший музичний інструмент класичного репертуару (наприклад, скрипка).

Хоча у скрипки для цього значно більше підстав. Вперше до кафедри народних інструментів гітару було віднесено у Київській консерваторії у 1934 році, що потім стало нормою для всього радянського союзу [13].

Розвиваючи свою думку, А. Шевченко вказує на те, що навіть в Іспанії «народність» гітари дещо перебільшена. Там гітара розвивалася у професійному середовищі, маючи окремо кафедри класичної гітари та кафедри фламенко, яке визначається як народна творчість. Хоча така думка теж є помилковою, як зазначають науковці: «Насправді, ця прадавня андалузька культура являє собою професійне мистецтво усної традиції, яке є аналогом класичній музиці Індії (рага), арабських країн (макам), інших східних культур» [13]. У всіх країнах світу, не тільки в Іспанії, гітара є самодостатнім інструментом та має окрему кафедру, що сприяло створенню національних гітарних шкіл в історично короткі терміни. Ще у 2011 році А. Шевченко вказував на необхідність створення окремої гітарної кафедри у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського, що дало б можливість покращити розвиток національної гітарної школи.

Попри означені музикознавчі дебати та складний шлях до професійного визнання, на даний момент гітара в Україні є одним з найбільш популярних інструментів та викладається в усіх музичних школах, школах мистецтв, училищах, численних приватних студіях.

Наукова новизна статті полягає в здійсненні огляду українських струнно-щипкових інструментів від стародавніх часів до сьогодення в контексті української ментальності; дослідженні української інструментальної традиції як художнього вияву самоусвідомлення народу в контексті української ментальності.

Висновки. Дослідження у галузі української народної інструментальної творчості дозволяють розглядати її як мистецький і ментальний феномен, що допомагає не тільки відтворити реалістичний образ культурного життя українського народу, водночас збагачуючи сучасний мистецький простір, а й зрозуміти її як художній вияв існування та самоусвідомлення народу.

Подальші напрями дослідження можуть бути спрямованими на більш широке висвітлення інформації про народні струнні інструменти, що історично побутували на території України, на відповідний репертуар, можливості реконструкції та відтворення автентичного звучання, а також питання щодо їх використання у сучасній музиці.

## Література

## References

1. Вігула М. «Українська» соната. *Гітара в Україні*. Київ, 2020. №13. С. 35.
2. Вікснін. Торбан. *Гітара в Україні*. Київ, 2011. №4. С. 18.
3. Друзьга І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2021. 215 с.
4. Інтерв'ю з України. Чарлі Сакума, японець-козак. 12 листопада 2009 р. URL: <https://rozмова.wordpress.com/2020/04/16/charli-sakuma-2/> (дата звернення: 30.09.2025).
5. Михайленко М. П. Від народного до академічного. *Гітара в Україні*. Київ, 2008. №1. С. 22–24.
6. Поляренко В. С. Ментальність як невід'ємна складова культури нації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Філологія*. Одеса, 2015. № 19. Т. 2. С. 108–110.
7. Садовенко С. М. Народні ансамблі трістих музик як феномен української традиційної музичної культури та чинник збереження національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 2. С. 36–45. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338817>.
8. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2009. 19 с.
9. Українська музична енциклопедія. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2006. Т. 1. 679 с.
10. Хай М. Й. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ; Дрогобич: Коло, 2011. 467 с.
11. Хай Михайло. Синдром гармошкового кічу як руйнівника традиційного українського інструменталізму. *Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасні соціокультурні практики*: матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Харків, 29–30 жовт., 2010 р.). Харків, 2010. С. 210–220.
12. Чеченя К. А. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2008. 225 с.
13. Шевченко А. Кафедра гітари – неминуча необхідність. *Гітара в Україні*. Київ, 2011. № 4. С. 16–17.

1. Vihula, M. (2020). 'Ukrainian' sonata. *Guitar in Ukraine*, (13), 35 [in Ukrainian].
2. Viksnin. (2011). Torban. *Guitar in Ukraine*, (4), 18 [in Ukrainian].
3. Druzhha, I. S. (2021). *Modern Banduristics: Composer's Searches and Performing Perspectives*. PhD thesis in Art Studies. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Interview from Ukraine. Charlie Sakuma, Japanese-Cossack. (2009, November 12). Retrieved from: <https://rozмова.wordpress.com/2020/04/16/charli-sakuma-2/> [in Ukrainian].
5. Mykhailenko, M. P. (2008). From folk to academic. *Guitar in Ukraine*, (1), 22–24 [in Ukrainian].
6. Poliarenko, V. S. (2015). Mentality as an integral component of national culture. *Scientific Bulletin of the International Humanitarian University. Series: Philology*, 19(2), 108–110 [in Ukrainian].
7. Sadovenko, S. M. (2025). Folk Ensembles of Troisty Muzyky as a Phenomenon of Ukrainian Traditional Music Culture and a Factor in Preserving National Identity under Globalisation Processes. *Herald of National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 36–45 [in Ukrainian].
8. Sydorenko, V L. (2009). *Lviv guitar tradition as a component of Ukrainian academic folk-instrumental art*. PhD thesis abstract. Lviv [in Ukrainian].
9. Ukrainian Musical Encyclopedia. (2006). Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Vol. 1 [in Ukrainian].
10. Khai, M. Y. (2011). *Ukrainian instrumental music of oral tradition*. Kyiv; Drohobych [in Ukrainian].
11. Khai, M. (2010). The accordion kitsch syndrome as a destroyer of traditional Ukrainian instrumentalism. *Traditional Culture in the Context of Globalisation: Modern Sociocultural Practices*, 210–220 [in Ukrainian].
12. Chechenia, K. A. (2008). *Instrumental Music in Ukraine of the Second Half of the 16th – Mid-18th Century and Problems of Authenticity in Performing Culture*. PhD thesis. Kyiv [in Ukrainian].
13. Shevchenko, A. (2011). Guitar department – an unavoidable necessity. *Guitar in Ukraine*, (4), 16–17 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 31.10.2025  
 Отримано після доопрацювання 01.12.2025  
 Прийнято до друку 10.12.2025  
 Опубліковано 29.12.2025

УДК 781.6:791.43(519)"17"

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351979

**Цитування:**

Пальцевич Ю. М. Барокова музика як цитата в південнокорейському фільмі: семантично-концепційний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 350–354.

Paltsevych Yu. (2025). Baroque Music as a Quotation in a South Korean Film: Semantic and Conceptual Aspects. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 350–354 [in Ukrainian].

*Пальцевич Юлія Миколаївна,  
кандидат мистецтвознавства,  
завідувач кафедри  
музично-теоретичних дисциплін  
Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-1377-2440>  
[y.paltsevich@kmaesm.edu.ua](mailto:y.paltsevich@kmaesm.edu.ua)*

## **БАРОКОВА МУЗИКА ЯК ЦИТАТА В ПІВДЕННОКОРЕЙСЬКОМУ ФІЛЬМІ: СЕМАНТИЧНО-КОНЦЕПЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

**Мета статті** – розглянути способи використання барокової музики у фільмі «Паразити» південнокорейського режисера Пон Жун Хо, з'ясувати роль музичної цитати в драматургії і семантичному наповненні стрічки, донесенні режисерського задуму. **Методологія дослідження** спирається на аналіз аудіовізуального ряду фільму. Задіяно також контекстуальний підхід для окреслення можливих конотацій цитатного матеріалу. Понятійна база дослідження ґрунтується на термінах і поняттях, випрацюваних у роботах українських та зарубіжних дослідників кіномузики. **Наукова новизна**. Проаналізовано музичну складову фільму «Паразити», визначено роль цитатного матеріалу в драматургії стрічки. Для окреслення соціокультурного контексту стрічки залучено праці зарубіжних, зокрема південнокорейських дослідників. **Висновки**. Арія Роделінди Міо Каро Бене з опери Г. Ф. Генделя в стрічці південнокорейського режисера Пон Жун Хо є єдиною у саундтреку фільма цитатою з музики бароко. Музику арії режисер розташовує в передкульмінаційній зоні, створюючи контраст до кривавої драми, що розгортається на екрані. Виконувана в кадрі як дієгетична, західноєвропейська барокова музика як атрибут дозвілля південнокорейських багатіїв набуває значення символу поряд з іншими символічними об'єктами фільму (їжа, погодні явища, простір, запах), завдання яких – показати розруч, історично зумовлену відокремленість соціальних верств корейського суспільства і неможливість подолати цей розрив. Ключова роль у музичній тканині фільму барокової музичної стилістики підтверджується її введенням до оригінального саундтреку псевдобарокової музики (алюзії на першу частину концерту «Зима» із циклу «Чотири пори року» А. Вівальді), яку створив композитор Джун Джейл: музика імітує твір барокового автора, оскільки члени родини бідняків вдають із себе не тих, ким є насправді, намагаючись наблизитися до своїх господарів.

**Ключові слова:** музика в кіно, музика бароко, цитата, південнокорейський кінематограф, фільм «Паразити».

*Paltsevych Yuliia, Ph.D. in Arts, Head of the Department of Music Theory, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts*

### **Baroque Music as a Quotation in a South Korean Film: Semantic and Conceptual Aspects**

**The purpose of the article** is to examine the use of Baroque music in the film *Parasite* by South Korean director Bong Joon-ho, to determine the role of musical quotations in the dramaturgy and semantic content of the film, and to convey the director's vision. **Research methodology** is based on an analysis of the film's audiovisual series. A contextual approach is also used to outline the possible connotations of the quoted material. The conceptual basis of the study is based on terms and concepts developed in the works of Ukrainian and foreign researchers of film music. **Scientific novelty**. The musical component of the film 'Parasite' is analysed, and the role of quotations in the film's dramaturgy is determined. To outline the sociocultural context of the film, the works of foreign researchers, including South Korean researchers, are used. **Conclusions**. Rodelinda's aria 'Mio Caro Bene' from G.F. Handel's opera in South Korean director Bong Joon-ho's film is the only Baroque music quotation in the film's soundtrack. The director places the aria's music in the pre-climax zone, creating a contrast to the bloody drama unfolding on screen. Performed in the frame as diegetic, Western European Baroque music, as an attribute of the leisure time of South Korean upper class, acquires symbolic meaning along with other symbolic objects in the film (food, weather, spatial organisation, smell), whose task is to show the striking, historically conditioned isolation of the social strata of Korean society and the impossibility of overcoming this gap. The key role of Baroque music in the 'Parasite' film music is confirmed by the introduction of pseudo-Baroque music (allusions to the first part of Vivaldi's 'Winter' from 'The Four Seasons') into the original soundtrack, created by composer Jung Jaeil: the music imitates the work of a Baroque composer, as the poor family members pretend to be someone they are not in order to get closer to their hosts.

**Keywords:** music in film, Baroque music, quote, South Korean cinema, film 'Parasite'.



Актуальність теми дослідження. Використання зразків музичної класики у кінематографі є поширеною практикою, котра неодноразово потрапляла до поля зору українських та зарубіжних науковців – кінознавців, музикознавців, культурологів. На особливості функціонування кіномузики загалом і музичної цитати зокрема вказували З. Лісса [11], а, розвиваючи положення її функціональної теорії, – і О. Бут [1], Л. Рязанцев [5], С. Леонтьєв [3], А. Кузьменко [2]. Символічна роль музичних цитат була досліджена К. Станіславською [6]. Розкриття різних смислотворчих шарів автономної музики, використаної у фільмах Л. Вісконті, демонструє О. Островський, апробуючи метод мультимодального дискурс-аналізу [4].

У згаданих працях звертає на себе увагу зафіксоване дослідниками розмаїття способів використання в кіномистецтві автономно існуючої музики. Аналізовані науковцями приклади, в цілому вписуючись в існуючі класифікації (за функцією, за способом взаємодії візуального та аудіального рядів у фільмі), щоразу демонструють індивідуальні режисерські підходи та різні смислові нюанси, що висвітлюються в залежності від сюжету, жанру, загальної ідеї фільму. Одним з прикладів, що може доповнити існуючий науковий дискурс, є художній фільм «Паразити» (2019) південнокорейського режисера Пон Жун Хо, який розповідає про життя двох родин – бідняків Кімів та багатіїв Парків. Стрічка здобула Золоту пальмову гілку 72-го Каннського кінофестивалю у травні 2019 року, а також «Оскар», ставши першим в історії премії фільмом не англійською мовою, що переміг в категорії «Найкращий фільм».

Аналіз досліджень і публікацій. «Паразити» отримали чимало захоплених відгуків від кінокритиків, а також стали об'єктом наукових розвідок у найрізноманітніших аспектах. Dea Agestia Noviana та Marudut Bernadtua Simanjuntak досліджують вербальні та візуальні засоби, що працюють на центральну ідею фільму – показ соціальної нерівності, відсутності «соціальних ліфтів» у корейському суспільстві та негативного впливу такого status quo на формування моральних цінностей особистості [7]. Фраза «перетнути межу», яку вживає голова заможної сім'ї, містер Парк, у корейському контексті означає неприпустиму з точки зору порушення кордонів між соціальними верствами поведінку, що підлягає осуду. Цей ментальний патерн, властивий корейському суспільству, на думку авторки, обумовлений історично. Авторки статті, говорячи про успадковану з минулого

суспільну ієрархію і розрив між соціальними верствами, згадують касту всемогутніх янгбанів (Yangban) і простих людей, які повністю підкорялися їх волі, не маючи права навіть на власне ім'я [7, 79].

Фільм «Паразити» фігурує також в контексті дослідження мотиву *хан* (*han*) – одного з провідних для корейського кінематографу [13]. Хан – емоційна домінанта у змалюванні нижчих суспільних верств – описується Song Xu Bai як почуття смутку, зневіри, жалю, нездійсненого бажання, образи, що переростає в обурення. Корейські дослідники називають хан «монстром, що пожирає людину», «привидом, що з'являється як субстанція з потворною і злою енергією» [цит. за 13, 3]. Розуміння природи *хан* пояснює емоційну інтенсивність розв'язки фільму.

Tira Nur Fitria [14] та Jiayuan Fu [8] досліджують наявні у фільмі візуальні символи та метафори. Камінь символізує добробут, стабільність, надію на краще майбутнє. Низка символів функціонують у фільмі як протилежності: злива (благословення для багатіїв, прокляття для бідняків, бо злива спричиняє затоплення цілих кварталів), їжа (вишукана і якісна – у Парків, дешева і сумнівної користі – у Кімів; чи ж рамдон – штучно сконструйована назва страви, що поєднує елементи дорогого м'ясного меню та дешевої локшини швидкого приготування), просторові градації (дім бідняків Кімів у напівпідвалі – будинок багатіїв Парків на пагорбі; верхні, нижні поверхи і бункер з таємним мешканцем у домі Парків, сходи для переміщення між просторовими рівнями). Невізуальним знаком, артикульованим у діалогах, міміці героїв, є запах – один з маркерів приналежності до певної соціальної верстви.

Щодо музичного оформлення фільму, то воно не потрапляло до поля уваги науковців. Єдина стаття, де йдеться про музику до «Паразитів» [9], констатує значну роль саундтреку у створенні загальної атмосфери стрічки та змалюванні життя дійових осіб, але не дає аналізу музичного та візуального матеріалу для аргументації висловлених тез.

Оригінальний саундтрек до фільму створив композитор Джун Джейл, відомий також як автор музики до серіалу «Гра в кальмара» та низки стрічок південнокорейських режисерів, включно з Пон Жун Хо. У фільмі використано два фрагменти запозиченої автономної музики: арію Роделінди Міо Сарі Вене з однойменної опери Г. Ф. Генделя та італійське естрадне ретро 1960-років – пісня In Ginocchio Da Te

(«Навколішки перед тобою») у виконанні Джанні Моранді.

Джерелами додаткових відомостей про музику «Паразитів» можуть бути два інтерв'ю з композитором Джун Джейлом [10; 12], у яких він поділився подробицями створення музики до фільму. На відміну від попередньої спільної роботи з Пон Жун Хо, фільму Окја, де, за словами композитора, режисер не давав жодної установки відносно стилю музики, в «Паразитах» одразу як ключовий елемент була окреслена музика бароко [10].

Маючи такі стартові дані, ставимо собі за мету розглянути способи використання у фільмі західноєвропейської музики, зокрема, барокової і з'ясувати її роль у драматургії і семантичному наповненні стрічки, донесенні режисерського задуму. Методологія дослідження спирається на аналіз аудіовізуального ряду фільму. Задіяно також контекстуальний підхід (вивчення соціокультурного контексту) для окреслення можливих конотацій цитатного матеріалу. Понятійна база дослідження ґрунтується на термінах і поняттях, випрацюваних в роботах українських та зарубіжних дослідників кіномузики.

Виклад основного матеріалу. Жанр фільму «Паразити» визначається як чорна комедія з елементами трилера, що накладає відбиток на побудову наративу, прийоми характеристики дійових осіб, емоційну тональність та динаміку її змін. Безробітні, злиденні Кіми, скориставшись випадковою щасливою нагодою (знайомий Кі Ву, старшого сина Кімів, просить хлопця замінити його, ставши на певний час репетитором доньки багатіїв), один за одним влаштовуються на роботу в дім Парків. Вони брешуть, підробляють документи про освіту, витісняють, вдаючись до маніпуляцій і наклепів, колишню прислугу – водія та економку. Але азартна і попервах весела авантюра Кімів (власне, їх стосується назва фільму) обертається на трагедію.

Вся авторська музика Джун Джейла є недієгетичною, тобто звучить за кадром, створюючи настроєвий емоційний фон, підкреслюючи зміни у темпоритмі візуального подієвого ряду стрічки. Треки дуже різноманітні за стилістикою типом тематизму, використаними засобами інструментовки (струнно-смічкові у широкому спектрі артикуляційних прийомів від *pizzicato* і *col legno* в коротких фразах і нотах-точках до співучого *legato* і *glissando*; ударні, фортепіано), електронними звучаннями; присутні тут і оброблені природні шуми (зокрема, шум дощу). За словами Джун Джейла, основна роль належить струнно-смічковим, хоча окрім них

на роль лейттембрів можуть претендувати також фортепіано та оркестрові дзвіночки (глокеншпіль).

Серед авторського оригінального саундтреку вирізняється фрагмент, що викликає виразні алузії на бароко, зокрема першу частину концерту «Зима» з «Чотирьох пір року» А. Вівальді. Ця псевдобарокова (як її називає сам композитор) музика з'явилася на замовлення режисера (примітка «Вівальді, Чотири пори року, зима» є, за словами композитора, у сценарії фільму). Пон Жун Хо прагнув зобразити бідняків, які вдають із себе компетентних та успішних фахівців, щоб сподобатися багатим роботодавцям, позбутися конкурентів і закріпитися на своїх посадах [10]. Псевдобароко звучить в епізоді, де Кіми, які вже працюють у Парків інкогніто (фальшивий репетитор Кі Ву, вчителька малювання з підробленим дипломом Кі Джон, вона ж Джесіка, і батько Кімів – водій Гі Тхек) втілюють свій план: переконують довірливу господиню, що алергія, на яку страждає економка Мун Гван, є відкритою формою туберкульозу, і невдовзі її місце займає мати родини Кім – Чон Сук.

Власне барокову музику – арію Роделінди Міо Каро Вене («Мій дорогий, любий») з опери «Роделінда» Г. Ф. Генделя – можна кваліфікувати як цитату. Вона виразно відділена від оригінального саундтреку і стилістично, і за способом взаємодії візуального та аудіального рядів. Генделівська арія використана як дієгетична (перебуває у звуковому просторі кадру). Її виконує під акомпанемент віолончелі та фортепіано оперна співачка, подруга витонченої і гламурної господині, місіс Парк на пікніку, влаштованому на галявині перед будинком на честь дня народження Да Сонґа, молодшого з дітей родини Парків. Легкий, грайливий характер музики, втілений через мажорний лад, жвавий темп, примхливий ритм, вокальні фіоритури, передає атмосферу радісної метушні гостей і господарів.

Міо Каро Вене режисер стрічки дає в момент перед кульмінацією, коли на тлі безтурботного сімейного свята (гості, барбекю, торт на честь іменинника) вибухає кривава драма. Вибух був очікуваний з огляду на поступове і невідворотне загострення ситуації з роллю сімейства бідняків Кімів у домі Парків і їх причетності до таємного мешканця бункеру – Гіена Сі, втікача з Північної Кореї, якого переховувала у домі Парків його дружина, колишня економка Мун Гван. Однак потужність вибуху точно перевершує очікування глядача. Спочатку каменем по голові від Гіена Сі, котрий вирвався з бункеру,

отримує Кі Бу. З цього моменту *Mio Caro Bene* переводиться в умови аудіовізуального контрапункту, що підсилюється засобами монтажу: на подвір'ї радісні і галасливі гості запалюють свічки на торті, а в будинку Кі Бу лежить в калюжі крові. Після смертельного удару в груди ножом, який отримала від того ж таки Гієна Сі «вчителька малювання» Кі Джон, арія припиняється, бо зчиняється суцільний хаос. Наступною жертвою стає сам Гієн Сі, якого вбиває мати Кі Джон та Кі Бу – Чан Сук. І вже тоді, коли, здавалось би, можна поставити крапку, голова сімейства Кімів вбиває свого господаря – пана Парка. Парк затискає носа й кривить від огиди обличчя, коли відчуває запах підвалу – запах бідності. І це стає тригером для Гі Тхека: привид хан активізує в ньому «субстанцію із потворною і злою енергією».

Підсилений музикою максимальний контраст, що відтіняє кульмінацію, є апробованим драматургічним прийомом. Однак використання західноєвропейської барокової музики у цьому фільмі має й інший сенс. «*Mio Caro Bene*» – арія італійською мовою, написана у далекому XVIII столітті, європейцем Генделем у далекому Лондоні – атрибут дозвілля вищого класу, музичний образ тих, до кого намагаються наблизитися бідняки-«паразити», світу, який є недосяжним для представників нижчих суспільних верств. Вона набуває символічного значення подібно до запаху, про який мовиться у фільмі. Але це – запах багатства. В кореляції з «*Mio Caro Bene*» стає зрозумілою логіка введення режисером псевдобарокового музичного фрагменту для характеристики родини Кімів: «Шляхетна і красива музика бароко може звучати комічно, коли супроводжує бідняків, що вдають із себе багатіїв» [10].

З італійською арією римується «на віддалі» іще одна згадана вище музична цитата – італійська естрадна пісня 1960-х. Вона відтворюється з платівки, що, імовірно, дісталася Паркам від колишнього господаря дому – відомого архітектора, якого досить часто із шаною і вдячністю згадує економка Мун Гван. Ця арка від італійської барокової арії до італійської естрадної пісні додатково підкріплює семантику цитованої музики у фільмі як втілення світу, бажаного, але чужого і далекого для представників низів корейського суспільства. Інтертекстуальна складова, необхідність упізнати цитату, на яких наполягають дослідники [11], відсувається у даному випадку на другий план.

Наукова новизна. Проаналізовано музичну складову фільму «Паразити», визначено роль цитатного матеріалу у драматургії стрічки. Для окреслення соціокультурного контексту

стрічки залучено праці зарубіжних, в тому числі південнокорейських дослідників.

Висновки. Арія Роделінди *Mio Caro Bene* з опери Г. Ф. Генделя у стрічці південнокорейського режисера Пон Жун Хо є єдиною у саундтреку фільма цитатою з музики бароко. Весела, грайлива музика арії розташовується режисером у передкульмінаційній зоні, створюючи різкий контраст до кривавої драми, що починає розгортатися на екрані. Виконувана у кадрі, наживо, західноєвропейська барокова музика як атрибут дозвілля південнокорейських багатіїв набуває значення символу поряд з іншими символічними об'єктами фільму (їжа, погодні явища, простір, запах), завдання яких – показати різочу відмінність між верствами корейського суспільства.

Ключова роль барокової стилістики для артикулювання режисерського задуму підтверджується й уведенням до оригінального саундтреку псевдобарокової музики (з алюзією на першу частину концерту «Зима» з циклу «Чотири пори року» А. Вівальді), створеної композитором Джун Джейлом: члени родини Кімів вдають із себе не тих, ким є насправді, намагаючись сподобатися господарям, а отже і музика постає як імітація твору справжнього барокового автора.

Наше дослідження, доповнюючи наявні розвідки про роль музичних цитат у кінотворі, порушує також проблему рецепції надбань західної культури в контексті східної. Специфіка мистецьких проявів в межах дихотомії «Схід – Захід» у контексті окремої національної культури та в умовах сучасного глобалізованого світу може становити перспективу подальших досліджень.

### Література

1. Бут О. В. Звук як компонент образної структури фільму: дис... канд. мистецтвозн.: 17.00.04 – Кіномистецтво. Телебачення. Київ, 2007. 196 с.
2. Кузьменко А. М. Музика в українському ігровому кіно останньої третини XX – початку XXI століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2021. 222 с.
3. Леонтьєв С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2019. 201 с.
4. Островський О. В. Рецепція кінематографічного спадку Лукіно Вісконті в оптиці мультимодального дискурсу-аналізу: дис. ... докт. філософії: 034 – Культурологія. Київ, 2025. 192 с.
5. Рязанцев Л. В. Дослідження функції цитати в кіномузиці. *Вісник Київського національного*

університету культури і мистецтв. *Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 36. С. 39–47. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.36.2017.157675>.

6. Станіславська К. Символізм музичної цитати у кіно (на прикладі фільму О. Балабанова «Про виродків і людей»). *Науковий вісник Київського Національного інституту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2018. № 22. С. 89–93. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.22.2018.217052>.

7. Dea Agetia Noviana, Marudut Bernadtua Simanjuntak. Representation of The Impact Of Social Gap That Affects Moral Values In The Film «Parasite». *LITERACY: International Scientific Journals Of Social, Education and Humaniora*. Vol. 1 No. 2 August 2022. P. 69–82. DOI: <https://doi.org/10.56910/literacy.v1i2.216>.

8. Jiayuan Fu. Film Analysis: The Metaphors in the Movie «Parasite». *Advances in Humanities Research*. 2024. Vol. 7. P. 61–63. DOI: <https://doi.org/10.54254/2753-7080/7/2024088>.

9. Jinjun Luo. Analysis on the Cultural Transmission of Film and TV Music – Taking the Film «Parasite» as an Example. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2021. Vol. 572. P. 285–290. DOI: <https://doi.org/10.2991/assehr.k.210813.051>.

10. Jung Jaeil on composing for Squid Game & Parasite: «You have to compose thoughtlessly». URL: <https://headlinerhub.com/jung-jaeil-composer-squid-game-parasite-secrets.html> (дата звернення: 25.10.2025).

11. Lissa Z. Estetyka muzyki filmowej. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. 488 s.

12. «Parasite» Music Director Jung Jaeil on Expressing Art & Life Through Music. URL: <https://www.billboard.com/music/music-news/parasite-music-director-jung-jaeil-interview-9329037/> (дата звернення: 25.10.2025)

13. Song Xu Bai. False Redemption – The Narrative Pattern of Korean Art Cinema. *HYPOTHESIS AND THEORY. Frontiers in Communication*. 2022. 7. Article 753933. DOI: <https://doi.org/10.3389/fcomm.2022.753933>.

14. Tira Nur Fitria. Representation of Symbols in «Parasite» Movie. *ISLLAC Journal of Intensive Studies on Language Literature Art and Culture*. December 2021. P.239–250. DOI: <https://doi.org/10.17977/um006v5i22021p239-250>.

### References

1. But, O.V. (2007). Sound as a component of the film's figurative structure. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Kuzmenko, A. M. (2021). Music in Ukrainian live action films of the last third of the XX – early XXI centuries: specifics of functioning in the artistic structure of the film. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

3. Leontiev, S. A. (2019). Compositional Technologies in the Musical of American Films. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

4. Ostrovskiy, O. V. (2025) Reception of the cinematic legacy of Luchino Visconti through the lens of multimodal discourse analysis. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

5. Riazantsev, L. V. (2017) Research on the function of quotations in film music. *Kyiv National University of Culture and Arts Herald. Series: Art Studies*, 36, 39–47 [in Ukrainian].

6. Stanislavska, K. (2018) The symbolism of musical quotations in cinema (based on the example of O. Balabanov's film 'About Freaks and Humans'). *Scientific Herald of the Karpenko-Karyi Kyiv National Institute of Theatre, Cinema and Television*, 22, 89–93 [in Ukrainian].

7. Dea Agetia Noviana, Marudut Bernadtua Simanjuntak (2022). Representation of The Impact of Social Gap that Affects Moral Values in the Film 'Parasite'. *LITERACY*, 1(2), 69–82. DOI: <https://doi.org/10.56910/literacy.v1i2.216> [in English].

8. Jiayuan, Fu (2024). Film Analysis: The Metaphors in the Movie Parasite. *Advances in Humanities Research*, 7, 61–63. DOI: <https://doi.org/10.54254/2753-7080/7/2024088> [in English].

9. Jinjun, Luo (2021). Analysis on the Cultural Transmission of Film and TV Music – Taking the Film 'Parasite' as an Example. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 572, 285–290. DOI: <https://doi.org/10.2991/assehr.k.210813.051> [in English].

10. Jung Jaeil on composing for Squid Game & Parasite: 'You have to compose thoughtlessly' (2021). Retrieved from: <https://headlinerhub.com/jung-jaeil-composer-squid-game-parasite-secrets.html> [in English].

11. Lissa, Z. (1964). *Aesthetics of Film Music*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].

12. 'Parasite' Music Director Jung Jaeil on Expressing Art & Life Through Music (2020). Retrieved from: <https://www.billboard.com/music/music-news/parasite-music-director-jung-jaeil-interview-9329037/> [in English].

13. Song Xu Bai (2022). False Redemption – The Narrative Pattern of Korean Art Cinema. *HYPOTHESIS AND THEORY. Frontiers in Communication*, 7. Article 753933. DOI: <https://doi.org/10.3389/fcomm.2022.753933> [in English].

14. Tira Nur Fitria (December 2021). Representation of Symbols in 'Parasite' Movie. *ISLLAC Journal of Intensive Studies on Language Literature Art and Culture*, 239–250. DOI: <https://doi.org/10.17977/um006v5i22021p239-250> [in English].

Стаття надійшла до редакції 31.10.2025  
Отримано після доопрацювання 03.12.2025  
Прийнято до друку 12.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 78.2.1:78.(477)Кирейко+792.02  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351980

**Цитування:**

Шиленко Л. А. Українська ідентичність на світовій сцені: сучасні прочитання національних опер. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 355–361.

Shylenko L. (2025). Ukrainian Identity on the World Stages: Contemporary Readings of National Operas. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 355–361 [in Ukrainian].

**Шиленко Лада Анатоліївна**,  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри сценічного  
мистецтва, естради та методики  
режисерування Сумського державного  
педагогічного університету ім. А. С. Макаренка  
<https://orcid.org/0000-0003-0069-6880>  
[shylenkolada@gmail.com](mailto:shylenkolada@gmail.com)

## УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ НА СВІТОВІЙ СЦЕНІ: СУЧАСНІ ПРОЧИТАННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ОПЕР

**Мета роботи** – з'ясувати роль українського музично-сценічного мистецтва в процесах культурної репрезентації за кордоном, а також окреслити особливості театральної діяльності як інструменту утвердження національної ідентичності. **Методологія дослідження** полягала у використанні комплексного підходу, зокрема, теоретико-аналітичного, методу узагальнення та компаративного аналізу. **Наукова новизна**. Отримані результати дозволили краще усвідомити зміни, що відбуваються в процесах мистецького представлення України через оперне мистецтво на світовому рівні в теперішніх умовах. **Висновки**. У результаті проведеного аналізу постановок опер національних композиторів Українським театром у Будапешті у 2024–2025 рр. було з'ясовано, що вистави ствердили багатогранність українського мистецького ресурсу за кордоном. Прочитуючи класичні сюжети, сценічні втілення опер з'єднали національні елементи у сценографії та костюмах та їх сучасне осмислення. Поєднавши виконавців з різних країн на сцені Національного театру Угорщини, ці події стали яскравою репрезентацією української оперної класики на високому професійному рівні й були сприйняті міжнародною публікою повними залами, що сприяє формуванню позитивного іміджу України за її межами.

**Ключові слова:** українська опера, музичний театр, культурна ідентичність.

*Shylenko Lada, Doctor of Philosophy (PhD), Senior Lecturer at the Department of Performing Arts, Variety and Directing Methods, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko*

### **Ukrainian Identity on the World Stages: Contemporary Readings of National Operas**

**The purpose of the article** is to clarify the role of Ukrainian musical and performing arts in the processes of cultural representation abroad, as well as to study the specifics of theatrical activity as a tool of affirming national identity. **The research methodology** consisted in using a comprehensive approach, in particular, theoretical and analytical, generalisation, and comparative methods. **Scientific novelty**. The results obtained allowed the author to better understand the changes taking place in the processes of cultural representation of Ukraine abroad in modern conditions. **Conclusions**. As a result of the analysis of the Ukrainian Theatre in Budapest's opera productions by national composers in 2024–2025, it was found that the performances confirmed the versatility of Ukrainian artistic resources. Reading classical plots, the stage embodiments of the operas combined national elements in scenography and costumes with their modern interpretation. By bringing together performers from different countries on the stage of the National Theatre of Hungary, these events became a vivid representation of Ukrainian opera classics at a high professional level and were received by the international audience with full halls, which contributes to the formation of a positive image of Ukraine abroad.

**Keywords:** Ukrainian opera, musical theatre, cultural identity.

Актуальність теми дослідження. В умовах обмеженої кількості професійних постановки національних опер за кордоном, кожна прем'єра набуває особливого значення. У сучасних реаліях такі вистави стають ефективним інструментом культурної дипломатії, адже знайомлять міжнародну аудиторію з українською музичною традицією

та мистецькими тенденціями. Такі вистави сприяють збереженню національної ідентичності, а українська культура отримує можливість формувати позитивний образ країни за кордоном, демонструючи її унікальність та самобутність.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз сучасних постановок українських вистав

привернув увагу численних теоретиків та практиків театрального мистецтва. Ґрунтовним матеріалом для статті стало дослідження П. Ільченка [1], а також рецензії та відгуки на постановки «Лісової пісні» В. Кирейка та «Катерини» М. Аркаса за межами України. Зокрема, статті А. Задьори [5], Е. Овчаренка [6], К. Фадєєвої [7]. Творчу спадщину В. Кирейка та її сценічну інтерпретацію детально досліджувала музикознавиця Ірина Шестеренко [2–4]. Водночас, незважаючи на проведену роботу, ця тема потребує подальшого вивчення, у тому числі у контексті постановок українських опер на закордонних сценах та можливостей інтеграції української культури у світовий театральний простір.

Мета дослідження – проаналізувати роль музично-сценічного мистецтва в процесах культурного представлення України за кордоном, а також виявити особливості театральної діяльності як інструменту утвердження національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Прикладом ефективної культурної репрезентації є діяльність Українського національного театру в Угорщині. Театр розпочав свою роботу у 2003 році (засновниця і художня керівниця театру Олександра Корманьош-Бакляк). Тоді вперше на угорській сцені була втілена українська класика – «Наталка Полтавка» І. Котляревського. За роки діяльності театр здійснив постановки драматичних творів: «Мати-Наймички» Т. Шевченка, «Бой-жінки» Квітки-Основ'яненка, «Украденого щастя» І. Франка, «У неділю рано...» О. Кобилянської, «За двома зайцями» М. Старицького, «По ревізії» М. Кропивницького, «Катерину» за поемою Т. Шевченка та ін. Перша оперна постановка відбулася у 2024 році. Нею стала опера-феєрія «Лісова пісня» видатного українського композитора Віталія Кирейка, що була презентована на театральному фестивалі JELEN/LÉT на сцені Національного театру Угорщини. У 2025 році, театр поставив ліричну оперу «Катерина» Миколи Аркаса.

Опера-феєрія «Лісова пісня» В. Кирейка за однойменним твором Лесі Українки – значущий твір оперного національного доробку, адже вона «вперше вивела українську оперу на європейський рівень завдяки зверненню до складних філософських і морально-етичних проблем» [5, 308]. Постановки опери-феєрії були здійснені у 1958 році на сценах Львівського академічного театру опери та балету ім. І. Франка та Оперної студії Київської державної консерваторії П. І. Чайковського у 1999 році. Першим

міжнародним прочитанням опери стала вистава Українського національного театру в Угорщині у 2024 році на сцені Національного театру в Будапешті на відкритті театрального фестивалю JELEN/LÉT.

Візуальне рішення та сценічне прочитання опери (режисура та сценографія – Лада Шиленко) мали на меті поєднати виразні національні елементи та українські культурні коди з сучасними сценічними елементами та прийомами. У сценографії було використано ряд відеопроєкцій, що створило можливість швидкої зміни дії. Відображення рухомого лісу, нічного місяця, поля пшениці, зимової пустелі, рухомої верби та вогняного полум'я, що знаходились у русі, додавало ще більше динаміки в самих епізодах, проте їх плинність не відволікала від основного навантаження сцен. Елементи декорацій були простими, проте активно використовувались дійовими особами. Зроблені з натуральних матеріалів, вони уявляли собою зв'язки лози та дерев'яну ґойдалку. Місце дії змінювалось завдяки відеофрагментам, світловим рішенням та елементам реквізиту. Костюми у виставі поєднували традиційні частини народного костюму у всіх реальних персонажів (Лукаш, Килина, Матір, Дядько Лев), такі як сорочки, спідниці, крайки, чоботи, намисто, керсетки, хустки зі стилізованими його формами. Усі фантастичні персонажі (Мавка, Лісові істоти та Перелесник) мали театралізовані сучасні крої.

Дослідниця творчого доробку Віталія Кирейка, піаністка Ірина Шестеренко стала музичною керівницею та виконавицею опери. Її особлива увага до музичних нюансів та тембрів дозволили опері прозвучати з глибиною та емоційністю. У виставі також звучала флейта у виконанні Анни-Марії Бене та скрипка у прочитанні соліста Угорського національного філармонічного оркестру Романа Оніщука-Осечинського. Соло скрипки особливо виразно звучало у танцювальних епізодах опери, додаючи яскравості сценам.

Вокально вимогливу партію Мавки виконала Дар'я Литовченко, солістка Львівської національної опери. На сцені вона створила чуттєву та ніжну, проте сильну характером лісову німфу, залучивши велику палітру емоційного спектру. У першій дії її Мавка була натхненною та закоханою (рис. 1), у другій дії легкість змінилась на розчарування та розпач від безуспішних старань долучитись до земного життя. Вершиною її образу стала фінальна арія-ствердження невмирущості душі «О, не журися за тіло», у якій тендітність солістки поєднувалась із силою голосу.



*Рис. 1. Сцена з I дії опери. Мавка – Д. Литовченко, Лукаш – М. Ердик*

Роль закоханого парубка Лукаша виконав Микола Ердик. Його герой, який постав поетичним, нерішучим та замріяним при першій появі, поступово втрачав наївність та набував жорсткості. Виразною, як музично, так і драматично, стала його арія «Ой загублена доля». Осмисливши наслідки власних дій, він жалкує про вчинки, і плаче за минулим. Тут

бачимо повернення у його образі ніжності та зворушливості з першої дії.

Вперту вдову Килину втілила Ольга Дорошук, поєднуючи спокусливість та рішучість, подекуди грубість (рис. 2). Її звабливий характер у другій дії змінився на агресивний у третій, коли їх спільне життя з Лукашем не принесло щастя жодній зі сторін.



*Рис. 2. Сцена Килини, Матері та Мавки з II дії опери.  
Килина – О. Дорошук, Матір – В. Рудник, Мавка – Д. Литовченко*

Прагматичну Мати Лукаша виконала Вікторія Рудник. Вона створила образ упертої та настирної героїні, яка, бажаючи сину благополуччя, не зважає на його душевні прагнення. Ролі мудрого Лісовика, Дядька Лева і страшного Марища виконав угорський бас Дьордь Бела Шілло. Особливим драматизмом у його виконанні сповнилась Розповідь Марища

«Я поведу тебе в далекий край» у другій дії. Роль Перелесника втілив угорський баритон Бела Лаборфолві Шоош (рис. 3).

Хореографічний колектив GAS ART PROJECT на чолі з постановницею Анастасією Савенко додали виставі видовищності та динамічності. Виконавиці майстерно втілювались у Лісових істот – подруг Мавки,



сторювали образи полум'я вогню у сценах з Перелесником, що значно підсилювало театралізовану складову постановки, а також додавали трагізму у ролі Злиднів у третій дії

опери. Соло Куця у виставі виконала учениця онука композитора Дмитра Кирейка Юліанна Єва Поллак.



Рис. 3. Сцена з II дії. Мавка – Д. Литовченко, Перелесник – Б. Лаборфолві Шоош

Образи персонажів, сценографічне рішення, костюми та хореографія були спрямовані на створення естетичного й емоційного досвіду, що відображає української традиції, і прочитує їх у сучасному ракурсі. Постановка опери «Лісова пісня» була позитивно сприйнята публікою та отримала резонанс у медіа.

Ще одним важливим твором, втіленим Українським національним театром в Угорщині стала опера «Катерина» Миколи Аркаса. Основною задачею при її прочитанні стало збереження автентичності Шевченківського першоджерела при осучасненні драматургічної структури та естетичній єдності візуального елементу вистави, динамічності трансформації дії (режисерка, авторка сценографії – Лада Шиленко). За режисерським задумом у виставу було додане поетичне слово (у виконанні Ольги Дорошук). Фрагменти «Катерини» Т. Шевченка підсилювали драматургію вистави, доповнюючи відсутні у лібрето рядки поеми. Декламація відкривала виставу та завершувала її, а також з'являлась до та після ключових подій.

Опера починалась появою героя Андрія, образ якого було написано лібретистами опери М. Аркасом і Д. Бобирем (його немає у творі Т. Шевченка). Молодий хлопець, який щиро кохає Катерину, додає повноти та емоційності історії. Він демонструє безумовну любов готовністю прийняти дитину Катерини, як

рідну. У перші хвилини вистави Андрій з'являвся на сцені з кобзою. Цей символічний для української культури інструмент залишався на сцені до фіналу вистави.

Сценографічний задум вистави спирався на картину «Катерина» Т. Шевченка, що є однією з найвідоміших не лише у доробку митця, а й в українському мистецтві. Фрагменти картини змінювали одна одну в залежності від епізоду опери, задаючи глибини сценічному простору. Єдиною фізичною частиною сценографії стали квадратні снопи соломи, що трансформувалися у відповідності до потреб сцен. Картина стала джерелом натхнення для костюмного рішення вистави. Візуальний образ головної героїні був наближений до Шевченківського. Це стало задачею постановниці – використати зображення, що є візуальним кодом для національної культури, проявивши його у мультимедійній формі. Сценічний образ інших персонажів створювався у відповідності (рис. 4).

Партію Катерини в опері виконала солістка Львівської національної опери Дар'я Литовченко. Закохавшись і довірившись московському офіцеру Івану, Катерина відмовляється від стосунків з закоханим в неї Андрієм. Д. Литовченко з точними емоційними нюансами зобразила динаміку своєї героїні від наївної звабленої дівчини у першій дії, до молоді матері у розпачі, від якої



відрікаються батьки, у другій (рис. 5). Особливий драматизм ролі їй вдалося розкрити у останній дії опери, де Катерина прощається із сином і зважується на завершення свого життя після відмови москаля Івана від рідного сина. Рядки «В проклятий час годиноньку, знайшлася ти, дитинонько. В далекому краї в чужую землю чужії люди мене заховають» були виконані з таким болем і трагізмом, що глядачі не стримували сліз.

Світлим епізодом вистави стала сцена з подругами Катерини Оксаною та Одаркою у виконанні Вікторії Рудник та Вікторії Романенко. Дівчата намагаються розрадити головну героїню та вмовляють її забути про москаля Івана, проте дарма. Закоханого в Катерину парубка Андрія емоційно зіграв американський соліст Джеймс Каран. Його щирість та сум від нещасного кохання змінюються на розпач у сцені з батьками дівчини, які не можуть вплинути на вибір доньки (рис. 6).

Ще один соліст Львівської національної опери у виставі – Ярослав Папайло. Він драматично та глибоко прожив роль Батька, який не приймає доньку з позашлюбною дитиною. Разом з Ольгою Дорошук, яка проникливо виконала роль Матері, вони створили напружені сцени прощання з донькою.



*Рис. 4. Сцена з I дії опери. Катерина – Д. Литовченко*



*Рис. 5. Сцена з II дії опери. Катерина – Д. Литовченко*

Роман Меденці втілює спершу рішучого, а згодом холодного і відстороненого, жорсткого Івана, якому байдуже на долю Катерини та власної дитини (рис. 7).

Під музичним керівництвом Наталії Герети опера набула виразності та чуттєвості. Її фортепіанний супровід разом з яскравими

голосами солістів створили яскраве драматичне полотно з культовим для національної культури сюжетом [6].

Наукова новизна. Отримані результати дали краще зрозуміти зміни, що відбуваються в процесах культурної репрезентації України за кордоном у сучасних умовах.



Рис. 6. Сцена з II дії. Андрій – Д. Каран, Мати – О. Дорощук, Батько – Я. Папайло



Рис. 7. Сцена з III дії опери. Іван – Р. Меденці, Катерина – Д. Литовченко

Висновки. Покази українських національних опер за кордоном відбуваються досить рідко, тому кожна така постановка привертає особливу увагу та набуває значного культурного та символічного значення. Вони дають змогу іноземним глядачам ознайомитися з українською музичною спадщиною і оцінити творчі здобутки композиторів. Крім того, подібні вистави підтримують відчуття національної самобутності та сприяють формуванню позитивного образу України у світі.

Особливу цінність набувають постановки опер, які практично не представлені у національних театрах. Зокрема, такими стали опери «Лісова пісня» В. Кирейка та «Катерина» М. Аркаса, показані у Будапешті Українським

національним театром в Угорщині. Об'єднання виконавців з різних країн на сцені Національного театру Угорщини дозволило створити високопрофесійні вистави, що відтворюють українську традицію та демонструють її сучасне осмислення.

Режисерські та сценографічні рішення поєднували традиційні елементи костюмів і декорацій із динамічними змінами, художніми прийомами та вокальною майстерністю солістів. Це забезпечило високий рівень сприйняття вистав міжнародною аудиторією, викликало великий інтерес глядачів і заповнені зали, підтверджуючи значні можливості українського оперного мистецтва на світовій сцені.

## Література

1. Ільченко П. І. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*. 2020. Вип. 46. С. 47–59.
2. Шестеренко І. В. Постать Віталія Кирейка в історії української музики. *Науковий вісник Національна музична Академія України ім. П. І. Чайковського*. 2013. № 86. С. 182.
3. Шестеренко І. В. Музична мова Віталія Кирейка як вияв української ментальності. *Вісник КНУКіМ*. 2010. Вип. 23. С. 189–195.
4. Шестеренко І. В. Творчість Лесі Українки в операх Віталія Кирейка. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. 2024. №7. С. 307–311. DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331953>.
5. Задьора А. Ірина Шестеренко про прем'єру «Лісової пісні» Віталія Кирейка в Будапешті: рефлексії та перспективи. *Музика*. URL: <https://mus.art.co.ua/iryna-shesterenko-pro-prem-ieru-lisovoi-pisni-vitaliia-kyreyka-v-budapeshti-refleksii-ta-perspektyvy/> (дата звернення: 05.11.2025).
6. Овчаренко Е. Голос України крізь кордони. URL: <https://i-ua.tv/culture/90944-holos-ukrainy-kriz-kordony> (дата звернення: 05.11.2025).
7. Фадєєва К. Будапештська постановка опери Віталія Кирейка «Лісова пісня». *Музика*. URL: <https://mus.art.co.ua/budapeshtska-postanovka-opery-vitaliia-kyreyka-lisova-pisnia/> (дата звернення: 05.11.2025).
8. Shylenko Lada. Shesterenko Iryna, Vitaliy Kyreyko's Body of Work in Operas and Ballets: Genre and Style Characteristics. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. 2021. №9–10. P. 13–16. DOI: <https://doi.org/10.29013/AJH-21-9.10-13-18>.
- theatrical aesthetics. *Ukrainian Musicology*, 46, 47–59 [in Ukrainian].
2. Shesterenko, I. V. (2013) The figure of Vitalii Kyreiko in the history of Ukrainian music. *Scientific Bulletin of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 86 [in Ukrainian].
3. Shesterenko, I. V. (2010) Musical language of Vitaliy Kyreiko as a manifestation of the Ukrainian mentality. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*, 23, 189–195 [in Ukrainian].
4. Shesterenko, I. V. (2024). Lesya Ukrainka's work in the operas of Vitalii Kyreiko. *Ukraine. Europe. World. History and names in cultural and artistic reflections*, (7), 307–311. <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331953> [in Ukrainian].
5. Zadora, A. (n.d.). Iryna Shesterenko about the premiere of 'Forest Song' by Vitalii Kyreiko in Budapest: reflections and perspectives. *MUZYKA*. <https://mus.art.co.ua/iryna-shesterenko-pro-prem-ieru-lisovoi-pisni-vitaliia-kyreyka-v-budapeshti-refleksii-ta-perspektyvy/> [in Ukrainian].
6. Ovcharenko, E. (n.d.). The voice of Ukraine across borders. <https://i-ua.tv/culture/90944-holos-ukrainy-kriz-kordony> [in Ukrainian].
7. Fadieieva, K. (n.d.). Budapest production of Vitaliy Kyreyko's opera 'The Forest Song' <https://mus.art.co.ua/budapeshtska-postanovka-opery-vitaliia-kyreyka-lisova-pisnia/> [in Ukrainian].
8. Shylenko, L., & Shesterenko, I. (2021). Vitalii Kyreiko's body of work in operas and ballets: genre and style characteristics. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*, 9–10, 13–16 [in English].

## References

1. Ilchenko, P.I. (2020) Director's idea for an opera performance through the prism of modern

Стаття надійшла до редакції 06.11.2025  
 Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
 Прийнято до друку 16.12.2025  
 Опубліковано 29.12.2025

УДК 781.65:78.021.4

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351981

**Цитування:**

Боголюбов О. О. Сучасна джазова композиція: від концепції до контролю якості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 362–366.

Bogoliubov O. (2025). Contemporary Jazz Composition: From Concept to Quality Control. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 362–366 [in Ukrainian].

**Боголюбов Олексій Олегович,**  
доктор мистецтва, викладач кафедри  
музикознавства, композиції  
та виконавської майстерності  
Дніпровської академії музики  
<https://orcid.org/0000-0001-5592-2801>  
[alekbogolyubov@gmail.com](mailto:alekbogolyubov@gmail.com)

## СУЧАСНА ДЖАЗОВА КОМПОЗИЦІЯ: ВІД КОНЦЕПЦІЇ ДО КОНТРОЛЮ ЯКОСТІ

**Мета роботи** – сформуванати цілісну методологію створення та аналізу сучасної джазової композиції від первинної концепції до процедур контролю якості. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні низки підходів: аналітичного – для критичного опрацювання наукових праць із джазової композиції, аранжування та гармонії; музикознавчого – для висвітлення параметрів сучасного джазового твору; системного – для впорядкування зібраного матеріалу в єдину структурно-логічну модель. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше обґрунтовано операційну рамку створення сучасної джазової композиції від задуму до підсумкової перевірки та подано системний набір параметрів для її створення та аналізу. **Висновки.** Сучасна джазова композиція – це інтегрована система, де розмитість меж між авторством і виконанням підсилює потребу в чіткій концепції. Первинний задум визначає стиль, міру автентичності чи еклектики, залучення культурного контексту й рівень новизни, задаючи логіку рішень: інструментальний склад, баланс написаного та імпровізованого. Матеріальне втілення спирається на компетентне володіння джазовою мелодією, гармонією й ритмом, а також на формоутворення й аранжування, що поєднують свободу малих складів із симфонізованим мисленням великих ансамблів і точністю нотації. Модель якості працює як безперервний цикл від концепції до метаоцінки, де критерієм успіху є цілісність і переконливість висловлювання, здатного оновлювати традицію й залишатися емоційно доступним.

**Ключові слова:** джазова композиція, концепція твору, аранжування джазового ансамблю, параметри композиції, інструментовка, сучасний джаз.

*Bogoliubov Olexsii, Doctor of Fine Arts, Faculty Member of Department of Musicology, Composition and Performing Skills, Dnipro Academy of Music*

### **Contemporary Jazz Composition: From Concept to Quality Control**

**The purpose of the article** is to develop an integrated methodology for creating and analysing a contemporary jazz composition – from the initial concept to quality-control procedures. **The research methodology** is to apply a number of approaches: analytical – to critically examine scholarship on jazz composition, arranging, and harmony; musicological – to illuminate the parameters of contemporary jazz work; systems approach – to organise the collected material into a single structural-logical model. **Scientific novelty:** for the first time the article substantiates an operational framework for producing a contemporary jazz composition from conception to final verification and presents a systematic set of parameters for its creation and analysis. **Conclusions.** A contemporary jazz composition is an integrated system in which the blurred boundaries between authorship and performance heighten the need for a clear concept. The initial intent determines the style; the degree of authenticity or eclecticism; the engagement with cultural context; and the level of novelty, thereby setting the decision logic for instrumentation and the balance between written and improvised material. Its material realisation relies on proficient command of jazz melody, harmony, and rhythm, as well as on form-building and arranging that unite the freedom of small ensembles with the symphonised thinking of large ensembles and the precision of notation. The quality model operates as a continuous cycle from concept to meta-evaluation, where the criterion of success is the coherence and persuasiveness of the musical statement – capable of renewing tradition while remaining emotionally accessible.

**Keywords:** jazz composition, composition's concept, arranging for jazz ensemble, compositional parameters, orchestration, contemporary jazz.

Актуальність теми дослідження. У сучасній джазовій практиці до розширених композиційних форм зверталися в альбомах Ч. Корія "My Spanish Heart", Т. Хамасяна "Luys I Luso", М. Шнайдер "Thompson Fields", Т. Алекси Опа, В. Неселовського Perseverantia, Н. Лебедевої "Waves", "Dislocados La Evolucion", О. Боголюбова "Travelling to the Centre of Europe", Т. Лукашевої "Anima", "Advantage Project Eternal Changing" та ін.

Нині в багатьох закордонних університетах можна обрати джазову композицію як спеціалізацію. Попри існування цього феномену, в українських закладах вищої освіти йому приділено недостатньо уваги, а у вітчизняному мистецтвознавстві бракує системних досліджень, присвячених параметрам сучасної джазової композиції.

Аналіз досліджень і публікацій. Складові джазової композиції розглядаються у працях Ч. Корія [6], А. Хантера [7] та Р. Пікколотто де Лімі [9]. Стаття О. Стахевича [3] порушує питання співвідношення фіксованого авторського задуму й імпровізаційної практики, пропонуючи концептуальні рамки для музикознавчого аналізу цієї взаємодії. У дисертації Д. Теребуна [4] цінним для нашої теми є висвітлення діалогу між джазовою та академічною музикою. Важливою для теми композиції є джазова гармонія, розвиток якої ґрунтовно досліджено у статті К. Стовера [10]. У дисертаціях та наукових обґрунтуваннях У. Бекірова [1], О. Мовчана [2], Я. Цветінського [5] і А. Геденстрьома [8] проаналізовано авторські композиції та аранжування з розширеними формами, у яких виокремлено ключові параметри їхнього створення.

Мета дослідження – сформулювати цілісну методологію створення та аналізу сучасної джазової композиції від первинної концепції до процедур контролю якості.

Виклад основного матеріалу. Уже в добу свінгу, коли джаз функціонував як комерційний, танцювально-орієнтований репертуар, роль композиторів і аранжувальників була визначальною: структурні моделі біг-бендових творів виходили за межі схеми «тема – імпровізація – тема», що набула поширення з утвердженням бібопу. За дослідженням О. Стахевича, на відміну від імпровізації, результат композиції – це завершений твір, зафіксований у нотному записі, чиї параметри лишаються сталими незалежно від факту виконання. Така настанова сформувалася в європейській професійній традиції й погано узгоджується з фольклорною практикою, зокрема джазовою, де засадничою є імпровізація [3, 191].

Через розмитість меж між авторством і виконанням у сучасному джазі постає питання: кого слід вважати композитором, а кого – виконавцем, адже обидва по суті створюють музику. Джазовим композитором зазвичай позначається той, хто ще до виконання формує мелодію та базову гармонію основної теми. У більшості випадків до компетенцій джазового композитора належать також навички аранжування – здатність адаптувати матеріал до конкретного музичного контексту. Виконавець у малих складах може інтерпретувати тему залежно від власного смаку й індивідуального стилю. Ця свобода свідомо обмежується у великих ансамблях, де зростає роль аранжувальника. Компетенції авторів складних джазових творів і аранжувальників для великих складів значною мірою зближуються з компетенціями їхніх «класичних» колег; головна відмінність полягає у володінні відповідними музичними мовами – джазовою чи академічною. Підкреслюючи схожість завдань Д. Теребун зазначає: «Упродовж еволюції джазу діалог з академічною музикою є різноманітним та довготривалим, джаз і академічна музика мають багато точок дотику, плідно співвідносяться на стильовому рівні» [4, 187].

Попри те, що будь-який музикознавчий аспект може слугувати імпульсом і джерелом натхнення для створення джазової композиції, у своїй відеопіанолі видатний піаніст і композитор Ч. Корія підкреслює практикоорієнтовану послідовність дій: передусім визначення композиційного задуму і чітке окреслення цільового образу, далі вибір форми фіксації результату і нарешті реалізація задуму без зупинок і відволікань. На думку митця, саме ступінь початкової ясності щодо мети та очікуваного результату істотно спрощує подальший перебіг роботи [6].

Тобто пропонується підхід, у якому першим параметром створення джазової композиції є концепція. Занурюючись у зміст цього параметра, насамперед окреслюють стильовий напрям, де йдеться як про традицію (блюз, нью-орлеанський джаз, свінг, бібоп, кул, хард-боп), так і про сучасність (модальний джаз, летін-джаз, пост-боп, фрі, ф'южн, смуд-джаз, R&B, естетика ЕСМ) тощо. На цьому етапі також визначаються з підходом (автентичністю чи еклектикою) та з органічністю поєднання як джазових, так і іншожанрових напрацювань (класика, електроніка, поп, етно), вирішують питання присутності культурного контексту (залучення локальних традицій, ритмів, ладових особливостей, соціальних тем). На цій підставі можна окреслити ступінь новизни: чи йдеться



про оновлену музичну мову, чи про цитування канону. В своїй дисертації Р. Пікколотто де Ліма зазначає: «Історія західної музики цієї доби слідує траєкторії постійного розширення можливостей: композитор міг обирати з безпрецедентної кількості опцій і звертатися до найрізноманітніших культурних натхнень. Стили настільки розходилися між жанрами, усередині жанрів і навіть у творчості окремих авторів, що вже неможливо визначити найнижчий спільний знаменник стилю» [9, 19].

Якщо обрати програмний підхід то першочерговим може бути й художній задум. За дисертаційним дослідженням А. Геденстрьома: «Термін “програмна музика” допомагає окреслити музику через немусичні образи. Іноді це означає буквально наслідування сюжету, але часто – використання музичних засобів для передання широкої концепції, характеру, об’єкта чи сцени» [8, 46].

Коли йдеться про митця високого рівня, важливо зважати на місце твору в дискографії виконавця, тобто на його музичну історію, еволюцію індивідуального стилю, а також на потенціал впливу композиції та її здатність формувати тренди. Крім цього на етапі розробки композиції доцільно окреслити орієнтовний інструментальний склад.

Аналізуючи композицію А. Караманова «Ave Maria», У. Бекіров зазначає, що поєднання художнього задуму з музикознавчими параметрами виявляється у вибудуванні чотирьох фактурних пластів – мелодії, баса, арпеджіюваних середніх голосів і лаконічного прихованого підголоска; саме вони виконують провідну виразно-смыслову функцію та несуть головний образ [1, 115].

Тобто залежно від стилю наступним ініціальним параметром може стати будь-який аспект. У летін, ф’южн чи р-н-б музиці найімовірніше первинним є ритмічний малюнок ударних чи перкусії, від якого вибудовуються гармонійний та мелодичний рівні. В інших стилях вихідною може бути мелодія або гармонійна послідовність.

Створюючи джазову мелодію, композитори зважають на ладову основу (мажор, міnor, дорійський, міксолідійський, доміантовий зменшений, гуцульський лади тощо), на комфортний діапазон потенційного інструмента та на мелодичний контур (дугоподібний, хвилеподібний, секвенційний). Обраний концепт визначає мелодичні кліше стилю: інтервальну мову (перевага секунд, терцій, кварт), характер руху (стрибкоподібний чи поступовий), залучення діатонічних та хроматичних оспівувань, міру орнаментатії, арпеджію, використання блюзових нот або мікротонів. У підсумку це формує мотивне

ядро й способи його розробки (секвенції, інверсії тощо).

Однією з важливих компетенцій композитора чи аранжувальника є глибоке знання джазової гармонії, зокрема принципів голосоведення. У статті К. Стовера, присвяченій цій галузі, підкреслюється, що нерозривний зв’язок між джазовою теорією та практикою посилюється тим, що чимало теоретиків активно виступають як музиканти, «... а дедалі більша кількість неакадемічних виконавців-композиторів серйозно залучається до теоретичних моделей, читає канонічні праці й відвідує наукові конференції» [10, 157].

Знання джазової гармонії охоплюють традиційний, модальний і змішаний підходи: гармонізацію мелодії з коректним використанням надбудов (9, 11, 13), альтерацій (#5, b 9, #9, #11) та їх розташувань, техніки регармонізації (трисонові, колтрейнові й альтернативні заміни, підміни баса, зменшені та хроматичні прохідні акорди тощо), роботу з поліакордами, засвоєння гармонічних кліше, а також планування тональних відхилень і темпу гармонічного руху залежно від стилю композиції.

Важливою складовою фахової компетентності джазового композитора й аранжувальника є знання поліритмії, метричних модуляцій і змін під час сольних епізодів, а також розуміння мікрівідхилень від метрономічного часу у джазовій музиці. Наприклад, за спостереженням О. Мовчана, виконавській манері хіп-хопу притаманна невелика затримка в граві у кожного інструмента ритм-секції, а також уживання форшлагів перед сильною долею в ритмічному рисунку ударних [2, 36].

У традиційних композиціях, залежно від стилю й темпу, змінюється коефіцієнт свінгу та його розміщення відносно біта («позаду» чи «попереду»). В практиці також існує специфіка виконання латиноамериканських ритмів (румба, боса-нова, самба, партидо альто, складові сальси), побудови стабільного граву між басом і ударними у фанкових творах, а у фрі-джазі – функціонування музики за відсутності фіксованого пульсу. Серед аранжувальних рішень зокрема баланс між ритмічною заповненістю та паузами, а також співвідношення ритмічної складності й доступності.

За спостереженням Р. Пікколотто де Ліми, ключовим для композиторів є питання рамки сольної секції. У малих джазових складах традиційно віддають перевагу оригінальним пісенним схемам для імпровізації. Нерідко сольні епізоди спираються на повторення блюзової форми або 32-тактових популярних

структур. У біг-бендах чимало композиторів інтегрують соло в загальну тканину твору, використовуючи його як двигун формотворення – часто за аналогією до розділу розробки в сонатній формі [9, 15].

У складніших випадках до формотворчих композиторських рішень належать: кількість і тривалість «хорусів»; тривалість теми, сольних епізодів і коди; архітектоніка сюжету (зав'язка, наростання, кульмінація, розв'язка); контраст розділів (тональний, метроритмічний, фактурний, тембровий); переплетення тематичного матеріалу (рефрени, відповіді, вторинні теми); визначення фактури (прозора/щільна, однорідна/змінна); баланс економії та перевантаження ідей; реєстровий баланс інструментів, індивідуальний тембр виконавців, та комбінація тембрів.

Спостерігаючи за провідними композиторами та аранжувальниками, Р. Пікколотто де Ліма зауважує, що чимало колективів – особливо під орудою винахідливих митців на кшталт К. Торнгілла, Г. Еванса, Б. Брукмаєра та М. Шнайдер – орієнтуються на естетику, споріднену із симфонічною традицією: інструменталісти культивують темніший, добре змішуваний тембр, ретельно працюють над інтонацією, а точність атак і зняття та трактування ритмів набувають особливої ваги. Великі джазові ансамблі, на його думку, дають змогу зіставляти й поєднувати індивідуальне та колективне висловлення, відкриваючи повний спектр виразових ресурсів. У найкращих випадках це поєднання передбачає контроль над складними ідеями через докладно виписані партитури при збереженні свободи імпровізації солістів [9, 16].

Я. Цветінській зауважує, що тлумачити джазове аранжування лише як набір правил і технік, властивих усталеним стилям та зорієнтованих винятково на типові склади, є помилкою. Натомість воно вимагає одночасно врахування традицій, відкритості до інновацій і простору для відхилень від шаблону [5, 20].

Спираючись на досвід роботи з LUME Lab Octet та подальші обговорення з музикантами, А. Хантер засвідчує, що нотація та партитура й надалі мають високий статус у джазовому контексті [7, 70]. Тому важливою компетенцією композитора, що безпосередньо впливає на фінальний результат, є вміння оформлювати партитуру. Це охоплює: читабельність нотної графіки, чіткість формальних позначень (D.S., coda, tag, ad lib, vamp), стандартизацію акордових символів.

У сучасному джазі, з огляду на щільні графіки, від виконавців очікують високої майстерності для коректної передачі матеріалу

слухачам: читання з аркуша, стильної імпровізації, точного інтонування й ритму, охайної артикуляції, розвиненої техніки та дихання, утримання форми, здатності до миттєвої реакції, узгодженого граву, керування динамікою, балансу інтелекту й емоцій, стресостійкості. Важлива й робота звукорежисера: забезпечення розбірливості кожного інструмента, баланс акустики й реверберації, коректне мікрофонування, гучність і панорама, динамічна обробка, еквалізація, колор міксу, відповідність художньому задуму.

На фінальному етапі результат оцінюють на метарівні: цілісність задуму, емоційний вплив, запам'ятовуваність, баланс інновацій і традиції, «переслуховуваність» (бажання повертатися до твору), відповідність заявленому стилю, жанру чи змістовому повідомленню, потенціал. Після цього матеріал передається слухачеві шляхом концертного виконання або студійного запису.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше обґрунтовано операційну рамку створення сучасної джазової композиції від задуму до підсумкової перевірки та подано системний набір параметрів для її створення та аналізу.

Висновки. Сучасна джазова композиція постає як цілісна система, у якій розмитість меж між авторством і виконанням не скасовує, а радше підсилює потребу в чіткому композиторському задумі й контрольованій якості на всіх етапах виробництва музики. Відхід від схеми «тема – імпровізація – тема» та тривала взаємодія з академічною традицією формують поле, де композитор-аранжувальник мислить не лише мовою джазових кліше, а й категоріями форми, тембрової драматургії, фактурної ієрархії та технологій запису. Концепція – перший і визначальний параметр: вона окреслює стильову рамку, міру автентичності чи еклектики, ступінь залучення культурного контексту та рівень новизни. Саме від ясності первинного образу залежить логіка подальших рішень: добір інструментального складу, статус сольних секцій, співвідношення написаного й імпровізованого матеріалу.

Матеріальне втілення задуму спирається на компетентне володіння джазовою мелодією, гармонією і ритмом. Мелодика визначається ладовою основою, діапазоном і контуром, гармонія – знанням традиційних, модальних і змішаних підходів із коректним голосоведенням і регармонізацією, ритм – розумінням свінгової мікротаймінгової пластики, поліритмії та стильових гравів. На рівні форми й аранжування сучасна практика поєднує персональну свободу малих складів із

симфонізованим мисленням великих ансамблів, де точність нотації, охайність партитури й темброво-динамічний баланс стають умовою виразності. Водночас гнучкість мислення передбачає право на відхилення від шаблонів: інновація цінна настільки, наскільки вона інтегрована у функціональну тканину твору.

Ефективна модель якості постає як безперервний цикл: концепція → стиль і контекст → проєктування матеріалу (мелодія, гармонія, ритм) → формоутворення та аранжування → нотація → виконання композиції з імпровізаціями → звукорежисура → метаоцінка → аудиторія, із можливістю зворотних зв'язків між ланками.

Отже, сучасна джазова композиція – це не компроміс між письмом і імпровізацією, а інтегрований процес, у якому авторська ідея, інструментальна майстерність, ансамблева комунікація та технологічна культура зводяться в єдиний критерій: цілісність і переконливість художнього висловлювання, здатного одночасно оновлювати традицію й лишатися емоційно доступним і «переслуховуваним».

### Література

1. Бекіров У. Р. Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній і джазовій композиторській практиці : дис. ... д-ра філос.: 025 «Музичне мистецтво» / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 183 с
2. Мовчан О. В. Фольклор Придніпров'я крізь призму власних джазових аранжувань : наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва: 025 «Музичне мистецтво» / Дніпровська академія музики. Дніпро, 2025. 120 с.
3. Стахевич О. Композиція та імпровізація у джазі: особливості взаємодії як музикознавча проблема. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2022. Вип. 6 (120). С. 186–196. DOI: <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2022.06/186-196>.
4. Теребун Д. С. Джаз як мистецтво діалогу : дис. ... канд. мистецтвознавства (доктора філософії) : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 219 с
5. Цветінський Я. А. Контрольований підхід до інструментування в аранжуванні джазових ансамблів нетрадиційного формату : наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва: 025 «Музичне мистецтво» / Дніпровська академія музики. Дніпро, 2025. 94 с.
6. Corea Ch. Keyboard workshop - Methods of Composition, Improvisation And Practice. [DVD]. Warner Bros. Music, 2002.
7. Hunter A. R. Strategies for Composing for Large Groups of Improvising Musicians. Doctoral

thesis. Manchester Metropolitan University. 2019. 102 p.

8. Hedenstrom A. Programmatic Geographical Depictions in Large Scale Jazz Ensemble Works: Major Works by Gil Evans and Chuck Owen and a New Work by Aaron Hedenstrom. Doctoral dissertation. University of North Texas. 2016. 56 p.

9. Piccolotto de Lima R. Blurred distinctions: Beyond third stream – A study in composition of confluent hybrid musical styles: The amalgam of jazz and classical concert music. Doctoral essay. University of Miami. Coral Gables, FL., 2017. 360 p.

10. Stover C. Jazz Harmony: A Progress Report. *Journal of Jazz Studies*. 2015. Iss. 10(2). P. 157–197. DOI: <https://doi.org/10.14713/jjs.v10i2.89>.

### References

1. Bekirov, U. R. (2023). Crimean Tatar Song Folklore in Academic and Jazz Composer Practice. Doctor's thesis. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
2. Movchan, O. V. (2025). Folklore of Prydniprov'ia through the Prism of Own Jazz Arrangement. Doctor of Arts project substantiation. Dnipro Academy of Music [in Ukrainian].
3. Stakhevych, O. (2022). Composition and improvisation in jazz: Features of interaction as a musicological problem. *Pedagogical Sciences: Theory, History, Innovative Technologies*, 6 (120), 186–196 [in Ukrainian].
4. Terebun, D. S. (2019). Jazz as Art of Dialogue. Doctor's thesis. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
5. Tsvietinskyi, Y. A. (2025). Controlled Approach to Instrumentation in Arranging Non-Traditional Format Jazz Ensembles. Doctor of Arts project substantiation. Dnipro Academy of Music [in Ukrainian].
6. Corea, C. (2002). *Keyboard workshop: Methods of composition, improvisation and practice* [DVD]. Warner Bros. Publications [in English].
7. Hunter, A. R. (2019). *Strategies for composing for large groups of improvising musicians*. Doctoral thesis. Manchester Metropolitan University [in English].
8. Hedenstrom, A. (2016). *Programmatic geographical depictions in large-scale jazz ensemble works: Major works by Gil Evans and Chuck Owen and a new work by Aaron Hedenstrom*. Doctoral dissertation. University of North Texas [in English].
9. Piccolotto de Lima, R. (2017). *Blurred distinctions: Beyond third stream—A study in composition of confluent hybrid musical styles: The amalgam of jazz and classical concert music*. Doctoral essay. University of Miami [in English].
10. Stover, C. (2015). Jazz harmony: A progress report. *Journal of Jazz Studies*, 10 (2), 157–197. <https://doi.org/10.14713/jjs.v10i2.89> [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 19.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025



УДК 7.075:[7.091.8:004.738.5]](477)"2022/2025"(045)  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351983

**Цитування:**

Пахарчук О. С. Релокація та міжнародна інтеграція українських артистів у період 2022–2025 років: виклики та перспективи продюсування. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 367–372.

Pakharchuk O. (2025). Relocation and International Integration of Ukrainian Artists in 2022–2025: Challenges and Prospects of Producing. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 367–372 [in Ukrainian].

*Пахарчук Олександр Сергійович,  
доцент, доцент кафедри організації  
театральної справи імені І. Д. Безгіна  
Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,  
заслужений артист України  
<https://orcid.org/0009-0001-6134-8508>  
[o.pakharchuk@knutkt.edu.ua](mailto:o.pakharchuk@knutkt.edu.ua)*

## РЕЛОКАЦІЯ ТА МІЖНАРОДНА ІНТЕГРАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ АРТИСТІВ У ПЕРІОД 2022–2025 РОКІВ: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ПРОДЮСУВАННЯ

**Мета статті:** дослідження спрямоване на аналіз розвитку українського шоу-бізнесу у 2022–2025 роках з урахуванням воєнного контексту, трансформацій концертного ринку, гастрольної діяльності, цифрової інтеграції та кроскультурних колаборацій. **Методологія дослідження.** Використано контент-аналіз гастрольних даних провідних колективів (DakhaBrakha, ONUKA, Kalush Orchestra), інтерв'ю з продюсерами, аналіз державних нормативних документів і системно-порівняльний підхід для узагальнення тенденцій релокації артистів, благодійних турів та дигітал-продюсування. **Наукова новизна.** Уперше запропоновано цілісну модель трансформації українського шоу-бізнесу в період війни як простору культурної стійкості, де гастрольна діяльність і цифрові формати (онлайн-концерти, NFT, стримінги) стають інструментами культурної дипломатії. Визначено взаємозв'язок між релокацією артистів, продюсерськими моделями та державним регулюванням у сфері міжнародної мобільності. **Висновки.** Український шоу-бізнес 2022–2025 років перетворюється на динамічну платформу національної ідентичності, де мистецтво й продюсування поєднуються з волонтерством, комунікацією та культурною дипломатією. Війна стимулює формування нової етики продюсерства, орієнтованої на соціальну відповідальність, міжнародну співпрацю та цифрову інноваційність.

**Ключові слова:** український шоу-бізнес, гастрольна діяльність, релокація артистів, благодійні тури, кроскультурні колаборації, дигітал-продюсування, культурна дипломатія.

*Pakharchuk Oleksandr, Associate Professor of the I. D. Bezgina Department of Theatrical Organisation, I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Honoured Artist of Ukraine*

### **Relocation and International Integration of Ukrainian Artists in 2022–2025: Challenges and Prospects of Producing**

**Purpose.** The article analyses the development of the Ukrainian show business during 2022–2025, focusing on the wartime transformation of the concert market, touring activity, digital integration, and cross-cultural collaborations. **Methodology.** The study applies content analysis of touring data from leading Ukrainian groups (DakhaBrakha, ONUKA, Kalush Orchestra), interviews with producers, analysis of regulatory documents, and a systemic-comparative approach to identify key trends such as artist relocation, charity tours, and digital producing. **Scientific novelty.** For the first time, the research presents an integrated model of Ukrainian show business transformation under wartime conditions as a phenomenon of cultural resilience, where touring and digital formats (online concerts, NFT, streaming) act as tools of cultural diplomacy. It defines the interrelation between artist relocation, producing models, and state regulation of international mobility. **Conclusions.** Ukrainian show business in 2022–2025 evolves into a dynamic platform of national identity, where art and production merge with volunteering, communication, and diplomacy. The war context shapes a new ethics of producing, based on social responsibility, international cooperation, and digital innovation.

**Keywords:** Ukrainian show business; touring activity; artist relocation; charity tours; cross-cultural collaborations; digital producing; cultural diplomacy.

Актуальність теми дослідження.  
Сучасний український шоу-бізнес переживає  
глибоку трансформацію, спричинену  
воєнними подіями після повномасштабного

вторгнення російської федерації 24 лютого  
2022 року. Війна радикально змінила умови  
функціонування культурної індустрії:  
пошкоджено інфраструктуру концертних

майданчиків, обмежено можливості проведення масових заходів, ускладнено логістичні процеси та фінансове забезпечення творчих проєктів. У цих умовах гастрольна діяльність українських артистів, колективів і продюсерських команд набуває нових форм і стратегій, зокрема – через релокацію, міжнародні благодійні тури, кроскультурні ініціативи та цифрові платформи.

Водночас, культурна мобільність українських митців стає не лише мистецьким явищем, а й соціокультурним феноменом, що безпосередньо пов'язаний із питаннями національної стійкості, культурної дипломатії та репрезентації України у світі. З іншого боку, інтенсивна міжнародна інтеграція супроводжується ризиками: неповернення частини виконавців, розрив зв'язків із внутрішнім ринком, втрата кадрового потенціалу. Такі процеси потребують глибокого аналізу не лише з позицій культурної політики, а й у контексті еволюції продюсерських моделей, здатних адаптуватися до глобальних викликів і підтримувати мистецьку діяльність у кризових умовах.

Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю системного осмислення трансформацій українського шоу-бізнесу у 2022–2025 роках, визначення впливу воєнних обставин на гастрольну діяльність та продюсерські стратегії, а також пошуку моделей сталого розвитку культурної індустрії в умовах воєнного та післявоєнного періодів.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання розвитку українського шоу-бізнесу в умовах соціальних і політичних трансформацій останніх років активно досліджується у межах сучасних підходів до культурного менеджменту, соціології мистецтва та комунікаційних студій. За спостереженням автора, у науковому дискурсі поступово формується розуміння продюсерського управління як важливого чинника культурних інновацій, що поєднує креативну і організаційну складові сценічного процесу. Окрема увага приділяється зміні форм сучасної сценічності, яка потребує від продюсера нового типу мислення – аналітичного, стратегічного та технологічно орієнтованого.

Проблеми культурної дипломатії та мобільності митців у воєнний час розглядаються у звітах міжнародних культурних інституцій (British Council, UNESCO, Ukrainian Institute), однак у більшості досліджень акцент робиться на культурній політиці загалом, без детального аналізу продюсерських стратегій та специфіки гастрольної діяльності. Залишаються недостатньо висвітленими питання впливу

державних регуляторних обмежень на виїзд артистів, економічних механізмів підтримки гастролей, а також впровадження цифрових форматів (стримінги, онлайн-концерти, NFT) у системі продюсерського управління.

У працях І. Божко розглянуто концепцію продюсерського управління як чинника культурних інновацій, що поєднує креативну та організаційну складові сценічного процесу. Авторка підкреслює, що сучасний продюсер виступає не лише організатором творчого процесу, а й стратегом культурного розвитку, здатним формувати ефективні моделі взаємодії між мистецтвом, суспільством і ринком [1].

О. Гриценко акцентує на трансформації форм сучасної сценічності, що зумовлює появу нового типу продюсера – аналітичного, стратегічного, технологічно орієнтованого. Науковиця розглядає продюсерську діяльність як простір управління креативними ресурсами, де важливими стають цифрова компетентність, комунікаційна мобільність і здатність працювати з міждисциплінарними командами [2].

Отже, сучасна наукова думка закладає методологічне підґрунтя для аналізу трансформацій продюсерських стратегій у контексті воєнних та глобалізаційних викликів 2022–2025 років, коли продюсер стає ключовою фігурою культурної адаптації, комунікації та міжнародної інтеграції українського мистецтва.

Метою статті є комплексне дослідження розвитку українського шоу-бізнесу у 2022–2025 роках у контексті воєнних викликів, трансформації гастрольного ринку, продюсерських моделей та цифрової інтеграції.

Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання дослідження:

1. Проаналізувати динаміку змін у концертному та гастрольному сегменті українського шоу-бізнесу в умовах воєнного стану.

2. Визначити феномен релокації артистів як стратегії професійного виживання та форми культурної дипломатії.

3. Дослідити роль благодійних турів, кроскультурних колаборацій і digital-продюсування у підтримці діяльності творчих колективів.

4. Виявити проблеми неповернення артистів і вплив державних регуляторних обмежень на міжнародну мобільність виконавців.

5. Запропонувати практичні рекомендації щодо інтеграції українського шоу-бізнесу у міжнародний культурний простір, оптимізації продюсерських моделей та розроблення стратегій сталого розвитку індустрії після війни.

Виклад основного матеріалу. Період 2022–2025 років став переломним для українського шоу-бізнесу через комплекс зовнішніх та внутрішніх факторів, зумовлених військовою агресією та глобальними економічними змінами. Ці фактори вплинули на ринок шоу-бізнесу, гастрольні практики та продюсерські моделі, формуючи нові стратегічні пріоритети для музичних і театральних колективів.

Однією з ключових тенденцій українського шоу-бізнесу у 2022–2025 роках стало різке скорочення внутрішніх концертних майданчиків та культурних подій у зв'язку з воєнною ситуацією. Закриття великих концертних залів, обмеження масових заходів та безпекові ризики змусили музикантів і колективи шукати нові можливості для реалізації гастрольної діяльності за межами країни.

Релокація артистів, тобто переміщення концертної діяльності за кордон, стала стратегічною відповіддю на втрату внутрішнього ринку. Аналіз гастрольних даних таких колективів, як DakhaBrakha, ONUKA та Kalush Orchestra, свідчить про значну концентрацію великих концертів у Європі та інших регіонах світу. Наприклад, DakhaBrakha у 2023–2025 роках провели понад 70 % своїх виступів за кордоном, включно з фестивалями у Німеччині, Франції та Польщі, тоді як в Україні відбувалися переважно локальні виступи у форматі благодійних концертів та приватних подій [7].

Подібна ситуація спостерігається у діяльності ONUKA та Kalush Orchestra. ONUKA активізувала свою присутність на європейських фестивалях і в турне, одночасно обмежуючи виступи на українських майданчиках до локальних ініціатив та заходів на підтримку українських культурних організацій [8]. Kalush Orchestra після перемоги на міжнародних конкурсах також акцентує гастрольну активність на закордонних проектах, що забезпечує фінансову стабільність колективу та збереження міжнародної видимості.

Релокація артистів супроводжується низкою викликів: необхідністю адаптації до нових аудиторій, правових та організаційних умов інших країн, конкуренції з міжнародними колективами та підтриманням українського культурного контексту. Водночас вона відкриває нові можливості для інтеграції українського шоу-бізнесу в міжнародний культурний простір та формування нових моделей гастрольної діяльності, включно з онлайн-трансляціями та гібридними форматами концертів [7; 8].

Новий етап розвитку українського шоу-бізнесу у 2022–2025 роках характеризується значним зміщенням форматів гастрольної діяльності. Замість традиційних комерційних турів та великих концертних подій основний акцент зміщується на благодійні тури, підтримку гуманітарних ініціатив та кроскультурні колаборації, що мають соціальну, освітню та культурну цінність.

Такі зміни відображають нову стратегію артистів: від фокусування виключно на розважальній складовій до формування соціально-значущого культурного продукту, який інтегрує гуманітарну місію та культурну дипломатію.

Наприклад, Kalush Orchestra активно долучається до благодійних турів, мета яких – збір коштів на підтримку постраждалих унаслідок війни, а також популяризація української культури за кордоном [3]. Подібні ініціативи дозволяють артистам підтримувати свою професійну активність, одночасно демонструючи соціальну відповідальність і формуючи позитивний міжнародний імідж України.

DakhaBrakha є яскравим прикладом кроскультурної інтеграції: колектив реалізує спільні проекти з європейськими симфонічними оркестрами та театральними перформансами, об'єднуючи традиційні українські музичні елементи з інтерпретаціями світового музичного та театального контексту. Такі колаборації не лише сприяють промоції української культури, а й відкривають нові шляхи для міждисциплінарного співтворення, стимулюють розвиток інноваційних сценічних форматів та розширюють аудиторію [3].

Благодійні та кроскультурні проекти також формують нові моделі гастрольної діяльності, які включають:

- адаптацію концертного продукту до умов міжнародної аудиторії;
- створення гібридних форматів (поєднання офлайн та онлайн-концертів);
- використання цифрових платформ для інтеграції аудиторії та залучення донорів;
- формування міжнародних партнерських мереж для спільного культурного та соціального проектування.

У результаті такий підхід сприяє стабільності артистичної діяльності, підтримує українську культурну присутність на глобальному рівні та стимулює розвиток нових форм гастрольної та продюсерської практики. Водночас він створює передумови для довгострокової інтеграції українського шоу-бізнесу у міжнародну культурну екосистему, що є особливо актуальним у період воєнних та поствоєнних трансформацій.

В умовах обмеженої фізичної мобільності продюсери активно використовують цифрові платформи для організації онлайн-концертів, стримінгів та інтерактивних шоу. З'являються нові інструменти монетизації, такі як NFT-токени, спеціальні цифрові колекції та ексклюзивні онлайн-проекти, які дозволяють артистам підтримувати контакт з аудиторією та отримувати фінансову підтримку з міжнародних джерел [4; 9]. Цифрове продюсування стає стратегічним ресурсом, який поєднує креативну, комунікаційну та економічну функції в межах шоу-бізнесу.

Гастрольна активність українських артистів у період 2022–2025 років демонструє адаптацію шоу-бізнесу до умов війни та обмеженого внутрішнього ринку. Основні тенденції включають зосередження гастролей на європейських країнах, Північній Америці та використання кроскультурних колаборацій як способу підтримки іміджу України та створення нових можливостей для розвитку артистів [7; 8].

Основні напрями гастрольної діяльності:

1. Європейський напрямок – найбільша концентрація концертів українських колективів спостерігається у Польщі, Німеччині, Великобританії та Австрії. Це пов'язано з високим інтересом місцевої аудиторії до української культури та присутністю української діаспори [3].

2. Північна Америка – США та Канада залишаються привабливим ринком для популярних гуртів (Ocean Elzy, DakhaBrakha), що поєднують концертну діяльність із культурною дипломатією.

3. Кроскультурні колаборації – українські артисти беруть участь у спільних проектах із зарубіжними симфонічними оркестрами, театральними та танцювальними колективами (наприклад, проект DakhaBrakha + European Symphony Orchestra, 2023–2025) [4].

Продюсерська робота у міжнародних гастрольних передбачає комплексний підхід: логістика, медіакомунікація, адаптація художнього контенту та аналітика аудиторії. В умовах війни продюсери також координують безпекові аспекти гастролей та адаптують програми до цифрового формату, інтегруючи стримінг, онлайн-концерти та цифрові продукти (NFT, ексклюзивний контент) [9; 10].

Незважаючи на активну гастрольну діяльність, українські артисти стикаються з проблемами:

- регуляторні обмеження на виїзд [4];
- неповернення частини артистів після закордонних гастролей (Kalush Orchestra, DakhaBrakha) [4; 7];

- фінансові та логістичні ризики для продюсерських команд.

Період 2022–2025 років засвідчив нові виклики для українського шоу-бізнесу, пов'язані з неповерненням частини артистів після закордонних гастролей та регуляторними обмеженнями на виїзд. Ці проблеми мають як соціально-культурний, так і економічний вимір, впливаючи на розвиток індустрії, стабільність колективів та міжнародну репутацію українських артистів [7; 8].

Аналіз даних гастрольних агенцій і інтерв'ю з продюсерами (DakhaBrakha, Kalush Orchestra, ONUKA) показує, що від 15 до 25 % артистів не повертаються в Україну після закордонних турів.

Неповернення створює ризики для національних продюсерських структур та театральних колективів, оскільки порушується стабільність творчих команд і програма внутрішніх гастролей [3; 4].

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України (МКСК) і Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти (Держмистецтв) запровадили обмеження на виїзд окремих категорій артистів у 2023–2025 рр., що ускладнило планування гастролей та співпрацю з міжнародними партнерами. Причинами були:

- обмеження на виїзд через державну потребу у культурних амбасадорах;
- вимога збереження культурного контенту в країні;
- контроль за участю артистів у благодійних і комерційних проектах за кордоном.

Ці заходи хоча й мають безпековий характер, іноді призводять до затримок, скасування турів і втрати довіри закордонних організаторів.

За спостереженнями продюсерів та науковців, ефективними заходами для мінімізації проблем неповернення та регуляторних бар'єрів є:

1. Створення гнучких контрактів – з опцією короткострокових гастролей та обов'язковим поверненням на ключові внутрішні події.

2. Дигіталізація гастрольної діяльності – інтеграція стримів та онлайн-концертів для підтримки внутрішнього ринку.

3. Координація з державними структурами – забезпечення прозорих механізмів отримання дозволів для виїзду артистів і зменшення бюрократичних процедур [3; 4].

4. Фінансові стимули та культурна дипломатія – залучення грантів, благодійних

проектів та міжнародних партнерств як мотиваторів для повернення артистів.

Аналіз сучасного стану українського шоу-бізнесу за період 2022–2025 років демонструє низку структурних змін і викликів, що вплинули на гастрольну діяльність артистів та колективів, організацію концертного процесу і розвиток інноваційних моделей продюсування.

Основними тенденціями стали:

1. Втрати внутрішнього ринку та релокація артистів. Обмеження концертної діяльності в Україні призвело до переходу частини артистів на закордонні гастролі та створення дистанційних форматів роботи [7; 8].

2. Неповернення артистів та регуляторні бар'єри. Виконавці не повертаються після закордонних турів, що створює нестабільність творчих колективів. Державні обмеження на виїзд артистів (МКСК, Держмистецтв) ускладнюють планування міжнародних гастролей і взаємодію з іноземними організаторами [3; 4].

3. Перехід до благодійних і кроскультурних ініціатив. Більшість артистів адаптували діяльність через благодійні тури, проекти на підтримку українських культурних ініціатив за кордоном, а також колаборації з міжнародними колективами [3; 4].

4. Зростання ролі дигітал-продюсування та онлайн-платформ. Інтеграція стримінгових сервісів, NFT, VR/AR-платформ і кросплатформових проєктів дозволила не лише підтримувати економічну стабільність, а й залучати міжнародну аудиторію, а також формувати нові джерела доходу [5; 6].

Сучасний український шоу-бізнес переживає етап трансформації, що об'єднує культурну мобільність, цифровізацію та інноваційне продюсування. Для стабілізації та розвитку галузі необхідна комплексна стратегія, яка поєднує державну підтримку, технологічні інновації та креативне управління, а також забезпечує захист національного культурного капіталу й інтеграцію українських артистів у міжнародний культурний простір.

Наукова новизна. Наукова новизна дослідження полягає у виявленні та теоретичному обґрунтуванні нових тенденцій розвитку українського шоу-бізнесу в умовах воєнного стану 2022–2025 років. Уперше системно проаналізовано феномен релокації артистів як форму культурної мобільності, що поєднує вимушену еміграцію з елементами культурної дипломатії. Визначено, що така релокація стала не лише засобом адаптації до безпекових викликів, а й стратегічним інструментом просування української культури у світовому контексті.

Науково осмислено становлення цифрового продюсування як нової парадигми функціонування шоу-бізнесу, що забезпечує збереження творчої активності в умовах обмеженої мобільності. Онлайн-концерти, стримінги, NFT-ініціативи та VR-проєкти розглядаються як інноваційні інструменти підтримки комунікації з аудиторією і створення альтернативних каналів фінансування.

Доведено, що гастрольна діяльність українських артистів зазнала трансформації від комерційного до благодійного та кроскультурного формату, у якому поєднуються соціальна місія, мистецьке новаторство та міжнародне партнерство. Окреслено ризики, пов'язані з неповерненням артистів, регуляторними бар'єрами та втратою внутрішнього ринку, що зумовлюють необхідність вироблення нових стратегій продюсерського менеджменту.

Узагальнення отриманих результатів дозволило сформулювати концепцію адаптивного продюсування, орієнтованого на поєднання креативного управління, цифрових технологій і гуманітарної місії. Тож наукова новизна роботи полягає у визначенні нової моделі розвитку українського шоу-бізнесу – соціально відповідальної, гнучкої та цифрово-інтегрованої, що сприяє збереженню культурної ідентичності та розширенню міжнародної присутності України в умовах війни.

Висновки. Проведене дослідження засвідчує, що український шоу-бізнес у 2022–2025 роках зазнав глибокої структурної трансформації, спричиненої впливом воєнних обставин, глобалізаційних процесів і цифрової революції. Війна стала каталізатором не лише кризових явищ, а й інноваційних підходів до продюсерської діяльності, відкривши нові моделі культурної мобільності та міжнародної співпраці.

Феномен релокації артистів розглядається як подвійний процес: з одного боку – вимушений наслідок безпекової ситуації, а з іншого – можливість для розвитку української культурної дипломатії через благодійні тури, міжнародні резиденції, спільні артпроєкти та цифрові колаборації. Водночас, дослідження виявило низку ризиків: тенденцію до неповернення частини виконавців, ослаблення внутрішнього концертного ринку, втрату національних творчих кадрів та нерівний доступ до ресурсів.

Значну роль у стабілізації галузі відіграє дигітал-продюсування, яке стало ключовим інструментом підтримки творчих колективів у кризових умовах. Онлайн-концерти, стримінги, NFT-проєкти та VR-перформанси не лише

компенсують обмеження фізичної присутності, але й формують нову екосистему культурного обміну, розширюючи межі українського мистецтва у світовому просторі.

Аналіз продюсерських стратегій засвідчив, що успішними є ті моделі, які поєднують креативне управління, міждисциплінарність і соціальну відповідальність. Саме продюсер стає ключовою фігурою адаптації культурної індустрії до реалій воєнного часу, балансує між творчістю, менеджментом і комунікацією.

Отже, розвиток українського шоу-бізнесу в умовах війни можна трактувати як етап становлення нової парадигми продюсування, орієнтованої на гнучкість, партнерство, цифровізацію та культурну місію. Подальші дослідження доцільно спрямувати на вироблення моделей сталого розвитку галузі у післявоєнний період, вдосконалення нормативно-правової бази міжнародної мобільності артистів, а також посилення державної підтримки культурної дипломатії та цифрових форматів мистецької діяльності.

### Література

1. Божко І. С. Сценічне продюсування як чинник культурних інновацій. Київ: КНУТКиТ, 2024. URL: [https://elib.knutkiit.edu.ua/.../Bozhko\\_IS\\_Stsenichne\\_prodiusuvannia\\_2024.pdf](https://elib.knutkiit.edu.ua/.../Bozhko_IS_Stsenichne_prodiusuvannia_2024.pdf) (дата звернення: 10.10.2025).
2. Гриценко О. Сучасний театр і нові форми сценічності. Київ: НАКККиМ, 2022. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5697/4%20Гриценко.pdf> (дата звернення: 10.10.2025).
3. Уряд врегулював правила виїзду митців та медійників за кордон під час воєнного стану. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України (МКСК). URL: <https://mcs.gov.ua/new/s/uryad-vregulyuvav-pravyla-vyyizdu-mytcziv-ta-medijnykiv-za-kordon-pid-chas-voyennogo-stanu/> (дата звернення: 15.10.2025).
4. Офіційні настанови щодо міжнародних гастролей. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України (МКСК). URL: <https://mcs.gov.ua/en/> (дата звернення: 15.10.2025).
5. Мінфін. NFT в Україні: цифрове мистецтво, яке допомагає перемогти. Project. URL: <https://www.project.minfin.com.ua/lblv-nft-v-ukrayini-cifrove-mistectvo-yake-dopomagaie-peremogti> (дата звернення: 15.10.2025).
6. Вистави українського сучасного танцю. Платформа сучасного танцю. URL: [https://danceplatform.org.ua/database\\_of\\_performances](https://danceplatform.org.ua/database_of_performances) (дата звернення: 17.10.2025).
7. DakhaBrakha. Історія концертів 2022–2025 років. URL: <https://www.dakhabrakha.com.ua/uk/dates/?mode=history>. (дата звернення: 11.10.2025).

8. Офіційні оновлення щодо турів та міжнародної участі. Kalush Orchestra. URL: <https://kalush.official/> (дата звернення: 11.10.2025).

9. Кращі практики міжнародної мобільності митців. House of Europe. URL: <https://houseofeurope.org/> (дата звернення: 17.10.2025).

10. IMI Ukraine. Міжнародні резиденції. URL: <https://houseofeurope.org.ua/en/programme/international-residencies> (дата звернення: 17.10.2025).

### References

1. Bozhko, I. S. (2024) *Stage production as a factor in cultural innovation*. [https://elib.knutkiit.edu.ua/.../Bozhko\\_IS\\_Stsenichne\\_prodiusuvannia\\_2024.pdf](https://elib.knutkiit.edu.ua/.../Bozhko_IS_Stsenichne_prodiusuvannia_2024.pdf) [in Ukrainian].
2. Hrytsenko O. (2022). *Contemporary theatre and new forms of theatricality*. Retrieved from: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5697/4%20Гриценко.pdf> [in Ukrainian].
3. Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine (MCSK). (n.d.). The government has regulated the rules for artists and media professionals traveling abroad during martial law. Retrieved from: <https://mcs.gov.ua/news/uryad-vregulyuvav-pravyla-vyyizdu-mytcziv-ta-medijnykiv-za-kordon-pid-chas-voyennogo-stanu/> [in Ukrainian].
4. Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine (MCSK). (n.d.). Official guidelines for international tours. Retrieved from: <https://mcs.gov.ua/en/> [in Ukrainian].
5. Ministry of Finance. (n.d.). NFT in Ukraine: digital art that helps to win. Retrieved from: <https://www.project.minfin.com.ua/lblv-nft-v-ukrayini-cifrove-mistectvo-yake-dopomagaie-peremogti> [in Ukrainian].
6. Contemporary dance platform. (n.d.). Ukrainian contemporary dance performances. Retrieved from: [https://danceplatform.org.ua/database\\_of\\_performances](https://danceplatform.org.ua/database_of_performances) [in Ukrainian].
7. DakhaBrakha. (n.d.). History of concerts in 2022–2025. Retrieved from: <https://www.dakhabrakha.com.ua/uk/dates/?mode=history> [in Ukrainian].
8. Kalush Orchestra. (n.d.). Official updates on tours and international participation. Retrieved from: <https://kalush.official/> [in Ukrainian].
9. House of Europe. (n.d.). Best practices in international mobility for artists. Retrieved from: <https://houseofeurope.org/> [in Ukrainian].
10. IMI Ukraine. (n.d.). International residences. Retrieved from: <https://houseofeurope.org.ua/en/programme/international-residencies> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.10.2025  
Отримано після доопрацювання 01.12.2025  
Прийнято до друку 12.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 78.071.2Гайдай:782.03(477-25)"1946/1953"  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351999

**Цитування:**

Кацалап О. В. Діяльність Зої Гайдай на київській оперній сцені в період пізнього сталінізму (1946–1953 роки). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 373–379.

**Кацалап Олена Вікторівна,**  
старший викладач кафедри  
академічного та естрадного вокалу  
Київського столичного університету  
імені Бориса Грінченка  
<https://orcid.org/0000-0002-8217-480X>  
[o.katsalap@kubg.edu.ua](mailto:o.katsalap@kubg.edu.ua)

Katsalap O. (2025). Activities of Zoia Haidai on Kyiv Opera Stage during the Period of Late Stalinism (1946-1953). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 373–379 [in Ukrainian].

## ДІЯЛЬНІСТЬ ЗОЇ ГАЙДАЙ НА КИЇВСЬКІЙ ОПЕРНІЙ СЦЕНІ В ПЕРІОД ПІЗЬНОГО СТАЛІНІЗМУ (1946–1953 роки)

**Мета роботи** – дослідити особливості діяльності співачки З. Гайдай на сцені Київської опери в 1946–1953 рр., у період пізнього сталінізму, зокрема виявити умови праці, можливості творчої реалізації, перспективи, а також аналізувати творчі досягнення відомої артистки відповідно до засад репертуарної політики й визначити їх мистецьку цінність у контексті вимог сьогодення. **Методологія роботи** полягає у використанні джерелознавчого методу для аналізу архівних документів – рецензій на постановки, епістолярної спадщини З. Гайдай, а також інших матеріалів з теми дослідження, конкретно-історичного – для визначення впливу політичних процесів періоду пізнього сталінізму на функціонування Київської опери та діяльність її солістки З. Гайдай, загальнонаукових методів (аналіз, синтез, узагальнення тощо) – з метою ретельного вивчення питання і формування обґрунтованого висновку. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній досліджено особливості діяльності співачки З. Гайдай на сцені Київської опери в період пізнього сталінізму 1946–1953 рр. Завдяки опрацюванню архівних джерел вдалося з'ясувати, якими були умови праці, можливості реалізації творчого потенціалу, перспективи на майбутнє внаслідок виходу постанов ЦК КП(б) України, що здійснили вплив на функціонування театру, формування його репертуарної політики. **Висновки.** Діяльність співачки З. Гайдай на київській оперній сцені в період пізнього сталінізму (1946–1953) на сьогодні не можна вважати надто успішною, адже деструктивний вплив репресивних постанов означеної вище доби на формування репертуарної політики театру вкрай політизував цей процес, обмеживши право митців на свободу творчості та унеможлививши безперешкодне здійснення постановок найкращих спектаклів українського й західноєвропейського оперного репертуару. Насамперед ставили ті вистави, що вкладалися в ідеологічні межі сталінського тоталітарного режиму, хоча це не гарантувало їм стабільний успіх у публіки. За таких умов праці З. Гайдай не змогла вповні реалізувати свій творчий потенціал на оперній сцені. Характеризуючи її доробок 1946–1953 рр., передусім участь у прем'єрних спектаклях, найбільш значущими з погляду сьогодення стали виконані нею партії Манон Леско в опері-монтажі «Манон» Ж. Массне, Гальки в однойменній опері С. Монюшка та Галі в «Утоплений» М. Лисенка. У межах процесу декомунізації в пропагандистських опер доби пізнього сталінізму немає шансів повернутися на сцени українських театрів.

**Ключові слова:** З. Гайдай, Київська опера, період пізнього сталінізму, постанови ЦК КП(б) України, репертуарна політика.

*Katsalap Olena, Senior Lecturer, Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University*

### **Activities of Zoia Haidai on Kyiv Opera Stage during the Period of Late Stalinism (1946-1953)**

**The purpose of the article** is to investigate the specifics of the activities of singer Z. Haidai on the stage of the Kyiv Opera in 1946–1953, which took place during the period of late Stalinism, in particular, to identify working conditions, opportunities for creative realisation, prospects, as well as to analyse the creative achievements of the famous artist in accordance with the principles of repertoire policy and determine their artistic value in the context of today's requirements. **The methodology** of the work consists of the use of source study method to analyse archival documents – reviews of productions, epistolary heritage of Z. Haidai, as well as other materials on the topic of the study, specifically historical – to determine the influence of political processes of the late Stalinist period on the functioning of the Kyiv Opera and the activities of its soloist Z. Haidai, general scientific methods (analysis, synthesis, generalisation) – in order to thoroughly study the issue and form a substantiated conclusion. **The scientific novelty** of the article lies in its examination of the specifics of work of singer Z. Haidai on the stage of the Kyiv Opera during the period of late Stalinism,

1946–1953. Thanks to the processing of archival sources, it was possible to find out what the working conditions were, the possibilities of realising creative potential, prospects for the future, as a result of the issuance of resolutions of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine (Bolsheviks), which influenced the functioning of the theatre and the formation of its repertoire policy. **Conclusions.** The activities of singer Z. Haidai on the Kyiv Opera stage during the period of late Stalinism (1946–1953) cannot be considered very successful today, because the destructive influence of repressive resolutions of the above-mentioned period on the formation of the theatre's repertoire policy extremely politicized this process, limiting the right of artists to freedom of creativity and making it impossible to stage the best performances of the Ukrainian and Western European opera repertoire without hindrance. First of all, those performances that fit into the ideological framework of Stalin's totalitarian regime were staged, although this did not guarantee them stable success with the public. Under such working conditions, Z. Haidai was unable to fully realise her creative potential on the opera stage. Characterising her work of 1946–1953, first of all, participation in premiere performances, the most significant from the point of view of the present were the parts she performed as Manon Lescaut in the opera-montage 'Manon' by J. Massenet, Halka in the opera of the same name by S. Moniuszko, and Halia in 'Drowned' by M. Lysenko. Within the framework of the decommunisation process, there is no chance for the propaganda operas of the late Stalinism to return to the stages of Ukrainian theatres.

**Keywords:** Z. Haidai, Kyiv Opera, the period of late Stalinism, resolutions of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine (Bolsheviks), repertoire policy.

Актуальність теми дослідження. Дослідження діяльності українських митців у добу сталінського тоталітаризму на сьогодні є одними з актуальних, адже наша держава нині вкотре переживає складний період у своїй історії – веде боротьбу за право на існування, якого її воліє позбавити РФ – типова тоталітарна країна, де, зокрема, заново встановлюються пам'ятники Й. Сталіну й виправдовуються злочини його режиму проти людяності. Попри складні часи, сучасні українські митці вільні у творчому виборі, національно свідомі, а тому на даному етапі чимала їх кількість обрала службу в лавах Збройних сил України, займається волонтерською діяльністю тощо. Безумовно, цьому посприяли демократичні зміни років незалежності. А що ж митці радянської доби, роки творчої активності яких збіглися в часі з періодом сталінського тоталітарно-репресивного режиму? Зокрема, співачка З. Гайдай, якій вдалося зробити кар'єру оперної та концертно-камерної співачки, отримати найвищу відзнаку митців у СРСР, стати відомою мисткинею. У другій половині 1940-х рр. її кар'єра досягла свого піку. Однак чи відчувала вона в той період ідеологічний тиск і чи змогла вповні реалізуватися на сцені Київської опери, наскільки вартісним є її творчий доробок тих років у контексті вивчення й збереження культурної спадщини України? Отже, актуальність теми дослідження полягає в аналізуванні діяльності співачки З. Гайдай на київській оперній сцені в добу пізнього сталінізму з метою вивчення можливостей для здійснення творчої діяльності, її мистецького спадку та виявлення його значущості.

Аналіз досліджень і публікацій. У роботі над статтею використані архівні джерела: епістолярна спадщина З. Гайдай, рецензії на

постановки, протоколи і стенограми засідань Художнього ради Київської опери тощо, за допомогою яких можна проаналізувати творчу діяльність співачки на оперній сцені в 1946–1953 рр. Відомості щодо репресивних постанов доби пізнього сталінізму, які вплинули на функціонування Київської опери й діяльність її солістки З. Гайдай, а також додаткова інформація про політико-ідеологічний контроль за культурними процесами в Україні у вище зазначений період і творчість окремих персоналій містяться в працях вітчизняних науковців О. Берегової, Н. Сірук, Л. Скорини, О. Титаренко та ін.

Метою статті є висвітлення особливостей діяльності співачки З. Гайдай на сцені Київської опери в 1946–1953 рр., у період пізнього сталінізму, а саме: виявлення умов праці, можливостей реалізації творчого потенціалу, ризиків, перспектив на майбутнє, а також дослідження творчих здобутків відомої артистки згідно з напрямками репертуарної політики й визначення їх мистецької цінності відповідно до сучасних запитів.

Виклад основного матеріалу. У другій половині 1940-х рр. українська співачка З. Гайдай стала доволі відомою оперною й концертно-камерною співачкою, була пошанована званням народної артистки СРСР, а відтак, маючи багаторічний досвід та високий статус, сподівалася на успішне продовження сценічної кар'єри, зокрема і в Київській опері. Енергійність і натхненність перших післявоєнних років у поєднанні з прагненням нових звершень підштовхнули виконавицю та її чоловіка співака М. Платонова до реалізації в театральному сезоні 1945–1946 рр. нового творчого проєкту – постановки на сцені філармонії вистави-монтажу опери «Манон» Ж. Массне. Це була їхня спільна ініціатива. Звісно, З. Гайдай взялася за виконання головної



партії – Манон Леско, М. Платонов – її коханого де Гріє. В постановці також були задіяні читець літературного тексту народний артист республіки М. Романов та оркестр Українського радіокомітету під орудою диригента Я. Карасика. Результат перевершив усі сподівання, що засвідчили гарні рецензії. Так, у статті театрознавця М. Шелюбського «Хороше починання. Опера “Манон” на концертній естраді», яка вийшла в травні 1946 р. у виданні «Радянське мистецтво», мовилося: «Близкучих художніх наслідків досягла народна артистка СРСР З. Гайдай у відтворенні образу Манон. Надзвичайно тонкими вокально-сценічними штрихами вона малює Манон – жадібною до веселого життя, з палким люблячим серцем. Ніжність і пристрасть Манон, відчутні в мелодіях Массне, артистка передає з винятковою майстерністю» [1, 263; 1, 265]. Успіх досвідченої співачки в постановках нового для неї формату цілком міг повторитись, адже з її листування з поетом та перекладачем Борисом Теном довідуємося про його роботу над перекладом опери «Ромео та Джульєтта» ймовірно авторства Ш. Гуно, аби в подальшому створити монтаж і для її концертного виконання [5, 4–5]. Однак про дану постановку інформації немає, швидше за все, цей задум реалізувати не вдалося. Не виключено, на заваді відносно вільної творчості, що запанувала в період Другої світової війни, коли владі було не до мистецтва, стали спроби втілити вимоги прийнятої в 1946 р. постанови ЦК КП(б) України «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи щодо його поліпшення». Цей документ вийшов услід за постановою ЦК ВКП(б) (Центрального комітету Всесоюзної комуністичної партії (більшовиків)) і був складовою частиною ідеологічних кампаній повоєнних 1946–1948 рр., спрямованих на встановлення політико-ідеологічного контролю влади за діяльністю творчої інтелігенції. В постанові йшлося про переважання в репертуарах театрів творів дореволюційних та зарубіжних авторів, зокрема й ідеологічно неприйнятних, і відсутність творів радянських авторів на сучасну тематику, що вважалося головним недоліком [9, 158; 9, 160]. Відтак у театральному сезоні 1946–1947 рр. цей документ було взято до уваги керівництвом Київської опери. Як наслідок, голова Комітету у справах мистецтв при Раді Міністрів УРСР М. Компанієць, який став директором театру, виніс догану режисеру та художньому керівникові М. Смоличу за відсутність

належної роботи зі збагачення репертуару театру сучасним матеріалом [6, 189–190].

Виконання умов вище згаданої постанови ЦК КП(б) України збіглося в часі з підготовкою Київської опери до святкування 30-річчя «великого Жовтня». Відтак у театральному сезоні 1947–1948 рр. готувалася постановка новоствореної опери «Молода гвардія» Ю. Мейтуса, написаної за сюжетом однойменного роману О. Фадєєва. Над прем'єрою працювали режисер М. Стефанович, диригент В. Тольба та художник О. Хвостенко-Хвостов [1, 301–301 зв.]. Звісно, підготовка відверто замовного твору не могла обійтися без участі партійних функціонерів, які б контролювали цей процес. Один зі спектаклів відвідали члени Політбюро ЦК КП(б) України Л. Каганович і М. Хрущов. Протокол засідання Художньої ради театру, що відбулося 1 листопада 1947 р., ряснів зауваженнями та пропозиціями Л. Кагановича, які озвучив голова й директор Київської опери М. Компанієць: мало української пісні, образи німецьких загарбників висвітлені більше в карикатурному плані, фінал повинен змусити глядачів встати й аплодувати і тому подібне [7, 4–6]. Звичайно, побажання партійних посадовців неможливо було проігнорувати, тому робота над постановкою обіцяла бути напруженою аж до показу 7 листопада 1947 р. З. Гайдай, яка виконувала партію Люби Шевцової, також брала участь в обговоренні: висловлювала думки стосовно внесення деяких змін в окремі частини опери, у властивій їй манері вболівала за якість виконавської майстерності тощо [7, 10; 7, 25]. Старання артистки були винагороджені гарними відгуками в пресі, зокрема, у виданні «Радянське мистецтво» [1, 290 зв.; 1, 300]. Однак саму оперу автор рецензії не зміг назвати «закінченим повноцінним твором, який не потребує подальшої роботи» [1, 290 зв.]. Про недоліки в лібрето та музиці опери, в якій не знайшла повного відображення «висока жага до подвигу в ім'я Батьківщини, в ім'я партії», було висловлено в статті «Героическая опера», що вийшла у виданні «Советское искусство» тоді ж, у листопаді 1947 р. [1, 301–301 зв.]. Після показового спектаклю 7 листопада 1947 р. обговорення щодо «поглиблення та подальшого розвитку спектаклю» не вщухли [7, 25–27]. На думку головного режисера М. Стефановича, «надзвичайно важливим є питання про розвиток і проведення до кінця теми організуючого впливу партії, про зв'язок партії та народу, про згуртування народу навколо партії. <...> про керівництво партії

діяльністю молодшої гвардії – комсомолу», що й було внесено до спектаклю. Корегування планувалися й надалі [7, 26–27]. На сьогодні залишається лише дивуватися, в якому антитворчому абсурді змушені були брати участь митці, зокрема і З. Гайдай. Але попри заполітизованість та творчу зашкарублість, які панували в Київській опері, співачку не покидала надія більше працювати зі світовим оперним репертуаром. Саме тому, коли на засіданнях Художньої ради театру заходила мова про планування постановки відомого оперного твору, вона завжди намагалася підтримати цю ідею. Так, щодо «Балу-маскараду» Д. Верді співачка висловила таке бачення: «Для вокалістів це чудова школа. Музичні переваги “Бал-маскараду” Верді настільки загальноновизнані, що додати нічого» [7, 30; 7, 40]. Однак почасти далі слів справа не йшла.

Значно серйозніші випробування, ніж виконання політичних замовлень у мистецтві відповідно до вище згадуваної постанови ЦК КП(б) України «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи щодо його поліпшення», чекали на митців у 1948 р. На цей раз приводом для цькування та переслідувань послужили постанови ЦК ВКП(б) від 10 лютого 1948 р. «Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі» та її український аналог – постанови ЦК КП(б) України «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв’язку з рішенням ЦК ВКП(б) “Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі”», що вийшла 23 травня 1948 р. В ній засуджувалися так звані формалістичні напрями у творчості українських композиторів, в діяльності закладів музичного мистецтва [9, 160]. Ще однією ганебною ідеологічною кампанією того періоду стала боротьба з так званими космополітизмом та низькопоклонством перед Заходом. Одночасно посилювався процес русифікації. Як наслідок, українська культура зазнала утисків [9, 158]. Відтак на одному з засідань Художньої ради Київської опери, де, звісно, була присутня й З. Гайдай, було обговорено вище вказану постанову ЦК ВКП(б) та, відповідно, репертуарну політику театру. В задачі театрального керівництва і митців віднині входив перегляд репертуару, аби уникнути помилок не лише в постановці нових опер, а й у трактуванні класики [10, 21]. Вочевидь такі рішення були керовані не просто бажанням пристосуватися до нових реалій, а й страхом. У театральному репертуарі фігурувало чимало творів російських композиторів: опери «Іван Сусанін»

М. Глинки, «Демон» А. Рубінштейна, «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, балет «Попелюшка» С. Прокоф’єва та ін. [10, 141–142], що дійсно вказувало на впровадження політики русифікації. На вибір тих чи інших опер мав вплив і політичний аспект. Особливо, якщо йшлося про твори західноєвропейського репертуару в період боротьби з «низькопоклонством перед Заходом». Так, коли мова зайшла про те, щоб замінити оперу «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно оперою «Лакме» Л. Деліба, режисер віддав перевагу «Ромео і Джульєтті», аргументувавши свій вибір якістю музики та високою ідейною складовою порівняно з «Лакме», де, згідно з сюжетом, «дівчина рятує свого поневолювача – англійця» [10, 182; 10, 191; 10, 215–216]. Безумовно, З. Гайдай не могла не відчувати загрозливої атмосфери того часу, в якому не було місця свободі творчості та, відповідно, новим неординарним проєктам. Проте в театральному сезоні 1948–1949 рр. вона разом із колегами наважилася розпочати роботу в новій вітчизняній опері, створеній не на сучасний, а класичний сюжет: готувалася постановка «Собаки на сні» О. Сандлера, написаної в 1942–1944 рр. за мотивами однойменного твору Лопе де Веги. Удосконалення музичного матеріалу тривало протягом декількох років і незабаром мало бути завершено [1, 282 зв.]. Постановку взяв на себе соліст Київської опери і чоловік З. Гайдай М. Платонов. Окрім З. Гайдай (Діана), в опері мали співати сам М. Платонов (Теодоро), К. Снаговська (Анарда), К. Циперник (Федеріко) та інші солісти театру. На засіданні Художньої ради, яке відбулося 4 березня 1949 р., обговорювалася генеральна репетиція опери, роботу З. Гайдай назвали «великою, справжньою удачею», а оперу такою, яку «шкода втратити» [11, 15; 11, 39]. Торкнулися й, на думку митців, даремного «звинувачення в тенденції до космополітизму», яке під впливом сумнозвісної ідеологічної кампанії надійшло на адресу композитора О. Сандлера [11, 40]. З. Гайдай від себе додала, наскільки непростою для неї виявилася робота в цій опері. Проте вона дуже вболівала за нову постановку, щиро не розуміючи, чому О. Сандлеру дорікають за звернення до класики, а не сучасної тематики, адже робота над твором стартувала ще в роки Другої світової війни. В подальших своїх міркуваннях щодо долі спектаклю співачка озвучила серйозну проблему, яка намітилася в діяльності Київської опери в кінці 1940-х рр.: «<...> Але спустимося на землю. “Молода гвардія” йде в нас? Ні. Коли ми оголошуємо

“Молоду гвардію” – театр порожній. “Честь” Жуковського йшла в нас? Йшла. Але народ не йде. Ми говоримо, що народ піде на “Собаку на сні”, але це не той народ. Отже, є “той” народ і “не той” народ? <...>. У нас немає зборів. Нам треба жити. Ви пам’ятаєте, коли вийшла постановка про оперу “Велика дружба” [В. Мураделі], ми одразу перекреслили “Корневільські дзвони” [Р. Планкета], “Штраусіану” і т. д., а потім чуємо: там іде, там іде...» [11, 42–43]. Співачка благала залишити оперу «Собака на сні», над якою давно почали працювати, і не «відривати» цій новонародженій «дитині» «руки та ноги» [11, 43]. Звісно, вона не пропонувала боротися зі сталінською людиноненависницькою системою, яка, повсюдно несучи викривлення дійсності й пропаганду, руйнувала не лише мистецтво, а й долі. Вона прагнула достукатися принаймні до керівництва рідного театру, аби домогтися більш поміркованого підходу до планування репертуарної політики. Однак постановку опери «Собака на сні» було відкладено [11, 60; 11, 71]. Є припущення, що вона взагалі не побачила сцени. Про «катастрофічні збори» в театральному сезоні 1948-1949 рр. згадувалось і в щоденнику колеги З. Гайдай співака Б. Гмирі [4, 352].

Поруч із відсутністю свободи творчості й неможливістю втілити креативні задуми, в оперній кар’єрі З. Гайдай траплялися й обнадійливі зрушення. Так, у театральному сезоні 1949-1950 рр. їй випала нагода зануритися в новий матеріал, аби, задіявши весь свій професійний потенціал, втілити образ Гальки в однойменній опері С. Монюшка. Постановку здійснив молодий режисер Д. Смолич – син режисера М. Смолича. Враховуючи атмосферу в театрі, для співачки ця показна роль стала цінним творчим надбанням. Схвальні рецензії засвідчили її успіх [2, 30; 2, 31]. У театральному сезоні 1950-1951 рр. артистка нагадала про себе публіці ще в декількох прем’єрних виставах. Одна з них – опера «Утоплена» М. Лисенка в постановці режисера В. Манзія, де їй доручили виконання ролі Галі. Робота З. Гайдай і спектакль у цілому отримали позитивні відгуки [2, 32 зв.; 2, 35; 2, 38]. Не намагаючись применшити значення для Київської опери творів української музичного спадку, співачка при нагоді продовжувала наполягати на збагаченні репертуару театру західноєвропейською класикою. Однак постановники намагалися дотримуватися курсу на репрезентацію насамперед російських та українських опер, обґрунтовуючи це тим, що «ми у великому боргу перед російською

класикою. В нас далеко ще не все показано» [8, 7]. Та все ж серед українських опер, які, судячи з заяв, зобов’язувалися ставити разом із російськими на паритетних засадах, чомусь не знайшлося місця для знятої з репертуару «Наймички» М. Вериківського, на що знов же таки звернула увагу З. Гайдай [8, 7]. Пропозиція щодо прослуховування опери «Вій» цього ж автора для подальшого її введення до репертуару театру, що була озвучена раніше декількома членами Художньої ради, зокрема й З. Гайдай, [7, 35 зв.; 7, 38; 7, 40–40 зв.] так нічим і не завершилась. Відомість репертуару Київської опери, де були зазначені спектаклі, що йшли в період з 1944-го по 1950-й р., також засвідчує невелику кількість українських класичних та новостворених опер порівняно із західноєвропейським і російським репертуаром [6, 195–195 зв.]. Звісно, функціонування українського музичного мистецтва й театру за більш сприятливих умов хоча б в останнє десятиліття суттєво б змінило ситуацію. Однак створення нових опер та відбір оперного репертуару почасти відбувалися з огляду на політичну доцільність [8, 9], що продовжувало утримувати цей процес у лещатах заполітизованості, суцільних інсинуацій з одного боку і возвеличення псевдоподій з іншого. Так і народжувалися такі опери, як «Молода гвардія» Ю. Мейтуса або «Богдан Хмельницький» К. Данькевича. Останню було підготовлено до майбутніх святкувань 300-ліття так званого возз’єднання України з Росією. Її прем’єра відбулася в тому ж театральному сезоні 1950–1951 рр. в постановці режисера М. Стефановича, диригента В. Пірадова і художника О. Хвостенка-Хвостова. Головні ролі розподілили між солістами театру М. Гришком (Богдан Хмельницький), І. Паторжинським (дяк Гаврило), Б. Гмирею (Кривонос), З. Гайдай (Гелена) та ін. [2, 49; 2, 53]. У червні 1951 р. Київська опера вирушила до Москви (РФ) на Декаду українського мистецтва та літератури, де разом із «Запорожцем за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Царевою нареченою» М. Римського-Корсакова і балетом «Маруся Богуславка» А. Свечнікова, звісно, репрезентували й новостворену оперу «Богдан Хмельницький» [2, 192]. Втім, попри позитивні очікування постановників, її було розкритиковано у виданні «Правда». Одне зі звинувачень, що висувалося в статті авторів опери К. Данькевичу, – «прояви буржуазного націоналізму» [3, 115–116]. Це спонукало композитора до створення її другої редакції,

яку глядачі побачили 1953 р. [3, 117]. Саме таким був зворотний бік виконання політичних замовлень у мистецтві в епоху сталінізму, коли митці були змушені неодноразово вносити корективи у твори з псевдоісторичним сюжетом, що не ґрунтувався на достовірних історичних подіях. І далеко не факт, що після корегувань опера могла здобути популярність у публіки. Траплялося й навпаки, як, зокрема, з «Молодою гвардією» Ю. Мейтуса, що на той час уже стало очевидним і для постановників, і для артистів Київської опери.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній досліджено особливості діяльності співачки З. Гайдай на київській оперній сцені в період пізнього сталінізму (1946–1953). Завдяки опрацюванню архівних джерел вдалося з'ясувати, якими були умови праці в Київській опері, можливості реалізації творчого потенціалу, перспективи на майбутнє тощо внаслідок виходу постанов ЦК КП(б) України, що здійснили вплив на функціонування театру, формування його репертуарної політики.

Висновки. Отже, діяльність співачки З. Гайдай на сцені Київської опери в період пізнього сталінізму на сьогодні не можна вважати надто успішною, оскільки вплив репресивних постанов вище означеної доби на функціонування Київської опери, формування репертуарної політики виявився деструктивним. Процес підбору репертуару став українополітизованим. За таких умов праці неможливо було вповні реалізувати право на свободу творчості та безперешкодно здійснювати постановки найкращих спектаклів українського й західноєвропейського оперного репертуару. Насамперед ставилися ті, що вкладалися в ідеологічні межі сталінського тоталітарного режиму, хоча це, як виявилось, не гарантувало їм стабільний успіх у публіки. Відповідно, такі обмеження не сприяли повному розкриттю творчого потенціалу артистів і сподіванням на цікаві перспективи. Відтак, характеризуючи виконані З. Гайдай у 1946–1953 рр. партії, передусім, у прем'єрних спектаклях, найбільш значущими з точки зору сьогодення є Манон Леско в опері-монтажі «Манон» Ж. Массне, Галька в однойменній опері С. Монюшка та Галя в «Утоплений» М. Лисенка. Беручи до уваги натхненність і прагнення артистки співати в західноєвропейських операх, про її нездійснені плани нині доводиться лише здогадуватися. Завдяки процесу декомунізації пропагандистські опери доби пізнього

сталінізму не мають шансів повернутися на сцени українських театрів.

### Література

1. Альбом газетних вирізок з рецензіями і замітками про концерти та оперні спектаклі – «Отелло», «Травіата», «Євгеній Онегін», «Молода гвардія» тощо. 1940-1948 рр. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 336. 365 арк.

2. Альбом газетних та журнальних вирізок з рецензіями та замітками про концерти, оперні спектаклі – «Утоплена», «Галька», про Декаду української літератури і мистецтва у Москві тощо. 1936-1960 рр. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 335. 195 арк.

3. Берегова О. Костянтин Данькевич. Парадокси творчої біографії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 114. С. 110–125.

4. Дневники. Щоденники. 1936–1969 / Б. Р. Гмыря; сост. и авт. сопроводительных текстов А. В. Принц; худож.-оформитель О. Н. Артёменко. Харьков : Фолио, 2010. 880 с.

5. Листи Бориса Тена до Гайдай З. М. 4 червня 1946 р. – 25 березня 1955 р. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 189. 10 арк.

6. «Материалы к истории оперного театра в Киеве». Чорнові замітки в 2 зошитах. Рукопис. 1936–1947 рр. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 146. Оп. 1. Спр. 59. 204 арк.

7. Протоколы заседаний Художественного Совета за 1947 г. 14 июня 1947 г. – 6 декабря 1947 г. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 573. Оп. 1. Спр. 61. 46 арк.

8. Протоколы совещаний творческих работников по обсуждению постановок спектаклей за 1952 год. 15 апреля 1952 г. – 20 декабря 1952 г. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 573. Оп. 1. Спр. 169. 11 арк.

9. Сірук Н. Постанови ЦК КП(б)У – документи вивчення ідеологічних кампаній в Україні (друга половина 40-х – початок 50-х років ХХ ст.). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2016. Вип. 2(3). С. 158–162.

10. Стенограммы заседаний Художественного Совета за 1948 г. 3 февраля 1948 г. – 23 ноября 1948 г. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 573. Оп. 1. Спр. 81. 224 арк.

11. Стенограммы заседаний Художественного Совета за 1949 г. 15 января 1949 г. – 18 ноября 1949 г. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 573. Оп. 1. Спр. 95. 126 арк.

## References

1. Album of newspaper clippings with reviews and notes about concerts and opera performances – “Otello”, “La traviata”, “Eugene Onegin”, “The Young Guard”. (1940–1948). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 336. 365 sheets [in Ukrainian and Russian].
2. Album of newspaper and magazine clippings with reviews and notes about concerts, opera performances – “Drowned”, “Halka”, about the Decade of Ukrainian Literature and Art in Moscow. (1936–1960). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 335. 195 sheets [in Ukrainian and Russian].
3. Berehova, O. (2016). Kostiantyn Dankevych: Paradoxes of Creative Biography. *Scientific Bulletin of the Ukrainian Tchaikovsky National Academy of Music*, 114, 110–125 [in Ukrainian].
4. Prynts, A. V. (2010). Hmyria B. R. Diaries. 1936–1969. Folyo [in Russian and Ukrainian].
5. Letters of Borys Ten to Haidai Z. M. (June 4, 1946 – March 25, 1955). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine F. 147. Descr. 1. Case 189. 10 sheets [in Ukrainian].
6. “Materials for the history of the opera theatre in Kyiv”. Draft notes in 2 notebooks. Manuscript. (1936–1947). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 146. Descr. 1. Case 59. 204 sheets [in Ukrainian and Russian].
7. Minutes of the meetings of the Arts Council for 1947. (June 14, 1947 – December 6, 1947). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 573. Descr. 1. Case 61. 46 sheets [in Russian and Ukrainian].
8. Minutes of the meetings of creative workers to discuss productions of performances for 1952. (April 15, 1952 – December 20, 1952). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 573. Descr. 1. Case 169. 11 sheets [in Russian].
9. Siruk, N. (2016). Resolutions of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine (Bolsheviks) – documents for the study of ideological campaigns in Ukraine (the second half of the 40s – the beginning of the 50s of the 20th century). *Scientific Notes of Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University*, 2(3), 158–162 [in Ukrainian].
10. Transcripts of the meetings of the Arts Council for 1948. (February 3, 1948 – November 23, 1948). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 573. Descr. 1. Case 81. 224 sheets [in Russian].
11. Transcripts of the meetings of the Arts Council for 1949. (January 15, 1949 – November 18, 1949). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 573. Descr. 1. Case 95. 126 sheets [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025  
Отримано після доопрацювання 08.12.2025  
Прийнято до друку 17.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 378.016:784

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.352002

**Цитування:**

Федцова Л. І., Розін В. М., Андріївська Т. С. Комплексний підхід до репетиційного процесу: подолання розриву між вокальною, акторською та хореографічною підготовкою. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 380–385.

Fedtsova L., Rozin V., Andrivska T. (2025). Comprehensive Approach to the Rehearsal Process: Bridging the Gap between Vocal, Acting, and Choreographic Training. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 380–385 [in Ukrainian].

**Федцова Людмила Іванівна,**  
викладач кафедри сольного співу  
та оперної підготовки

Харківського національного університету  
мистецтв імені І. П. Котляревського  
<https://ORCID.org/0009-0005-0832-1444>  
[mila.fedtsova@ukr.net](mailto:mila.fedtsova@ukr.net)

**Розін Владислав Мойсейович,**  
старший викладач кафедри сольного співу  
та оперної підготовки  
Харківського національного університету  
мистецтв імені І. П. Котляревського  
<https://orsid.org/0009-0004-5715-2758>  
[vladrozin1967@gmail.com](mailto:vladrozin1967@gmail.com)

**Андріївська Тетяна Сергіївна,**  
старший викладач кафедри сольного співу  
та оперної підготовки  
Харківського національного університету  
мистецтв імені І. П. Котляревського,  
заслужена артистка України  
<https://orsid.org/0009-0005-5903-7689>  
[tandriivska@gmail.com](mailto:tandriivska@gmail.com)

## КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД ДО РЕПЕТИЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ: ПОДОЛАННЯ РОЗРИВУ МІЖ ВОКАЛЬНОЮ, АКТОРСЬКОЮ ТА ХОРЕОГРАФІЧНОЮ ПІДГОТОВКОЮ

**Метою статті** є теоретичне обґрунтування та практичне висвітлення необхідності впровадження комплексного підходу до репетиційного процесу в системі мистецької освіти й професійної підготовки виконавців. **Методологічною основою** дослідження виступає системний підхід до вивчення процесу підготовки універсального виконавця в умовах мистецької освіти. Робота спирається на міждисциплінарний аналіз педагогічних, методичних і перформативних принципів, які забезпечують цілісне поєднання хореографії, вокалу та акторської дії в межах репетиційної практики. Використано елементи порівняльного аналізу сучасних методичних підходів та спостереження за практикою інтегрованого навчання. **Наукова новизна** дослідження полягає в концептуалізації репетиційного процесу як синтетичного педагогічного середовища, що функціонує на основі міждисциплінарної взаємодії та провадження елементів перформативного мистецтва. Уперше запропонована модель інтегрованої підготовки виконавця, у якій хореографічні, вокальні та акторські елементи розглянуто як нерозривно пов'язані компоненти єдиного перформативного процесу. Такий підхід сприяє формуванню цілісного сценічного мислення та розвитку виконавської автономії. **Висновки.** У сучасному освітньому просторі підготовка універсального виконавця потребує переосмислення традиційних моделей виконання. В умовах синтетичних сценічних жанрів, де тілесне, голосове й емоційне функціонують як єдиний художній жест, окреме вивчення вокалу, хореографії та акторської майстерності втрачає ефективність. Запропонований комплексний підхід до репетиційної практики дозволяє гармонійно інтегрувати ці компоненти в межах однієї педагогічної системи. Він базується на спільному плануванні викладачів, змішаних репетиціях, імпровізаційних методах та правах, спрямованих на розвиток сценічного мислення й виконавської свободи. Особливої значущості набуває перформативна практика як інструмент формування цілісного сценічного висловлення, у якому тіло, голос і внутрішня дія співіснують як взаємопов'язані аспекти єдиного художнього процесу. Такий підхід не лише сприяє професійному розвитку, але й активізує внутрішню мотивацію до самореалізації, що є ключовим чинником у становленні сучасного артиста. Отже, комплексна репетиційна система може розглядатися не лише як ефективний методичний інструмент, а і як перспективна педагогічна

стратегія, здатна забезпечити підготовку гнучкого, креативного та мислячого виконавця, який відповідає викликам і вимогам сценічного мистецтва XXI століття.

**Ключові слова:** комплексний підхід, репетиційний процес, хореографія, вокал, акторська майстерність, міждисциплінарність, сценічна дія, перформативне мистецтво, універсальний виконавець, мистецька освіта.

*Fedtsova Liudmyla, Honoured in Education of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Solo Singing and Opera Training, I.P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts; Rozin Vladyslav, Senior Lecturer at the Department of Solo Singing and Opera Training, I.P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts; Andrivska Tetiana, Honoured Artist of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Solo Singing and Opera Training, I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts*

### **Comprehensive Approach to the Rehearsal Process: Bridging the Gap between Vocal, Acting, and Choreographic Training**

**The purpose of this article** is to theoretically substantiate and practically highlight the necessity of implementing a comprehensive approach to the rehearsal process within the system of arts education and professional training of performers. This approach ensures the integration of choreographic, vocal, and acting components into a unified creative process that aligns with the demands of contemporary performing arts. **The methodological framework** of the study is based on a systemic approach to examining the professional training of a universal performer within arts education. The research employs interdisciplinary analysis of pedagogical, methodological, and performative principles that enable the holistic fusion of movement, voice, and dramatic action in the rehearsal environment. The study incorporates elements of comparative analysis, content analysis of current methodological practices, and observational insights from integrated teaching processes. **The scientific novelty** lies in the conceptualisation of the rehearsal process as a synthetic pedagogical environment functioning through interdisciplinary interaction and the incorporation of performative practices. For the first time, a model of integrated training is proposed, wherein choreographic, vocal, and acting elements are considered inseparable components of a single performative process. This model facilitates the development of holistic stage thinking and enhances the performer's autonomy and artistic agency. **Conclusions.** In the current educational landscape, the formation of a universal performer requires a rethinking of traditional teaching models. In synthetic stage genres – where the body, voice, and emotion function as a unified artistic gesture – the separate teaching of vocal, choreographic, and acting skills becomes ineffective. The proposed comprehensive approach to the rehearsal process allows for the seamless integration of these components within a unified pedagogical system. It is grounded in collaborative curriculum planning, interdisciplinary rehearsals, improvisational techniques, and compound exercises aimed at fostering stage thinking and performative freedom. Particularly significant is the implementation of performative practice as a tool for developing integrated stage expression, where body, voice, and emotional action are not treated as isolated expressive means but as interdependent elements of a cohesive artistic process. This approach not only cultivates professional competencies but also activates internal motivation for self-realisation – an essential factor in the training of a modern performer. Thus, the comprehensive rehearsal system is not merely a methodological tool but a forward-looking pedagogical strategy capable of preparing flexible, creative, and critically thinking performers who can meet the challenges of 21st-century performing arts.

**Keywords:** comprehensive approach, rehearsal process, choreography, vocals, acting skills, interdisciplinarity, stage action, performing arts, universal performer, arts education.

Актуальність теми дослідження. Сучасне сценічне мистецтво дедалі більше потребує виконавців універсального типу – тих, хто здатен однаково переконливо працювати з тілом, голосом і емоцією. У таких жанрах як мюзикл, театр танцю, пластична драма, перформанс тощо, вокальна, хореографічна та акторська майстерність не існують індивідуально – вони повинні функціонувати як єдиний синтетичний інструмент вираження. Попри це, у системі мистецької освіти зберігається тенденція до роздільного навчання: Вокальні, акторські та хореографічні дисципліни викладаються окремо, а їх інтеграція відбувається не регулярно або надто пізно. Такий підхід формує фрагментарне розуміння сценічної дії, ускладнює процес творчої адаптації студентів, гальмує розвиток цілісного сценічного мислення.

Проблема полягає в необхідності подолання між видами сценічної підготовки та впровадження комплексного підходу до

репетиційного процесу, у якому вокал, акторська дія та хореографія інтегруються в єдиний художній напрям. Особливо актуальним це питання постає в контексті поширення перформативних практик, що стирають жанрові межі та потребують від артиста цілісної сценічної присутності.

Тож на часі постає завдання переосмислення методології підготовки виконавців та впровадження інноваційних підходів до репетиційної практики, орієнтованої на міждисциплінарну взаємодію та формування нової парадигми виконавської майстерності.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика інтеграції вокальної, акторської та хореографічної підготовки в межах мистецької освіти активно розглядається в сучасному науковому дискурсі. Більшість дослідників сходяться на думці, що синтез різних мистецьких компонентів є не лише

бажаним, а й необхідним у контексті формування універсального виконавця.

Сучасні підходи до виконання акторської майстерності в хореографічному контексті детально розглядають Н. Зеленіна, Т. Шевченко, О. Кривошеєва та М. Ванєєва у своїй спільній статті «Акторська майстерність: сучасний вимір» трактують акторську підготовку як міждисциплінарну практику, що поєднує знання з драматургії, хореографії та режисури. На їхню думку, викладач акторської майстерності має володіти досвідом режисера, хореографа й виконавця, а сам танець розглядається як засіб емоційної комунікації та самовираження. Такий підхід відповідає концепції інтегрованої підготовки, де акторська дія, голос і рух формують єдиний художній жест у перформативному просторі [2, 210–222].

У низці сучасних досліджень обґрунтовано необхідність інтеграції хореографічної, вокальної та акторської підготовки в єдиний освітній процес. Зокрема, Ю. Савченко та М. Сохань акцентують увагу на важливості хореографічного тренінгу для артистів-вокалістів, який передбачає розвиток психофізичних якостей, ансамблевого слуху та пластичної взаємодії [8, 84–90]. Імпровізація, як підкреслює Н. Шаролапова, є засобом активізації внутрішньої мотивації та формування емоційно-інтелектуальної свободи виконавця [10, 61–68].

І. Маслова-Лисичкіна розглядає перформанс як нову форму сценічної дії, що поєднує музику, живопис, пантоміму та поезію, формуючи естетику знакового жесту та міждисциплінарної взаємодії [4, 137–149]. Ці ідеї перекликаються з поняттям інтермедіальності у дослідників О. Плахотнюка і Д. Топоркова, де виявляється здатність танцювального мистецтва інтегрувати естетику інших видів мистецтва, також забезпечує багаторівневу сценічну комунікацію та універсальність виконавця [7, 81–84].

Н. Жигайло [1] та Пен Лю [6] підкреслюють значення міждисциплінарної взаємодії як чинника професійної адаптації та формування сценічних навичок нового типу. У свою чергу, О. Тіщенко, В. Волчукова, О. Барабаш зазначають, що перформанс у хореографії стає інструментом творчого дослідження, де тіло виконавця виконує роль повноцінного носія художнього змісту та засобу комунікації [9, 27–33].

Отже, аналіз сучасних наукових підходів підтверджує необхідність впровадження комплексної, міждисциплінарної репетиційної системи, що відповідає запитам сучасного

сценічного мистецтва та формує виконавця нового покоління.

Метою статті є теоретичне обґрунтування та практичне висвітлення необхідності впровадження комплексного підходу до репетиційного процесу в системі мистецької освіти та професійної підготовки виконавців.

Виклад основного матеріалу. У сучасному освітньому та сценічному просторі все більш актуальною стає потреба у формуванні універсального виконавця – артиста, здатного інтегрувати пластичну, голосову та емоційно-психологічну виразність в одному сценічному акті [2, 210–222]. Проте в умовах фахової мистецької освіти репетиційний процес досі часто характеризується фрагментарністю: заняття з вокалу, акторської майстерності та хореографії проводяться окремо, без належної координації між педагогами та без створення єдиного навчального процесу. Це призводить до труднощів у поєднанні дисциплін на сцені та недостатньої підготовленості студентів до реального творчого процесу.

Комплексний підхід до репетиційного процесу розглядається як відповідь на цю проблему. Такий підхід передбачає:

- *змішані репетиції*, під час яких вокал, акторська дія та хореографія опрацьовуються синхронно, в межах однієї сценічної ситуації, де виконавець має змогу навчитися управляти тілом, голосом і внутрішнім імпульсом одночасно, формуючи цілісну сценічну присутність;

- *координацію роботи педагогів різних напрямів*, що дозволяє узгодити методичні підходи, вимоги до сценічної дії та ритміко-дихальних компонентів, також створює умови для гармонійного розвитку виконавця без конфліктів між окремими складовими підготовки;

- *комплексні сценічні завдання*, що охоплюють тіло (рух), голос (інтонацію, вокал) та внутрішню дію (переживання персонажа); такі завдання дозволяють формувати навички сценічного мислення, де кожен елемент є частиною єдиного драматургічного жесту [8, 84–90];

- *використання імпровізації*, яка сприяє розвитку гнучкості, швидкої реакції, взаємодії з партнером і простором, а також стимулює індивідуальну творчість виконавця [5, 50–57].

Особливу роль у структурі комплексної підготовки виконавців сценічного мистецтва відіграє *перформативна практика* – сучасна форма сценічної дії, що ґрунтується на інтеграції різних художніх засобів. Перформанс розмиває межі між традиційними жанрами, дозволяючи виконавцю поєднувати



танцювальні, акторські та вокальні навички у цілісному художньому акті. На відміну від класичних форм, передбачають репродукцію заздалегідь визначеного матеріалу, перформативна дія передбачає живе творення смислів, залучення імпровізації, рефлексії та індивідуального інтерпретаційного підходу. У такому контексті студент постає не лише як виконавець, а як співтворець сценічного образу, що активно формує естетику і зміст виступу в реальному часі.

Перформативне мистецтво у своєму сучасному розумінні поєднує елементи танцю, театру, музики, вокалу, інсталяції, відео, цифрових технологій і ставить виконавця в центр процесу як суб'єкта творчої дії. У таких умовах артист не лише виконує заздалегідь визначений матеріал, а стає співтворцем сценічного образу, залученим до імпровізації, рефлексії та інтерпретації в реальному часі. Саме тому комплексна підготовка є найважливішим у професійної успішності в умовах зростаючої ролі перформативної естетики театрального середовища.

Сучасне хореографічне мистецтво дедалі частіше функціонує в межах перформативної парадигми, яка передбачає руйнування жанрових кордонів між вокальною, акторською та танцювальними практиками. У цьому контексті хореографія вже не обмежується лише технікою руху, а стає медіатором сенсів, засобом глибокого емоційного та концептуального висловлювання. Саме тому перформанс як форма мистецької дії має стати орієнтиром для побудови навчального процесу у репетиційній роботі [9, 27–33].

Перформанс – це не просто жанр, а метод сценічного висловлювання, який активізує всі рівні тілесного, голосового, емоційного й інтелектуального залучення виконавця. У межах комплексної підготовки саме перформативна практика дозволяє студентам відчувати живу взаємодію з простором, глядачем, музикою і темою, що значно підвищує рівень художньої переконливості.

Інтеграція перформативних практик у структуру репетиційного процесу відкриває нові можливості для розвитку цілісної сценічної виразності здобувача. Особливу роль у цьому контексті відіграють імпровізаційні вправи, які спрямовані на розвиток спонтанності, внутрішньої свободи та сценічної адаптивності виконавця [5, 50–57].

Отже, поєднання традиційної хореографічної методології з перформативною практикою дозволяє сформувати виконавця нового типу – універсального, здатного не лише

технічно відтворювати рух, а й наповнювати його глибоким смисловим, емоційним, та інтелектуальним змістом. Такий виконавець постає не лише виконавцем, а активним учасником творчого процесу, здатним формувати художній зміст у відповідь на виклики сучасного сценічного простору.

Відповідно, розвиток універсальних якостей вимагає перегляду традиційних підходів до викладання окремих дисциплін, зокрема – вокалу. В умовах вищих мистецьких закладів все частіше спостерігається зростання кількості здобувачів, які не мають спеціальної музичної підготовки, але демонструють високу мотивацію до оволодіння вокальним мистецтвом [4, 137–149]. Цей запит потребує методичної гнучкості та адаптації освітніх програм до індивідуального рівня студентів. Проблематика полягає у розробці таких педагогічних стратегій, які б забезпечили поступове, але органічне включення вокального компонента в загальну систему сценічної підготовки. При цьому особливого значення набуває міждисциплінарна інтеграція, яка дозволяє синхронізувати голосові, пластичні та акторські навички в межах єдиного перформативного процесу.

Такий інтегрований підхід до педагогічного процесу не лише сприяє розвитку технічних навичок, але й забезпечує формування виконавця нового типу – універсального, гнучкого, здатного до пластичної, вокальної та акторської самореалізації. Подібна міждисциплінарність відповідає викликам сучасного сценічного простору, де більшої популярності набуває перформативне мистецтво як форма художнього висловлювання. У цьому контексті вокальна складова не існує окремо від акторської та хореографічної, а навпаки – стає частиною спільного репетиційного середовища. Така інтеграція сприяє розвитку цілісного сценічного мислення, формує навички синхронного використання голосу, тіла та внутрішньої дії [8, 84–90].

Під час комплексної підготовки репетиційного процесу можна виділити ефективні методичні рішення вокального компоненту:

- інтеграцію вокальних елементів у хореографічні та акторські вправи (такий підхід активізує координацію тіла і голосу, розвиває вміння одночасно працювати з пластикою, ритмом та інтонацією);

- застосування дихальних і резонаторних технік як базової складової будь-якої сценічної дії (дихання стає спільною основою для голосу,

емоції й руху, забезпечуючи органіку сценічного існування);

- використання вокального тренінгу у форматі ансамблевої роботи (це формує слухову чутливість, ритмічну залежність, вміння працювати в колективі та підтримувати сценічний контакт з партером);

- інтермедіальні вправи, що поєднують артикуляцію, емоційний стан і фізичну дію (наприклад: проговорювання монологу в заданому ритмі під пластичну структуру руху або вокалізація як вираження психофізичного стану) [7, 81–87].

Отже, вокальна підготовка у контексті перформативного підходу постає не як окрема дисципліна, а як інтегрована складова сценічного висловлення. Вона сприяє не лише технічному розвитку голосу, але й глибшому розумінню ролі голосу в побудові художнього образу, взаємодії з тілом, партером, музикою та простором. У такий спосіб розширюється поняття сценічної універсальності, де голос є не лише інструментом, а повноцінним елементом перформативної дії.

Комплексний підхід до репетиційного процесу не лише знімає бар'єри між дисциплінами, а й формує нову парадигму мистецької освіти, в якій синтетичне сценічне висловлення стає головною умовою успішного професійного становлення виконавця.

Наукова новизна дослідження полягає в концептуалізації репетиційного процесу як синтетичного педагогічного середовища, що функціонує на основі міждисциплінарної взаємодії та провадження елементів перформативного мистецтва. Уперше запропонована модель інтегрованої підготовки виконавця, у якій хореографічні, вокальні та акторські елементи розглянуто як нерозривно пов'язані компоненти єдиного перформативного процесу. Такий підхід сприяє формуванню цілісного сценічного мислення та розвитку виконавської автономії.

Висновок. У сучасному освітньому просторі підготовка універсального виконавця потребує переосмислення традиційних моделей викладання. В умовах синтетичних сценічних жанрів, де тілесне, голосове й емоційне функціонують як єдиний художній жест, окреме вивчення вокалу, хореографії та акторської майстерності втрачає ефективність. Запропонований комплексний підхід до репетиційної практики дозволяє гармонійно інтегрувати ці компоненти в межах однієї педагогічної системи. Він базується на спільному плануванні викладачів, змішаних репетиціях, імпровізаційних методах та

вправах, спрямованих на розвиток сценічного мислення й виконавської свободи. Особливої значущості набуває перформативна практика як інструмент формування цілісного сценічного висловлення, в якому тіло, голос і внутрішня дія співіснують як взаємопов'язані аспекти єдиного художнього процесу. Такий підхід не лише сприяє професійному розвитку, але й активізує внутрішню мотивацію до самореалізації, що є ключовим чинником у становленні сучасного артиста.

Отже, комплексна репетиційна система може розглядатися не лише як ефективний методичний інструмент, а як перспективна педагогічна стратегія, здатна забезпечити підготовку гнучкого та креативного виконавця, який відповідає викликам і вимогам сценічного мистецтва ХХІ століття.

### Література

1. Жигайло Н. І. Психолого-педагогічні основи професійної адаптації майбутніх фахівців : монографія. 2-ге вид. допов і перероб. Львів : Сполом, 2018. 464 с.
2. Кривошеєва О., Зеленина Н., Шевченко Т., Ванеєва М. Акторська майстерність: сучасний вимір. *Conhecimento Diversidade*. 2023. Т. 15. Вип. 37. С. 210–222. DOI: <https://doi.org/10.18316/red.v15i37.10947>.
3. Локарева Г. В., Стадніченко Н. В. Підготовка майбутнього актора до професійного спілкування : теоретичний та практичний аспекти : монографія. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. 428 с.
4. Маслова-Лисичкіна І. Перформанс у культурно-мистецькому просторі України ХХ–ХХІ ст. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. Київ, 2022. №5(2). С. 137–149. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266529>.
5. Мельник М. Імпровізація як один із найважливіших аспектів професійної майстерності артиста естради. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 39. С. 50–57. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153653>.
6. Пен Лю. Актуальні принципи реалізації мистецько-освітніх проєктів у підготовці педагогів-хореографів. *Мистецтво та освіта: новації і перспективи* : матеріали ІІІ Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнародною участю (Чернігів, 08 грудня 2022 р.). Чернігів : НУЧК імені Т. Г. Шевченка, 2022. 184 с.
7. Плахотнюк О., Топорков Д. Поліхудожні та міжмистецькі зв'язки танцювальної культури у прояві її інтермедіальності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 43 (2). С. 81–87. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-2-13>.
8. Савченко Ю. О., Сохань М. О. Підготовка майбутніх артистів-вокалістів до роботи в мюзиклі. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*.

2024. № 9. С. 84–90. DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2024.912>.

9. Тіщенко О., Волчукова В., Барабаш О. Перформанс у хореографії: нові горизонти мистецтва руху. *Педагогічні інновації: ідеї, реальність, перспективи. Педагогічні та психологічні науки*. 2024. №33 (2). С. 27–33. DOI: [https://doi.org/10.32405/2413-4139-2024-2\(33\)-27-33](https://doi.org/10.32405/2413-4139-2024-2(33)-27-33).

10. Шаролапова Н. В. Імпровізація як метод виховання майбутнього актора в сценічному просторі. *Вісник КНУКиМ. Мистецтвознавство*. 2016. № 35. С. 61–68. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158245>

### References

1. Zhyhailo, N. I. (2018). *Psychological and pedagogical foundations of professional adaptation of future specialists*. [2nd ed.]. Spolom [in Ukrainian].

2. Kryvosheieva, O., Zelenina, N., Schevchenko, T., & Vanieieva, M. (2023). Acting mastery: modern dimension. *Conhecimento Diversidade*, 15(37), 210–222. [https://www.researchgate.net/publication/371897344\\_ACTING\\_MASTERY\\_THE\\_MODERN\\_DIMENSION](https://www.researchgate.net/publication/371897344_ACTING_MASTERY_THE_MODERN_DIMENSION) [in Ukrainian].

3. Lokarieva, H. V., & Stadnichenko, N. V. (2019). *Training future actors for professional communication: theoretical and practical aspects*. Zaporizhzhia National University [in Ukrainian].

4. Maslova-Lysychkina, I. (2022). Performance in the cultural and artistic space of Ukraine in the 20th–21st centuries. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing Arts*, 5(2), 137–149 [in Ukrainian].

5. Melnyk, M. M. (2018). Improvisation as one of the most important aspects of a pop artist's professional skill. *Bulletin of KNUKiM. Series: Art studies*, (39), 50–57 [in Ukrainian].

6. Penk, Liu. (2022). Current principles of implementing art-educational projects in the training of choreographer teachers. *Art and education: innovations and perspectives: materials of the III All-Ukrainian scientific-practical conference (with international participation)* (December 8, 2022, Chernihiv) [in Ukrainian].

7. Plakhotniuk, O., & Toporkov, D. (2021). Polyartistic and inter-artistic connections of dance culture in its intermedial manifestation. *Actual Issues of the Humanities*, 43(2), 81–87 [in Ukrainian].

8. Savchenko, Yu. O., & Sokhan, M. O. (2024). Training future vocal artists for work in musicals. *Musical Art in the Educational Discourse*, (9), 84–90 [in Ukrainian].

9. Tishchenko, O., Volchukova, V., & Barabash, O. (2024). Performance in choreography: new horizons of movement art. *Pedagogical innovations: ideas, realities, prospects. Series: Pedagogical and Psychological Sciences*, 27–33 [in Ukrainian].

10. Sharolapova, N.V. (2016). Improvisation as a method of training future actors in the theatrical space. *Bulletin of the KNUKiM. Series 'Art Studies'*, 35, 61–68 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025  
Отримано після доопрацювання 05.12.2025  
Прийнято до друку 15.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 78.071.1(477)(092):782

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.352016

**Цитування:**

Семенюк О. М. Українська фольклорна інтонаційність в опері «Вишиваний» Алли Загайкевич. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 386–393.

Semeniuk O. (2025). Ukrainian Folkloric Intonation in Alla Zahaikevych's Opera 'Vyshyvanyi'. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 386–393 [in Ukrainian].

*Семенюк Оксана Михайлівна,  
здобувач кафедри історії  
української та зарубіжної музики,  
викладач кафедри сценічної мови  
Харківського національного університету  
мистецтв імені І. П. Котляревського  
<https://orcid.org/0000-0001-5876-2137>  
oksanaivaneha@gmail.com*

## УКРАЇНСЬКА ФОЛЬКЛОРНА ІНТОНАЦІЙНІСТЬ В ОПЕРІ «ВИШИВАНИЙ» АЛЛИ ЗАГАЙКЕВИЧ

**Мета роботи** – визначити вокально-виконавські прийоми та музично-виражальні елементи, спрямовані на втілення фольклорної інтонації в опері. Прикладом може слугувати опера «Вишиваний» А. Загайкевич, хоча специфіка її втілення в цьому творі ще мало досліджена. **Методологія дослідження.** У роботі використано такі методи, як: історичний (направлений на зіставлення наявних інтонаційних моделей із лексикою «Вишиваного» А. Загайкевич), структурно-функціональний (для розкриття ролі музично-виражальних засобів), виконавський (для вияву специфіки виконавських прийомів і їх стилістичної природи). **Новизна статті** полягає в тому, що вперше розглянуто риси фольклорної інтонаційності в партитурі «Вишиваного». **Висновки.** А. Загайкевич органічно впливає українську фольклорну інтонаційність у широке стилістичне поле опери та розмаїття притаманних їй вокальних технік. Функція фольклорної інтонації в опері полягає в узагальненій характеристиці українського народу і його окремих «голосів» (Дівчини, Людини в чорному). Її прояви реалізуються у вербальному тексті, вокальній манері, мелодиці, ладовій основі, жанрових джерелах, типі розвитку, електронно оброблених звуках, інструментальних тембрах. При цьому вона постає у взаємодії з іншими стилістичними явищами, нерідко «розмиваючись», розчиняючись у ширшому 12-тоновому просторі.

**Ключові слова:** музичний театр ХХІ століття, оперний театр, українська опера, фольклор, українська народна пісенність, українська фольклорна інтонаційність, фольклорна інтонація в опері.

*Semeniuk Oksana, Postgraduate Student, Lecturer at the Department of Stage Speech, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts*

### **Ukrainian Folkloric Intonation in Alla Zahaikevych's Opera 'Vyshyvanyi'**

**The purpose of this study** is to identify vocal and performance techniques as well as musical-expressive elements aimed at embodying folkloric intonation in opera. The opera 'Vyshyvanyi' by Alla Zahaikevych serves as an example, though the specifics of its realisation in this work remain insufficiently studied. **Research methodology.** The study employs the following methods: historical (focused on comparing existing intonational models with the lexicon of 'Vyshyvanyi' by A. Zahaikevych), structural-functional (to reveal the role of musical-expressive means), performative (to identify the specifics of performance techniques and their stylistic nature). **The scientific novelty.** This article is the first to examine the features of folkloric intonation in the score of 'Vyshyvanyi'. **Conclusions.** The analysis allows us to conclude that A. Zahaikevych seamlessly integrates Ukrainian folkloric intonation into the broad stylistic spectrum of the opera, enriching it with diverse vocal techniques. The function of folkloric intonation in the opera lies in its generalised portrayal of the Ukrainian people and their distinct 'voices' (The Girl, The Man in Black). Its manifestations are realised in the verbal text, vocal style, melody, modal foundation, genre origins, type of development, electronically processed sounds, and instrumental timbres. At the same time, folkloric intonation interacts with other stylistic phenomena, often 'dissolving' or blending into the broader 12-tone space.

**Keywords:** 21st-century musical theatre, opera theatre, Ukrainian opera, folklore, Ukrainian folk song, Ukrainian folklore intonation, folklore intonation in opera.

Актуальність теми українська фольклорна інтонаційність у «Вишиваному» Алли Загайкевич обумовлена інтересом до

національного фольклору характерний для української композиторської творчості різних періодів і зберігає свою актуальність для

музичного театру ХХІ століття, що ілюструють твори М. Скорика (*Мойсей*, 2001), В. Балея (*Голодомор. Червона земля. Голод*, 2013), Р. Григоріва, І. Разумейка (*Йов*, 2014; *Чорнобильдорф*, 2019–2020).

Однак зазначені зразки значно дистанціюються від неофольклорної лінії останньої третини ХХ століття, представлені творами Ігоря Шамо (*Ятранські ігри*, 1978), Є. Станковича (*Коли цвіте папороть*, 1978), Л. Дичко (*Золотослов, Різдвяне дійство* – 1992), В. Губаренко (*Зелені святки*, 1992), О. Козаренка (*Дон Жуан з Коломиї*, 1994), Г. Гаврилець (*Золотий камінь посіємо*, 1997–1998). Навряд чи можна говорити і про «фольклоризацію» оперного жанру, яка простежувалася в операх М. Леонтовича, Є. Станковича [9, 25]. Активна стилізація фольклору поступається більш дозованому, концентрованому використанню фольклорних першовитоків. Все це свідчить, що підхід до фольклору змінюється, як і усвідомлення українськими композиторами необхідності його включення в музичну лексику твору. У зв'язку з цим виникає необхідність осмислення цього нового підходу.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Дослідники простежують дозоване використання фольклорних інтонацій в українському музичному театрі. Це ілюструє уже перша українська опера ХХІ століття – «Мойсей» М. Скорика, на що вказує Л. Кияновська (2008). Музична мова «Мойсея» не апелює прямо до народнописаних витоків, однак сольні і хорові партії опери «впливають із особливостей фонетики української мови і формують національний стиль нового порядку» [5, 498]. Єдиний в опері номер, у якому «достатньо яскраво проступають національні джерела мелодики», зокрема звороти історичних пісень, – це «Казка про дерева» [5, 514]. Дослідниця припускає, що ця балада-казка стає «концентрацією всієї опери» і «її символічно-жанровим узагальненням» [5, 514].

О. Берегова відзначає важливість фольклорної інтонації в цілому ряді музично-театральних зразків музики ХХІ століття. В опері американського композитора українського походження «Голодомор. Червона земля. Голод» (2013) Вірка Балея, якій притаманні «сучасна» [1, 75] і «складна, переважно атональна» музична мова [1, 74], поєднуються традиції української народної музики, а також «величезний шар традицій світової музичної культури від епохи бароко до експресіонізму, неокласицизму та постмодернізму» [1, 74].

У статті А. Фурдичко (2017) окреслюється ціла палітра творів, у яких по-різному інтерпретується фольклор, однак всупереч оманливій назві – «Фольклоризм на оперній сцені України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)», переважна більшість розглянутих композицій не належать до сфери оперного театру, а частина написані задовго до кінця ХХ століття. Серед власне оперних зразків, що відповідають заявленій А. Фурдичко часовій межі, зверненню до фольклорних першоджерел, і оперно-сценічній інтерпретації, виявляються всього два твори. Серед них – «Золотослов» (1995) Л. Дичко, «Бояриня» (2008) В. Кирейка, в якій відчуваються «виразна авторська мова з характерними інтонаційно-мелодичними та ладо-гармонійними особливостями українського фольклору» [10, 150].

Фольклорну інтонацію можна почути і в творчості А. Загайкевич. Сама композиторка підкреслює, що те, що вона робить, не сприймає як «нову фольклорну хвилю, адже вона ставиться до фольклору, як до цитати» [11]. Фольклорна складова притаманна і музиці до кінофільмів, над якими працювала А. Загайкевич, зокрема «Мамай», «Поводир», «Жива ватра», «Довбуш» [7]. Загалом «Вишиваний» (2021) А. Загайкевич наразі залишається малодослідженою оперою, хоча після її прем'єри вийшло немало рецензій і дописів, які відгукнулися на цю визначну для української культури подію. Спостереження щодо фольклору ми можемо знайти лише в одній з них, яка належить Л. Сіренко [12]. Піднімаючи питання, чи можна вважати «Вишиваного» «українською оперою», дослідниця вказує на наявність в ній фольклорних елементів, зокрема «тембрів трембіти, використання запису співу Полтавського фольклору Іриною Клименко <...> гуцульського ладу, ямбічних ритмів і алюзії на зимовий фольклор» [12], не надаючи конкретних прикладів. Разом із тим уже це лаконічне спостереження дає можливість говорити про декілька засобів відтворення фольклорної інтонації в творі А. Загайкевич: тембрового, ладового, ритмічного, жанрово-стильового.

В тезах А. Задьори (2024) вокальна партія Вишиваного розглядається як найскладніша в опері і її «центр тяжіння» – «на композиційному, драматургічному, інтонаційному рівнях», і як мелодико-інтонаційне першоджерело, «з якого "вирастають" характеристики інших персонажів» [4, 57]. При цьому питання наслідування українського фольклору

дослідницею не піднімається. Її метою є визначення вокально-виконавських прийомів та музично-виражальних елементів, направлених на втілення української фольклорної інтонаційності в опері «Вишиваний» А. Загайкевич.

Виклад основного матеріалу. Оперу «Вишиваний» А. Загайкевич було створено в 2019 році, а прем'єра відбулася 2 жовтня 2021 року – на сцені «Схід Орега» (Харків). Лібрето написав Сергій Жадан. Постановка, яка стала найдорожчою за часи незалежності України, відбулася під керівництвом Ростислава Держипільського. Композиція опери представлена двома діями, симетрично поділеними на вісім «Голосів» (аналогічним чином називаються розділи лібрето С. Жадана), які можна ототожнювати із картинами. В свою чергу, в межах кожного «Голосу», можна виявити контрастні розділи, які ми пропонуємо називати сценами.

Партитурі опери «Вишиваний» властиве вокально-стильове розмаїття, яке втілюється в поєднанні різних вокальних технік, різних типів ансамблевої і хорової фактури, типів мелодики. Його діапазон сягає від сухої монотонно-загрозливої речитації, архаїчної і навіть варварської простоти і лапідарності остинатних сонорних скандувань, наспівності українських обрядових і ліричних пісень до звивистої-нервової, широко розгорнутої мелодекламаційної лінії, властивої самому Вишиваному. Інтонації народних пісень зустрічаються дозовано, але в тому їх цінність, оскільки вони яскраво відтіняють загальний 12-тоновий, нерідко сонорний музичний простір, ускладнений електронним спектром.

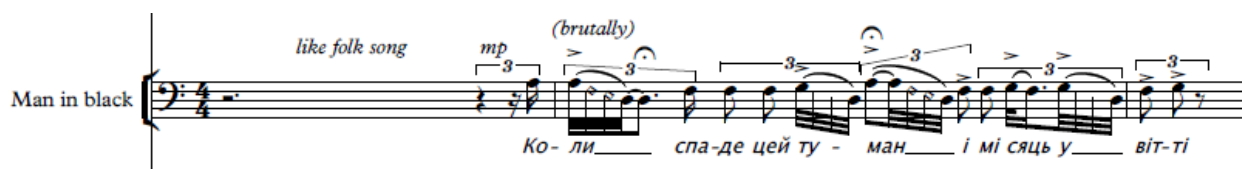
Фольклорна інтонація виступає в ролі узагальненої характеристики «голосів» українського народу. Вона, як правило, розкривається в єдності вербального тексту, в якому можна виявити елементи стилізації поетичного фольклору, наспівності мелодичної лінії, та характерних для народних пісень зворотів. Не менш важливою стає для неї ладова основа, що ґрунтується на тональності і модальних ознаках. Відзначимо, що текст С. Жадана доволі часто включає фольклорні образи, в тому числі музичні. При цьому далеко не завжди композиторка приймає виклик лібретиста, уникаючи явних штампів в інтерпретації вербального першоджерела.

Так, у завершенні Голосу II, Вишиваного обступають пастухи і починають рухатися, «ніби танцюють аркан» [2, 36], однак в музиці

ми ознак цього танцю не почуємо. В цій же сцені Вишиваному доручається розгорнутий монолог, в якому змальовується образ Карпат («Тату, дим у цих горах такий легкий»), втім інтонацій, які асоціюються із українським фольклором, в лексиці його вокальної партії немає, хоча в оркестрі можна почути тембр, який нагадує оркестрові дзвіночки і асоціюється із гірськими образами. Можливо, це підкреслює, що він не належить до української культури і поки що з нею не знайомий, а бачить Карпати з австрійської перспективи (нагадаємо, що Карпати простягається по території восьми держав).

Стихія інструментального фольклору в опері взагалі не представлена. Єдиний виняток – це завершення Голосу V, де можна почути відголоски звуків трембіт, що звучать в електронному solo (т. 104). Електронний пласт опери, як відомо зі слів самої композиторки, ґрунтується на записах народних пісень і використовується в Голосі V. Це створює картину ніби різдвяного обряду (наприклад, «Кози»), який залишається «за кадром» сцени. При цьому конкретні пісенні джерела і вербальний текст на слух не розрізняються.

Показово, що фольклорна інтонація втілюється як сольних вокальних партій, так в хоровій, хоча в останній зв'язок із фольклором простежується рідше. Вперше вона вводиться в третьому Голосі і доручається Людині в чорному, який в даному випадку озвучує внутрішній голос біженців. Заспів баритона на словах «Коли спаде цей туман» починається інтонацією низхідної тонічної квінти (a – d), яка заповнюється glissando та напів-glissando. Цей повторюваний мелодичний хід асоціюється із обрядовою пісенністю, а звивиста, складна ритміка передає відчуття свободи і широти дихання, притаманне українським ліричним пісням. Підтвердженням необхідності відповідної манери звуковидобування служить ремарка like a folk song, тобто «як народна пісня», а також позначення brutally («жорстко, брутально»), що підкреслює необхідність особливої пронизливості, потужності звуковидобування. Ромбовидні голівки нот всередині фраз вказують на те, що вони майже не проспівуються, а точніше співаються в манері Sprechgesang, яка дозовано представлена в даній партії. Відзначимо, що надалі вони замінюються на штилі без голівок, що вказує вже на безпосереднє ковзання між висотами:



Приклад 1. А. Загайкевич, «Вишиваний». Голос III. Партія Людини в чорному, тт. 1–4

Цей проникливий заспів, який відкриває третю картину опери розвивається варіантно-варіаційно, поступово доповнюючись ковзаннями і експресивними форшлагами (тт. 18 – 20), після чого вступає хор. «Хор людей із клунками» (літера Е) відкривається жіночими голосами («Ми залишаємо після себе фотографії та образи»), підхоплюється чоловічими, після чого в партії хору

виділяється соліст – баритон, який має співати в фольклорному дусі. В подальшому принцип чергування сольних і хорових реплік буде зберігатися, наближуючись до респонсорного співу. Сольні як правило насичені складною ритмікою в поєднанні із багаторазовим варіантним повтором одного лаконічного звороту – поспівка в межах терції, яка чергується із півтоновим ходом:



Приклад 2. А. Загайкевич, «Вишиваний». Голос III. Партія баритона. Літера F

Всупереч відсутності метру характер цієї поспівки викликає асоціації із коломийками. Мала секунда привносить особливу експресію жалю, хоча голосіння, як правило, асоціюються із жіночими голосами. Текст наступної строфи («Голосіть, бо нас уже не побачити в цьому тумані...»), літера G), закріплює асоціацію із

жанром плачу. Партія хору ґрунтується на поєднанні підголоскової поліфонії (на матеріалі партії баритона) та щільних сонорних нашарувань співзвуч у завершених фраз, а також колективних зойків («Йой!», «Гой!»), побудованих як потужне ковзання до невизначеного тону:

Приклад 3. А. Загайкевич, «Вишиваний». Голос III. Партія хору, тт. 42–43

Третя строфа (літера Н) відзначена утворенням ансамблю солістів. Спочатку вводиться партія альту, яка співає із баритоном в комплементарно-контрастному діалозі.

Обидва голоси мають звучати «як вільна молива» (like free prayer), однак партія баритона насичується широкими стрибками (нони, збільшені октави), а альтова близька до

поспівкової інтонації, яка панувала на початку «Хору». В завершеннях фраз у обох голосів відбуваються невеликі ковзання, на що вказує хвостик, який тягнеться вниз від останньої ноти в репліці – . Після цього приєднується тенор, партія якого вирізняється опорою на низхідні (із наближеним до ковзання заповненням) та висхідні квартові ходи. Партія соло сопрано, яка останньою доповнює цей квартет, в свою чергу, за широтою стрибків

наближується до баритона. Окремі фрази тексту завершуються зойками («Йой!») у різних голосів, що в цілому утворює складну пульсуючу контрапунктичну тканину. На кульмінації фрази (і в завершенні цього розділу сцени) мотиви партій учасників ансамблю починають довільно повторюватись, подібно до патернів в репетитивній техніці. Контраст вокальних партій в цьому епізоді обумовлений контрастом тексту – кожен з тих, хто покидає країну, піклується про щось своє особисте:



Electronics. 55

*Solo Soprano (like folk song)*  
солостка з хору *mf*  
Хто... бу - де лю-би-ти те - бе... Йой! ні - чи - я кра - і - но: ко - ли ми всі...

Choir S.A.  
цер - ков... та ба - за - рів... сто - ять су - хі... гос - по-ди-ні, Йой! мов... зрі- за - ні кві-ти. су - хі... гос -

*free tempo, like free prayer*  
Choir T.B.  
Мій пе-чаль-ний до ме...Йой! мо-я дру- жи - но - Йой! си - ній ве-чір-ній пил над по рож-нім май-да-ном. Мій пе-чаль-ний до ме...Йой!

ста - рів - кра - і-на, що не вмі-єш са - ма се - бе зро - зу - мі ти. кра - і - на що не вмі-єш

Приклад 4. А. Загайкевич, «Вишиваний». Голос III.  
Партія хору (ансамблю – виділяються 4 солісти з хору), тт. 55–57

Тим самим дана ансамблева сцена вирізняється не тільки своєрідністю поєднання стилістичних елементів (фолькору, духовного співу), але й структури – хор «розчиняється», і на завершення залишається лише ансамбль голосів, в якому ми починаємо чути індивідуальні переживання людей. Стилістика цієї сцени розгортається по лінії ускладнення – від фольклорної інтонації сольного голосу до підголоскової поліфонії, сонорності і респонсорного принципу викладу – до широкого вокального речитативу (баритон, сопрано) і складної контрастно-поліфонічної фактури.

Фольклорна інтонація притаманна і українським солдатам, які опиняються в протилежних військових таборах. Початок другої дії, Голос V, змальовує картину Східного фронту в 1916 році напередодні Різдва. Упізнаючи один в одному українців, вартів двох армій об'єднуються в квартеті («Квартет солдатів двох армій»), де з'являються риси української обрядової пісенності. На словах «У нас Різдво починається тоді...» (літера Е) встановлюється діатонічний лад (С іонійський) із рухом V – I на початку мелодії в партії Третього солдата (бас) та поспівками навколо його III ступеня (баритон), що нагадує інтонації колядок:



IV soldier *(folk timbre)*  
по - чи - на - єть - ся то - ді, рус - ла й ко - ло - дя - зі.

III soldier *(folk timbre)*  
у нас Різд - во... по - чи - на - єть - ся то - ді, ко - ли пе - ре - мер - за ють рус - ла й ко - ло - дя - зі.

Приклад 5. А. Загайкевич, «Вишиваний». II дія, Голос V.  
Квартет солдатів двох армій, партії III та IV солдат, тт. 62–65

У вербальному тексті зустрічаються різдвяні образи і метафори «праведників на хресті», теляти, вертепу, співу колядок [2, 60–

61]. Народний обряд Різдва знаходить відображення в візуальному оформленні сцени. На третьому ярусі ми бачимо вдягнених в



етнічні костюми і хутра людей, які асоціюються з обрядом колядування. Для фольклорних елементів в цьому ансамблі характерні швидкоплинність і епізодичність, що змінюється складною поліфонічною фактурою з широкими речитаціями і включенням *Sprechgesang*. Крім того, електроакустичний фон і сонорні гармонії струнних, посилюють відчуття напруги і тривожності. Це обумовлено складними переживаннями українських солдат, змушених воювати одне проти одного.

Окрім узагальнених образів «колективних персонажів», інтонації українських пісень зустрічаються і в сольній партії – Дівчини, хоча вона теж більшою мірою представляє узагальнений типаж. Серед її прообразів – перше кохання Вишиваного, яка, зі слів Романа Новосада, була україною; Анна Прокопович – зв'язкова та кур'єрка ОУН, донька українського оперного співака та диригента Романа Прокоповича-Орленка; та її подруга на ім'я Бірута, балерина [12]. На думку Л. Сіренко, Дівчина – це «відсторонена спостерігачка», однак це дещо не відповідає фіналу опери вона «відспівує героя у Колісковій» [12].

Якщо в перших зустрічах із Вишиваним Дівчина виявляла близькість інтонаційному словнику самого головного героя із його складністю, звивистістю мови, то в останній сцені (Голос VIII, літера J), коли вона тримає тяжко хворого героя, який відчуває свою поразку в боротьбі за незалежність України,

з'являються нові інтонаційні елементи, які виявляють зв'язок з фольклором.

Мелодія, що розгортається в високому регістрі і спирається на варіантно обспівану малу секунду, з одного боку, має коріння в українських голосіннях. Підґрунтя для звернення цього жанру ми знаходимо в тексті С. Жадана, де міститься мотив оплакування, хоча найбільш вагомими останні фрази монологу А. Загайкевич залишає «за кадром» музично-оперного тексту: «Найпечальніше – кидати місто, яке любив. / Найпечальніше – в юному віці програти війну» [2, 108]. При цьому стабільної звуковисотної основи і повернення до ключового устою, як в фольклорних голосіннях, ми не спостерігаємо. Якщо в першій фразі звуковисотною опорою є півтон *d-es*, то в другій – *a-b, gis-a, cis-d*, завдяки чому здається, що очікувана тональна опора (*d-moll*) ніби постійно «вислизає» з інтонаційного фокусу. Крім того, в процесі розгортання мелодика насичується речитацією, широкими стрибками (нони, септиму), які поступово «розхитують» початкові жанрові орієнтири.

З іншого боку, *micro-glissando* і складна, наче імпровізована, ритміка, широкі розспіви на один склад, і поєднання голосу із тембром флейти (на початку Монологу Дівчини, літера J), викликають асоціації із зразками східного музикування. Показово, що на початку Монологу інші інструменти мовчать:



Приклад 6. А. Загайкевич, «Вишиваний». II дія, голос VIII, Lento (J), mm. 95–97

Отже, питання ролі української фольклорної інтонації та конкретні механізми її втілення в опері «Вишиваний» наразі залишаються майже не розкритими. Новизна пропонованої статті полягає в тому, що вперше здійснюється аналіз рис української фольклорної інтонаційності в партитурі «Вишиваного» А. Загайкевич.

Висновки. Здійснений аналіз дозволяє зробити висновки, що *функція* української фольклорної інтонації в опері «Вишиваний» А. Загайкевич полягає в:

- узагальненій характеристиці голосів українського народу;
- протиставленні лексики українського народу іншим груповим вокальним образам

(європейські біженці, імперські мисливці, кадети);

- характеристики окремих голосів з народу – Дівчини, Людини в чорному, які гостро переживають відчуття втрати – іншої людини, майбутнього, надії на щасливе життя;

Прояви української фольклорної інтонаційності в опері реалізуються в *декількох параметрах*:

- у вербальному тексті – початок сцени з людьми із клунками з фрази «Коли спаде цей туман і місяць у світі...» викликає асоціації із українськими ліричними піснями, «У нас Різдво починається тоді» – із колядками і щедрівками, («Голосіть, бо нас уже не побачити в цьому тумані...» – із голосіннями;

- вокальний манері – виконавська техніка наближується до українського горлового співу, і в Голосі III вокальні партії супроводжуються конкретною ремаркою like a folk song;

- мелодиці – вона включає невеликі glissando як між висотами, так і в завершенні фраз, а також зойки «Ой», «Йой» і експресивні форшлаги, спирається на короткі поспівки, які повторюються багаторазово і варіантно;

- ладовій основі, яка наближується до еолійського ладу або вузькоамбітусних ладів, близьких обрядовому фольклору, гетерофонних або сонорних вертикалях хору; що протистоїть переважаючий 12-тоновому контексту;

- жанрових витоків – зимовий обрядовий фольклор (Голос V), обрядовий фольклор і лірична пісня (Людина в чорному, Голос III), народні голосіння (Дівчина, Голос VIII);

- типі розвитку – варіантно-варіаційному розгортанні тематизму з коротких впізнаваних поспівок;

- електронно оброблених звуках – хоча тут інтонацію і записи фольклорного співу найважче простежити через викривлення і загальний баланс звуку;

- інструментальних тембрах – відголоски звуків трембіти можна почути в електронній обробці в завершенні Голосу V.

При цьому українська фольклорна інтонація постає в взаємодії із іншими навіть в межах однієї сцени. Так, в Голосі III простежується зв'язок з духовною хоровою музикою, а чергування сольних і хорових реплік нагадує респонсорний спів. В кожній зі сцен, де присутня фольклорна інтонація, вона постає в розвитку, поступово «розмивається», розчиняється в ширшому 12-тоновому просторі. Це можна трактувати символічно – втрата країни і невідворотна загроза втрати ідентичності постають перед Вишиваним і українськими персонажами опери особливо гостро. Все це свідчить, що А. Загайкевич прагне до свідомого, аргументованого звернення до фольклорних витоків, яке не дасть їм згубитися в музичному полотні, а навпаки, дозволить підкреслити і підсвітити важливі контрасти образів, без яких музично-сценічний твір не може досягти рельєфності. Водночас українська фольклорна інтонаційність органічно вплітається в широке стилістичне поле опери і розмаїття притаманних їй вокальних технік.

### Література

1. Берегова О. Діалог культур: образ іншого в музичному універсумі. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
2. Жадан С. Вишиваний. Король України. Чернівці : Меридіан Чернівці, 2020. 112 с.
3. Загайкевич А. Опера «Вишиваний». Партитура. Київ, 2019. 300 с.
4. Задьора А. Опера «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич: вокальна характеристика головного героя в ансамблевих сценах. *Молоді музикознавці* : тези XXIII Міжнар. науково-практичної конференції (Київ, 29–31 березня 2024 р.). Київ, 2024. С. 55–57.
5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Бібліотека журналу «І», 2008. 591 с.
6. Комлікова А. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2016. 183 с.
7. Самченко В. Алла Загайкевич, композиторка. Тімоті Снайдер побачив спільне у Василеві Вишиваному і Джеймсі Бонді. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3358159-alla-zagajkevic-kompozitorka.html>. (дата звернення: 11.01.2025).
8. Скиба-Якубова І. Принципова непафосність і внутрішня чесність. Алла Загайкевич, Сергій Жадан – про оперу «Вишиваний. Король України». *Culture*. URL: [https://lb.ua/culture/2021/10/13/496150\\_printsipova\\_nepafosnist\\_i\\_vnutrishnya.html](https://lb.ua/culture/2021/10/13/496150_printsipova_nepafosnist_i_vnutrishnya.html) (дата звернення: 09.01.2025).
9. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 20 с.
10. Фурдичко А. Фольклоризм на оперній сцені України (кінець XX – початок XXI ст.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 6. С. 145–152.
11. Khanis Nadiia. Алла Загайкевич про фольклор у своїй творчості: «Ми живемо в часі забування». *The Claquers*. 18.06.2022. URL: <https://theclaquers.com/posts/9397> (дата звернення: 17.12.2024).
12. Sirenko Liza. «Вишиваний. Король України» – сучасній класичній опері в Україні бути. Але як?.. *The Claquers*. 17.10.2021. URL: <https://theclaquers.com/posts/7705> (дата звернення: 24.12.2024).
13. Novitska Tetyana. Слухаємо сучасну українську музику: «Повітряна механіка» Алли Загайкевич. *The Claquers*. 08.11.2022. URL: <https://theclaquers.com/posts/10274> (дата звернення: 25.12.2024).
14. Zagaykevych, Alla. Vyshyvanyi. Opera in two acts for soloists, choir, symphony orchestra and electronics, libretto – Serhiy Zhadan. Score. Kyiv, 2019. 300 с.

## References

1. Berehova, O. (2020). *Dialogue of Cultures: The Image of the Other in the Musical Universe*. Institute of Cultural Studies, National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
2. Zhadan, S. (2020). *Vyshyvanyi. The King of Ukraine*. Meridian Czernowitz [in Ukrainian].
3. Zahaievych, A. (2019). *Opera 'Vyshyvanyi'. Score*. Kyiv [in Ukrainian].
4. Zadora, A. (2024, March 29–31). *Opera 'Vyshyvanyi. The King of Ukraine' by Alla Zahaievych: Vocal Characteristics of the Main Character in Ensemble Scenes*. In Proceedings of the XXIII International Scientific and Practical Conference 'Young Musicologists', 55–57 [in Ukrainian].
5. Kyianovska, L. (2008). *Myroslav Skoryk: The Man and the Artist*. Journal "І" Library [in Ukrainian].
6. Komlikova, A. (2016). *Ukrainian Rock Opera: Traditions and Aspects of Development*. PhD thesis in Art Studies. Kyiv [in Ukrainian].
7. Samchenko, V. (2021) *Alla Zahaievych, Composer. Timothy Snyder Saw Parallels between Vasyl Vyshyvanyi and James Bond*. Ukrinform. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3358159-alla-zagajkevic-kompozitorka.html> [in Ukrainian].
8. Skyba-Yakubova, I. (2021). *Principled Sincerity and Internal Honesty. Alla Zahaievych, Serhii Zhadan – about the Opera 'Vyshyvanyi. The King of Ukraine'*. LB.ua. Retrieved from: <https://lb.ua/culture/> 2021/10/13/496150\_printsipova\_nepafosnist\_i\_vnutris\_hnya.html [in Ukrainian].
9. Stankovych-Spolska, R. (2005). *'The Flowering Fern' by Yevhen Stankovych: The Problem of Genre*. PhD thesis abstract in Art Studies. Kyiv [in Ukrainian].
10. Furdychko, A. (2017). Folklorism on the Opera Stage of Ukraine (Late 20th – Early 21st Century). *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, (6), 145–152 [in Ukrainian].
11. Khanis, N. (2022). Alla Zahaievych on Folklore in Her Work: 'We Live in a Time of Forgetting'. *The Claquers*. <https://theclaquers.com/posts/9397> [in Ukrainian].
12. Sirenko, L. (2021). 'Vyshyvanyi. The King of Ukraine' – Contemporary Classical Opera in Ukraine Has a Future. But How?.. *The Claquers*. <https://theclaquers.com/posts/7705> [in Ukrainian].
13. Novitska, T. (2022). Listening to Contemporary Ukrainian Music: "Air Mechanics" by Alla Zahaievych. *The Claquers*. <https://theclaquers.com/posts/10274> [in Ukrainian].
14. Zahaievych, A. (2019). *Vyshyvanyi. Opera in Two Acts for Soloists, Choir, Symphony Orchestra and Electronics, Libretto – Serhii Zhadan. Score*. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025  
Отримано після доопрацювання 04.12.2025  
Прийнято до друку 15.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 78.071.1(477) Станкович:788.11:001.98  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.352018

**Цитування:**

Фик Ю. В. Роль труби у творчості Євгена Станковича (за матеріалами інтерв'ю з композитором). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 394–399.

**Фик Юрій Вікторович,**  
аспірант Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0009-3900-1805>  
[dmz2123.yfik@dakkkim.edu.ua](mailto:dmz2123.yfik@dakkkim.edu.ua)

Fyk Yu. (2025). Role of Trumpet in Oeuvre by Yevhen Stankovych (based on interview materials with the composer). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 394–399 [in Ukrainian].

## РОЛЬ ТРУБИ У ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ІНТЕРВ'Ю З КОМПОЗИТОРОМ)

**Метою статті** є висвітлити семантичні, жанрово-стильові та філософські аспекти функціонування труби у творчості Євгена Станковича. Основою для аналізу є його авторські висловлювання, які були зафіксовані під час бесіди-інтерв'ю 19 серпня 2025 року. У центрі уваги дослідження – виявлення індивідуальних особливостей тембрового мислення композитора, зокрема щодо специфіки трактування труби як одного з найбільш експресивних інструментів симфонічного оркестру. **Методологічну основу** статті становить поєднання дослідницьких підходів, необхідних для повноцінного аналізу композиторського світогляду: аналітичного (для виокремлення та класифікації функцій труби), інтерпретаційного (для розкриття семантичних шарів її використання) та герменевтичного (для глибокого осягнення авторського задуму). Єдність теоретичного та емпіричного рівнів аналізу включає узагальнення ключових положень сучасної музикознавчої думки щодо інструментальної семантики та творчості Євгена Станковича в поєднанні з ексклюзивними коментарями самого композитора. Такий двоєдиний підхід дає можливість максимально точно реконструювати індивідуальну логіку його творчої візії, з'ясувати внутрішні мотиви тембрових рішень та інструментальних уподобань. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві на основі першоджерела – особистих, раніше неопублікованих висловлювань Євгена Станковича, зафіксованих під час спеціалізованого інтерв'ю, – систематизовано та глибоко розкрито його погляди на семантику труби. **Висновки.** Роль труби у творчості Євгена Станковича постає багатопланою: від драматургічного структуротворення до символічного осмислення як голосу внутрішнього пориву й духовної енергії. Ставлення композитора до інструмента ґрунтується на творчій інтуїції, філософічності та довірі «внутрішньому голосу».

**Ключові слова:** творчість Євгена Станковича, труба, темброве мислення, семантика інструмента, українська музика.

*Fyk Yurii, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Role of Trumpet in Oeuvre by Yevhen Stankovych (based on interview materials with the composer)**

**The purpose of the article** is to reveal the semantic, genre-stylistic, and philosophical aspects of the trumpet's functioning in Yevhen Stankovych's oeuvre. The basis for the analysis is the composer's personal statements, which were recorded during an interview on 19 August 2025. The research focuses on identifying the individual peculiarities of the composer's timbre thinking, specifically regarding the interpretation of the trumpet as one of the most expressive instruments in the symphony orchestra. **The methodological foundation** of the study is a systematic combination of key approaches necessary for a comprehensive analysis of the composer's worldview: analytical (for dismembering and classifying the trumpet's functions), interpretive (for uncovering the semantic layers of its use), and hermeneutical (for a profound understanding of the author's intent). The unity of the theoretical and empirical levels of analysis includes: summarising the key tenets of contemporary musicological thought concerning instrumental semantics and Yevhen Stankovych's oeuvre, combined with the composer's exclusive comments. This dichotomous approach makes it possible to reconstruct the individual logic of his creative vision with maximum accuracy, and to clarify the internal motives behind his timbre decisions and instrumental preferences. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that, for the first time in Ukrainian musicology, the composer's views on the semantics of the trumpet have been systematically and thoroughly revealed based on a primary source – personal, previously unpublished statements by Yevhen Stankovych, recorded during a specialised interview. **Conclusions.** The role of the trumpet in Yevhen Stankovych's oeuvre proves to be multifaceted: ranging from dramaturgical structure-building to its symbolic interpretation as the voice of inner impulse and spiritual energy. The composer's attitude toward the instrument is based on creative intuition, philosophical depth, and trust in the 'inner voice'.

**Keywords:** Yevhen Stankovych's oeuvre, trumpet, timbre thinking, instrumental semantics, Ukrainian music.

*Я пишу те, що відчуваю зараз,  
довіряючи внутрішньому голосу,  
і вже він диктує роль кожного  
інструмента в певний момент,  
у конкретному творі.*

Євген Станкович

Актуальність теми дослідження. Звернення до живого діалогу з митцем у дискурсі перманентного розширення інформаційного простору та переосмислення мистецьких явищ постає незамінним інструментом верифікації дослідницьких гіпотез, що дає змогу інтегрувати суб'єктивний досвід у загальну наукову парадигму та надати мистецтвознавчій інтерпретації максимальної об'єктивності. Саме безпосереднє, живе спілкування дає можливість досягнути внутрішню логіку композиторського мислення, мотивацію художніх рішень, семантику музичних образів, які не завжди очевидні в нотному тексті чи вторинних аналітичних джерелах.

Аналіз досліджень і публікацій. З огляду на обмеженість кола дослідницьких праць, специфікованих на питаннях ролі труби у творчості Є. Станковича, важливим кроком стало звернення до першоджерела – думки самого автора. Для з'ясування його бачення тембрових та семантико-філософських засад функціонування труби в його творчості автором статті було проведено інтерв'ю (19 серпня 2025 року). Крім того, для формування науково-дослідницької бази були застосовані положення: О. Бензюк [2] та І. Коханик [5] щодо постмодерної відкритості музичного тексту та багатозначності художнього вислову; П. Вакалюка [4] та І. Тукової [6] щодо розвитку духової музики в контексті тембропошукових зусиль сучасних композиторів; Н. Ашихміної, В. Дашковського [1] та Д. Шевченко [7] щодо суті полістилістики в сучасному мистецтві; О. Берегової [3] щодо специфіки композиторського мислення Є. Станковича.

Метою статті є розкриття семантичних, жанрово-стильових та філософських аспектів функціонування труби у творчості Євгена Станковича на основі аналізу його авторських висловлювань, зафіксованих під час інтерв'ю.

Виклад основного матеріалу. Питання семантичного інваріанту музичного інструмента в сучасному мистецтві залишається відкритим. Множинність його інтерпретацій формує власне смислове поле. На думку О. Бензюк, сучасне мистецтво прагне до

відкритої структури, у якій жоден елемент не має єдиного домінантного значення, а зміст твору розкривається через взаємодію потенційних інтерпретацій [2, 47]. Такий підхід визначає теоретичний ракурс, у межах якого інструмент у партитурах сучасного композитора стає носієм емоційного та філософського змісту – знаком, що відкриває простір для нових смислів, чому було присвячене перше питання до Є. Станковича:

Ю. Ф.: *Насамперед хотів би запитати про Ваше сприйняття та музичне бачення труби як певного символу. Які семантичні функції виконує труба у Ваших оркестрових, камерних та сольних творах?*

Є. С.: *Вибір труби для мене – це завжди інтуїтивний процес, який ґрунтується на відчутті потреби в її унікальному звучанні. Я не можу виділити якусь одну функцію, бо труба, як і будь-який інструмент, є для мене радше засобом для вираження емоційного стану й конкретних художніх ідей. Я пишу музику, я її відчуваю, і коли чую, що саме тут має прозвучати труба, то і використовую її. Це внутрішній, майже підсвідомий порив.*

*Труба має настільки яскравий, неповторний і виразний тембр, що вона завжди знаходить своє місце у творчості кожного композитора, який прагне до максимальної експресії. Митці відчувають її потенціал і знають, коли саме її потрібно задіяти. Це питання інтуїтивного вибору, який перетворює трубу на потужний засіб комунікації, здатний передати найглибші емоції та переживання автора.*

У наведених словах композитора особливо виразно проявляється інтуїтивна природа його тембрового мислення, у якому труба стає емоційним посередником між автором та слухачем, живим носієм творчої енергії, що розкриває себе залежно від контексту. Така позиція композитора підкреслює його індивідуальний стиль та віддзеркалює провідні тенденції сучасного музичного мислення, у якому інструмент (як сольний, так і у загальній тембральній палітрі) перетворюється на ретранслятор авторської ідеї.

З другого боку, існує усталене, так би мовити, стереотипізоване уявлення про трубу. Історично труба пов'язана з урочистістю, героїзмом, символікою перемоги, але із плином інструментально-виконавської еволюції її темброві можливості розширилися до інтимних, ліричних та психологічних амплуа. Така дихотомія відкриває широкі горизонти для її семантичного трактування, особливо у творчості Є. Станковича, про що слушно

зазначає музикознавиця О. Берегова: «Євген Станкович уже з перших композицій заявляє про себе як композитор значного різнобічного обдарування. Драматичний тип мислення завжди підказує композиторові шлях до глибоких філософських ідей і глобальних проблем сучасності...» [3, 78]. Наведена думка є ключовою в осмисленні кожного тембру в його творчості, а особливо труби, як індикатора внутрішнього драматичного руху, навіть на мікрорівні однієї музичної фрази чи лаконічного підголоску в партитурі. Тому, наступне питання інтерв'ю було присвячене саме семантично-філософському виміру:

Ю. Ф.: *Труба має надзвичайно багатий діапазон виразних можливостей – від героїчного пафосу до ліричної меланхолії. Як Ви бачите її роль у своїх симфонічних творах, і чи є певна філософія або концепція, що лежить в основі Вашого ставлення до цього інструмента?*

Є. С.: *У своїх симфонічних творах я, як правило, використовую трубу відповідно до її традиційних функцій, особливо в кульмінаційних моментах. Її потужний і яскравий тембр ідеально підходить для створення драматичних, епічних акцентів, що посилюють емоційну напругу. Однак я бачу її потенціал значно ширше. Труба – один із найдавніших інструментів, що має глибоке історичне коріння, про яке згадується навіть у Біблії. Ця давня спадщина та унікальна здатність її звуку проникати крізь будь-яку оркестрову фактуру надає їй особливої ваги. Попри свою традиційну функцію в кульмінаціях, у сучасній музиці труба все частіше виступає як сольний інструмент, що може передавати не лише велич, а і глибокий ліризм. Це особливо помітно з появою джазу в ХХ столітті, який розкрив нові, несподівані можливості труби, перетворивши її на повноцінний засіб для вираження тонких душевних станів. У своїй творчості я прагну поєднувати традиційне ставлення до труби як до інструмента кульмінацій із її ліричними та драматичними можливостями.*

У цих словах виразно простежується дихотомічна природа композиторського бачення труби: поєднання традиційного й новаторського, кульмінаційного й медитативного. Композитор підкреслює її зв'язок із біблійною символікою, що надає звучанню метафізичної глибини і водночас визнає вплив джазової культури, яка відкрила інструмент у площині індивідуальної, інтимної виразності.

У контексті постмодерної музики така позиція виявляє полістилістичну природу мислення композитора, де взаємодіють архаїчні символи й сучасні інтонаційні практики. Є. Станкович фактично трансформує трубу в медіатор між сакральним та особистісним, поєднуючи філософську рефлексію з безпосереднім емоційним досвідом.

Одним із визначальних чинників творчості Є. Станковича є постійне оновлення жанрових форм, їхня гнучкість та здатність підлаштовуватися під емоційно-образну логіку твору. Сучасне музичне мислення, орієнтоване на відкритість та динаміку, тяжіє до таких форм, що дають змогу композитору вільно поєднувати різні стилеві пласти, виходячи за межі академічних рамок.

Музикознавиця І. Коханик наголошує, що сучасний процес стилеутворення в музиці з його багатством відтінків формує унікальний комунікативний феномен, де інтерпретативність є ключовою складовою у взаємодії «композитор – виконавець – слухач» [5, 79]. Описана тенденція ідеально вписується у творчу практику Є. Станковича, де виконавець нерідко стає співавтором форми (через можливість її варіативного трактування). Яскравим прикладом цього є «Концерт-рапсодія для труби з камерним оркестром» (2010) – твір, у якому імпровізаційна свобода та внутрішній емоційний розмах закладені на всіх рівнях: від вибору жанру до індивідуального тлумачення труби як сольного інструмента, виведеного за межі традиційних функцій. Такі аспекти потребували авторських пояснень, чому й було присвячене наступне питання інтерв'ю:

Ю. Ф.: *Поділіться історією створення «Концерту-рапсодії для труби з камерним оркестром». Що спонукало Вас до вибору саме рапсодії як розширення горизонтів традиційного концертного жанру?*

Є. С.: *Створення «Концерту-рапсодії» було мотивоване не стільки прагненням розширити жанрові рамки, скільки особистим проханням колеги – трубача Валерія Посвалюка...*

*Щодо вибору жанру, то я не надаю йому першочергового значення. Кожна форма, будь то концерт чи рапсодія, має свою специфіку, але для мене визначальним є музичний матеріал. Саме він, його тематична ідея та емоційне наповнення диктує структуру твору.*

*Якщо музичний матеріал є вільним, емоційним та асоціативним, він природно тяжіє до жанру рапсодії...*

*При написанні цього твору я прагнув максимально розкрити технічні та виразні можливості труби, не обмежуючись її традиційними функціями... Я намагався вивести тембр труби на новий, несподіваний рівень, розкриваючи її як інструмент із безмежним потенціалом.*

У коментарі композитора простежується надзвичайно важливий момент – заміна жанрової домінанти інтонаційною логікою. Для композитора не жанр диктує форму, а музичний матеріал сам породжує власну структурну модель. Такий підхід безпосередньо відповідає постмодерній естетиці, у якій жанр стає не номінально нормативним каркасом, а живою, пластичною оболонкою музичної ідеї.

Очевидним у творчості Є. Станковича є прагнення до поєднання звукової експресії та духовної образності, що нерідко виявляється через звернення до символічних (онтологічних) мотивів. Труба як інструмент, що має давні сакральні конотації – від біблійних сюжетів до ритуальної обрядовості – в опусах митця зазвичай проявляється в урочистому, піднесеному, метафізичному звучанні (особливо це помітно у «Святі труб» для 16 труб без супроводу (1998) та оркестрових партій творів духовно-релігійного виміру: Каддиш-Реквієм «Бабин Яр» для тенора, баса, хору та оркестру (1991), «Панахида за померлими з голоду» для солістів, двох мішаних хорів, читця та симфонічного оркестру (1992), «Реквієм» (світова прем'єра – 2025) та ін.).

Такий діалог – між архаїкою та сучасною мовою, між «горним і долішнім», між ефемерним та сутнісним – стає визначальним для його стилю. За влучним визначенням Д. Шевченко: «Полістилістичність у поєднанні стилів уможливила злиття давнини й суперсучасності» [7, 138].

Майже афористичний вислів науковиці настільки точно відбиває творче кредо Є. Станковича, що цілком зрозумілою стає його творча візія в контексті нашого дослідження: він прагне вивести тембр труби за межі її стереотипних функцій, але не шляхом відмови, а філософським переосмисленням її в сучасний полістилістичний контекст. Непростий та неоднозначний аспект творчості митця потребував конкретизування, а саме, на прикладі «Свята труб» – композиції, де сакральна символіка зустрічається з потужною монотембровою експресією:

Ю. Ф.: *Наступне питання про художній задум «Свята труб». Сама назва твору викликає асоціації з урочистістю, пишністю, а*

*можливо, і певним символізмом (наприклад, біблійні труби Єрихону). Чи вкладали Ви у твір певний образний або програмний зміст? Якщо так, то як партія кожної труби та взаємодія монотембрового ансамблю в цілому сприяють розкриттю художніх ідей цього твору?*

Є. С.: *Створення «Свята труб» було, якщо я вірно пам'ятаю, на прохання колеги, Валерія Посвалюка, можливо, для якоїсь конкретної події, але я не вкладав у нього конкретний образний чи програмний зміст. Для мене важливо було передати саме урочисте звучання труби, яке я дуже люблю. Коли грає одна труба – це прекрасно, але коли їх багато, вони створюють потужний і яскравий звук, який я хотів використати.*

*Я вважаю, що основна функція композитора полягає не в тому, щоб нав'язувати слухачеві свої асоціації, а в тому, щоб створити ґрунт для його власної творчої уяви. Коли музика звучить, уява кожного слухача починає працювати, ґрунтуючись на його особистому досвіді, культурному рівні та інтелекті. Саме тому хтось може почути в моїй музиці біблійні труби Єрихону, а хтось – щось зовсім інше. Моя мета була одна: написати твір, який звучав би святково. І якщо слухач сприймає його саме так, це означає, що мені вдалося досягти своєї мети.*

Як бачимо, композитор уникає прямолінійної програмності, натомість розкриваючи глибинну естетику відкритого змісту (О. Бензюк), характерну для постмодерної поетики: композитор не диктує значення, а створює простір для індивідуального сприйняття. Відмова від програмного підтексту не означає позбавлення твору змісту: навпаки, сенс виникає у взаємодії з виконавцями (а пізніше – і зі слухачем), які самі заповнюють смислову лауну, залишену недосказаністю автора. Інакше кажучи, композитор дає можливість кожному учаснику творчо-інтерпретаційного процесу «чути те, що він хоче (може) чути».

Ще одним цікавим зрізом досліджуваної теми є питання еволюції музичного мислення композитора, яке традиційно розглядається як рух від одного стильового етапу до іншого, проте в сучасному контексті цей процес набуває індивідуалізованого, інтуїтивного характеру. Відмова від лінійної хронології корелює із загальною тенденцією до свободи від стильових догм та зосередження на якості самого звучання. Музикознавиця І. Тукова слушно зауважує, що «...основна увага композиторів зосереджується на експериментах зі звуком і над якістю звучання

інструментів...» [6, 60]. Такі тенденції притаманні і творчості Є. Станковича, у зв'язку з чим доречним було питання про зміну його ставлення до труби як художнього засобу впродовж творчого шляху:

Ю. Ф.: *Чи зазнавало змін із часом Ваше образне сприйняття труби та її ролі в симфонічній музиці? Чи можна простежити еволюцію від ранніх творів до сучасних у тому, як Ви використовуєте цей інструмент для формування емоційного, образного чи смислового простору?*

Є. С.: *Я ніколи свідомо не відстежував еволюцію у використанні труби чи будь-якого іншого інструмента у власній творчості. Це завдання, радше, для музикознавців, як ви. Я керуюся виключно творчим покликом і внутрішнім відчуттям. Для мене кожен інструмент – це засіб для втілення конкретної музичної ідеї, і я його використовую саме тоді, коли відчуваю в цьому потребу. Якщо змінюється загальний напрямок моєї музики, це може потягти за собою і зміни в інструментуванні, але це не є свідомим процесом. Я уникаю надмірного прагнення до певних концепцій. Художник не повинен надмірно рефлексувати над власним методом. Коли він створює, він йде за душею. Моє творче кредо – це рух уперед, а не огляд назад. Я пишу те, що відчуваю зараз, довіряючи внутрішньому голосу, і вже він диктує роль кожного інструмента в певний момент у конкретному творі.*

Наведені висловлювання щодо еволюції творчого методу чітко засвідчують відмову від лінійної, свідомо контрольованої концепції розвитку. Композитор визначає інтуїцію («внутрішній голос», «творчий покликом») як єдиний рушійний принцип своєї творчості, що узгоджується з постмодерною естетикою спонтанного стилізового синтезу.

Узагальнюючи, зазначимо, що труба в його доробку не має фіксованої ролі, а є динамічною проєкцією внутрішнього стану автора, щоразу відкриваючи нові емоційні горизонти без прив'язки до хронологічних етапів. Таке ставлення втілює філософію живого звуку, де справжня еволюція відбувається не через концепції, а через емоційне оновлення слухового досвіду.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше на основі раніше неопублікованих авторських висловлювань Є. Станковича систематизовано його погляди на семантику та функціональну роль труби у власній творчості.

Висновки. Проведене дослідження засноване на першоджерелі – особистих

висловлюваннях Євгена Станковича – засвідчило, що справжня суть його творчої візії лежить поза межами вербалізації та «спроб» дослідників вкласти їх у певні шаблони, оскільки в його світогляді музична матерія керується спектром інтуїтивного творчого імпульсу. Шлях музики Є. Станковича до слухача є актом делегування, де композитор створює відкриті смислові структури, а труба функціонує як символічний камертон, що налаштовує аудиторію на одну «хвилю» співтворчості та множинної інтерпретації, забезпечуючи творам митця актуальність поза межами нотного тексту та часу.

### Література

1. Ашихміна Н., Дашковський В. Прояв синтезу мистецтв на прикладі жанру концерту. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених. 2025. Вип. 83, том 1. С. 40–46. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-1-6>.
2. Бензюк О. Відкрита інтерпретація: до постановки проблеми. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури й мистецтв*. 2014. № 4. С. 46–49.
3. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2013. 232 с.
4. Вакалюк П. Шляхи розвитку музики українських композиторів другої половини ХХ століття для труби (жанрові магістралі). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. пр. Рівне : Волинські обереги, 2015. Вип. 7. С. 36–42.
5. Коханік І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 70–81.
6. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. № 3 (44). С. 56–69. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189630](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189630).
7. Шевченко Д. Епоха постмодернізму в контексті метанаративних установок. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв*. 2022. Вип. 4. С. 136–141. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2022.269404>.

### References

1. Ashykhmina, N., & Dashkovskiy, V. (2025). The manifestation of the synthesis of arts on the example of the concerto genre. *Current Issues in the Humanities*, 83(1), 40–46. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-1-6> [in Ukrainian].
2. Benziuk, O. (2014). Open interpretation: towards the problem statement. *Herald of the National*



*Academy of Culture and Arts Management*, 4, 46–49 [in Ukrainian].

3. Berehova, O. (2013). *Integrative processes in the musical culture of Ukraine in the 20th–21st centuries*. In: *kulturolohiï NAM Ukrainy* [in Ukrainian].

4. Vakaliuk, P. (2015). Ways of developing music for the trumpet by Ukrainian composers of the second half of the 20th century (genre mainstreams). *History of the formation and prospects for the development of wind music in the context of the national culture of Ukraine and abroad*, 7, 36–42 [in Ukrainian].

5. Kokhanyk, I. (2017). Musical style as a sphere of communication for composer, performer, musicologist. *Kyiv Musicology*, 55, 70–81 [in Ukrainian].

6. Tukova, I. (2019). The sound-seeking tendency

in the compositional practice of the second half of the 20th – early 21st century. *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 3(44), 56–69. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189630](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189630) [in Ukrainian].

7. Shevchenko, D. (2022). The Postmodern era in the context of meta-narrative settings. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 136–141. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2022.269404> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025

Отримано після доопрацювання 08.12.2025

Прийнято до друку 16.12.2025

Опубліковано 29.12.2025

УДК [78.7.034] (410.1)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.352022

**Цитування:**

Чжен Сюй Хао. Бароковий концерт: становлення жанру та сучасні дослідницькі підходи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 400–407.

**Чжен Сюй Хао,**

аспірант Одеської національної  
музичної академії імені А. Н. Нежданової  
<https://orcid.org/0009-0001-3004-8713>  
[zxh51658@gmail.com](mailto:zxh51658@gmail.com)

Zheng Xuhao. (2025). Baroque Concert: Formation of the Genre and Modern Research Approaches. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 400–407 [in Ukrainian].

## БАРОКОВИЙ КОНЦЕРТ: СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ТА СУЧАСНІ ДОСЛІДНИЦЬКІ ПІДХОДИ

**Метою дослідження** є комплексне осмислення барокового концерту як історико-стильового та культурного феномену, виявлення механізмів формування його форми в італійській традиції, оцінка впливу на розвиток європейської класичної та постбарокової музики через призму сучасних дослідницьких підходів. **Методологія статті.** У дослідженні барокового концерту застосовано комплексний міждисциплінарний підхід та історико-музикознавчий аналіз. Основну увагу приділено вивченню партитур, окремих партій та архівних свідоцтв про склад ансамблів. Такий підхід дозволяє реконструювати особливості фактури, тональної організації та риторичної структури концертів, а також простежити еволюцію жанру на стику різних національних шкіл: італійської, німецької, французької та англійської. **Наукова новизна** роботи полягає в уточненні поняття концертної форми як результату взаємодії різних локальних шкіл (венеційської, болонської, римської); розкритті транснаціонального характеру італійського концерту, який у першій половині XVIII століття стає жанром європейського музичного мислення; а також у демонстрації історичної наступності барокового концертного мислення від Моцарта та Бетховена до неокласицизму ХХ століття. **Висновки.** Бароковий концерт постає як поліцентричний жанр, що сформувався на перетині італійської, німецької, французької та англійської музичних традицій. Його еволюція відбувалася через взаємодію різних композиторських шкіл, формуючи гнучку та варіативну модель концертного стилю. Уже з кінця XVII століття концерт поєднував сольний початок і колективну гру, риторичну виразність та драматичну логіку. Розвиток жанру включав удосконалення структурної організації та взаємодії між інструментальними групами, створюючи контраст, підкреслюючи солюючий голос і зберігаючи баланс ансамблю. Бароковий концерт слугував «культурним кодом» епохи, відображаючи естетичні вподобання та виконавські традиції. Як модель музичного мислення, він вплинув на подальший розвиток європейської концертної форми, поєднуючи традиції з простором для виконавської свободи.

**Ключові слова:** бароковий концерт, еволюція жанру, італійська школа, творчість Антоніо Вівальді, риторика в музиці, тональне мислення, виконавська практика, музична форма, історико-культурний контекст, сучасні дослідницькі підходи.

*Zheng Xuhao, Postgraduate Student, Odesa A. N. Nezhdanova National Academy of Music*

### **Baroque Concert: Formation of the Genre and Modern Research Approaches**

**The purpose of the study** is a comprehensive understanding of the Baroque concerto as a historical, stylistic and cultural phenomenon, identification of mechanisms for the formation of its form in the Italian tradition, assessment of the impact on the development of European classical and post-Baroque music through the prism of modern research approaches. **Methodology.** A comprehensive interdisciplinary approach and historical and musicological analysis were applied in the study of the Baroque concerto. The main attention is paid to the study of scores, individual parts and archival evidence of the composition of ensembles. This approach allows us to reconstruct the features of the texture, tonal organisation and rhetorical structure of concerts, as well as to trace the evolution of the genre at the junction of different national schools: Italian, German, French and English. **The scientific novelty** of the work lies in clarifying the concept of concert form as a result of the interaction of different local schools (Venetian, Bolognese, Roman); revealing the transnational nature of the Italian concerto, which in the first half of the 18th century becomes a genre of European musical thinking; as well as demonstrating the historical continuity of Baroque concert thinking from Mozart and Beethoven to the neoclassicism of the 20th century. **Conclusions.** The Baroque concerto appears as a polycentric genre that was formed at the intersection of Italian, German, French and English musical traditions. Its evolution took place through the interaction of different composer schools, forming a flexible and variable model of the concert style. Already from the end of the 17th century, the concerto combined a solo beginning and a collective game, rhetorical expressiveness and

dramatic logic. The development of the genre included improving the structural organisation and interaction between instrumental groups, creating contrast, emphasising the solo voice and preserving the balance of the ensemble. The Baroque concerto served as a 'cultural code' of the era, reflecting aesthetic preferences and performing traditions. As a model of musical thinking, it influenced the further development of the European concert form, combining tradition with space for performance freedom.

**Keywords:** baroque concert, evolution of the genre, Italian school, Antonio Vivaldi's work, rhetoric in music, tonal thinking, performance practice, musical form, historical and cultural context, modern research approaches.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю перегляду традиційних уявлень про процес формування жанру концерту у контексті барокової музичної культури. Сучасні дослідження показують, що витoki класичного інструментального концерту сягають барокової епохи, де склалися його структурні, риторичні та композиційні принципи. Особливо важливу роль у цьому процесі відіграла італійська традиція, у рамок якої сформувалися основні моделі концертного листа та взаємодії сольного та ансамблевого початку.

Вивчення італійського сольного концерту 1700–1760-х років на основі як друкованих, так і рукописних джерел дозволяє істотно розширити уявлення про жанр, що склався у той час, та виявити його багатопланову еволюцію. Особливого значення набувають твори менш відомих композиторів (Джузеппе Валентині, Джузеппе Альберті, Анджело Марії Скаччі, Джіроламо Ніколо Лауренті та Гаetano Дзаватері), чия творчість демонструє поступовий перехід від барокової до передкласичної моделі музичного мислення.

У сучасних умовах дослідження барокового концерту дозволяє не лише уточнити межі між бароко та класицизмом, а й розглянути цей перехід як безперервний, багаторівневий процес обміну стильовими елементами між різними мистецькими центрами Італії та Європи. Таким чином, актуальність теми визначається прагненням до комплексного осмислення генези концертного жанру та до переоцінки внеску «другої лінії» композиторів у розвиток європейської музичної традиції, що й визначило актуальність цього дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення барокового концерту та його розвитку у європейській музичній традиції привертає увагу як істориків музики, так і виконавців, що досліджують жанрові та стилістичні трансформації. У працях класиків музикознавства, таких як Дж. Ріфкін [7] та Х. Вольф [15, 16], бароковий концерт розглядається крізь призму розвитку італійської, німецької та французької традицій, зокрема на прикладі творчості Вівальді, Моцарта та Баха. Вони підкреслюють

універсальний характер жанру та його здатність інтегрувати локальні композиторські школи у загальноєвропейську систему музичного мислення.

У сучасних працях, таких як дослідження Д. Шуленберга [10, 117–118] і П. Вільямса [13, 89–90], увага приділяється аналізу структурно-формальних, інтонаційних та поліфонічних аспектів концертів Баха та його послідовників, що дозволяє простежити вплив барокового мислення на подальший розвиток класичної концертної форми. Дослідження Р. Маундера [6] акцентують на риторичних та стилістичних стратегіях італійського концерту та його трансформації у XVIII столітті, показуючи, як локальні школи взаємодіяли між собою, створюючи багаторівневу та варіативну форму.

Отже, сучасні наукові публікації підтверджують, що бароковий концерт слід розглядати як складний культурний та історико-музикознавчий феномен, який поєднує локальні традиції.

Метою дослідження є комплексне осмислення барокового концерту як історико-стильового та культурного феномену, виявлення механізмів формування його форми в італійській традиції, оцінка впливу на розвиток європейської класичної та постбарокової музики через призму сучасних дослідницьких підходів.

Виклад основного матеріалу. Бароковий концерт – один із ключових жанрів європейської інструментальної музики, що зародився на початку XVII століття. Його формування пов'язане з розвитком як солюючих, так і ансамблевих традицій, в яких поєднувалися елементи риторики, драматургії та тональної організації. Вже в ранній період жанр демонстрував прагнення поєднання індивідуальної майстерності виконавця з колективною виразністю оркестру, створюючи унікальний музичний простір, де художня форма та драматургічна логіка взаємно збагачують один одного. Таке поєднання функцій визначило подальший розвиток інструментальної музики та заклало основу для еволюції концерту в епоху класицизму та посткласицизму.

До 1720-х років сольний концерт остаточно набуває рис загальноєвропейського

феномену, в якому національні стилі активно взаємодіють та взаємо проникають. Особливо яскраво ця тенденція проявляється у творчості італійських композиторів-емігрантів, таких як Джованні Бенедетто Платті, П'єтро Локателлі, Джованні Баттіста Саммартіні, Франческо Марія Верачіні та Джузеппе Антоніо Брешіанелло. Їхня музична естетика формувалася під впливом північноєвропейських традицій, що показує: вже в першій половині XVIII століття італійське походження композитора не гарантувало «чисто італійського» звучання концерту. Поступово сольний концерт виходить за межі локальних шкіл та національних кордонів, формуючи єдиний, але внутрішньо різноманітний музичний простір Європи [5, 37–62].

Одним із примітних аспектів початку XVIII століття є термінологічна та жанрова невизначеність концерту. Багато ранніх концертів, таких як *Concerto da camera* Джузеппе Тореллі (1686) або *Concerti per camera* Джакомо Яккіні (1697), по суті були камерними сонатами, лише позначені новим словом. Цей процес демонструє, що саме поняття «концерт» ще не мало фіксованого формального змісту, а межі між камерною сонатою, тріо-сонатою та майбутнім концертним циклом залишалися рухливими.

Річард Маундер зазначає, що термінологічна та жанрова невизначеність кінця XVII – початку XVIII століть відбиває поступове формування концертної ідентичності. Його інклюзивний підхід передбачає вважати «концертом» будь-який твір, який композитор сам так позначив, що дозволяє простежити процес становлення жанру як системи, де ключову роль грають як структурний контраст і ансамблева організація, а й риторична логіка виконання [6, 152–154].

Сучасні дослідження, спираючись на спостереження Річарда Маундера [6], демонструють перехід від традиційної моноцентричної моделі з домінуванням постаті Антоніо Вівальді до багатопольного, контекстуально орієнтованого підходу. В межах цього нового погляду концерт розглядається не просто як музична форма, а як культурний код епохи, що відображає взаємодію риторичних принципів, виконавських практик та національних шкіл.

У цьому контексті вивчення барокового концерту виходить за межі формального аналізу та стикається з питаннями культурної географії жанру: співвідношенням центру та периферії, канону та локальних традицій,

авторитету та варіативності. Сама ідея «італійського концерту» постає не стільки як суто національна категорія, скільки як транснаціональне явище, що поєднує різні музичні культури Європи. Вже до середини XVIII століття ця модель стає універсальною мовою, де відображаються як загальні естетичні принципи бароко, так і індивідуальні особливості національних стилів [14, 45–63].

Отже, витоки багатонаціонального синтезу фортепіанного концерту XIX–XX століть слід шукати в універсальності італійської моделі, здатної інтегрувати різноманітні стилістичні традиції, зберігаючи у своїй внутрішню логічну цілісність жанру. Ця думка підтверджується сучасними дослідженнями, де акцент зміщується від поняття «школи Вівальді» до вивчення регіональних та індивідуальних стилів, риторичних принципів та виконавських традицій.

У цьому контексті особливого значення набувають праці Саймона Маквея, Йоаша Хіршберга [5] та Річарда Маундера [6]. Так, монографія С. Маквея і Йо. Хіршберга «Італійський сольний концерт 1700–1760: риторичні стратегії та історія стилю» є фундаментальним дослідженням концертного репертуару Італії першої половини XVIII століття, зосереджуючи увагу на перших частинах концертів. Принципово новою є відмова від лінійної еволюційної моделі на користь порівняльного аналізу, що виявляє регіональні особливості стилю.

Праця Річарда Маундера «Концерти епохи бароко» [6] доповнює та розвиває висновки С. Маквея та Йо. Хіршберга, пропонуючи панорамний погляд на жанр. Так в їх праці досліджуються у період 1685–1750 років Болонья, Венеція, Рим, Німеччина, Нідерланди, Англія та Франція. Основна увага приділяється виконавській практиці, зокрема, реконструкції виконання концертів по партіях. Цей підхід уточнює типологію оркестрів, склад інструментів, фактуру та способи нотної фіксації. На основі широкого кола рукописних та друкованих джерел дослідник уточнює датування ряду ключових творів, зокрема *Concerti grossi* op. 6. Арканджело Кореллі,

Таким чином, бароковий концерт постає як багаторівневе та поліцентричне явище, що формувалося на стику локальних традицій, камерних форм та риторики виконання. Переосмислювалась ансамблева практика, здійснювався перехід від камерних до оркестрових структур, ускладнялася фактура, формувалася контраст між групами інструментів, посилювалась риторична функція

солюючого початку. У цьому сенсі бароковий концерт є моделлю комунікації, він стає своєрідним «діалогом» між індивідуальним та колективним, що відображає ключові естетичні засади епохи.

Архетипічну основу жанру барокового концерту утворює форма ритурнелі, у якій складається стійка модель чергування оркестрових та сольних епізодів. Контраст, варіація та повернення тематичного матеріалу набувають тут риторико-драматургічного значення. Форма, що заснована на діалозі соліста і tutti, виходить за межі суто композиційного принципу: вона стає символом барокової картини світу, втілюючи взаємодію руху та спокою.

Протягом тривалого часу саме ритурнельна структура сприймалася у музикознавчій та виконавській практиці як базовий принцип організації барокового концерту. Під впливом аналітичних підходів середини ХХ століття (зокрема, робіт Д. Бойдена, М. Тальбота, Е. Т. Дарт, А. Швейцера та ін.) закріпилося уявлення про концертну форму як про суворо впорядковану, гармонійно центровану систему, що відображає закономірності становлення тонального мислення та музичної логіки Нового часу [12, 67–86].

Сучасні дослідницькі підходи, проте, дозволяють розглядати ритурнель як формальний конструктивний елемент, як живий механізм музичного розвитку: гнучкої, ієрархічно організованої моделі, всередині якої проявляється взаємодія риторичних постатей, тембрових контрастів та інтонаційної драматургії. Таким чином, звернення до форми ритурнелі як архетипу жанру відкриває перспективу глибшого розуміння барокового концерту, не як замкнутої історичної форми, а як динамічного простору, де зароджуються основи класичної та післябарокової музичної естетики.

Структурний принцип ритурнелі знаходить своє найповніше втілення у творчості Антоніо Вівальді. Аналіз його концертів показує, що система чергування tutti і solo аж ніяк не зводиться до механічної схеми: вона організована як гнучка динамічна структура, де тематичні і тональні функції взаємно визначають одне одного. Моделі чергування R (ritornello) і S (solo) демонструють, що кожен розділ у музиці Антоніо Вівальді виконує певну гармонійну і драматургічну роль, формуючи відчуття поступального розвитку. У результаті структурні межі втрачають статичність і

розчиняються у безперервному потоці інтонаційної та тональної еволюції, де форма сприймається як живий процес, а не як замкнута архітектура. З іншого боку, витoki концертного жанру, які визначили розвиток європейської інструментальної традиції, також нерозривно пов'язані з творчістю Антоніо Вівальді, яка нерідко розглядається як вихідний пункт становлення жанру.

Аналіз більш ніж вісімсот концертів Антоніо Вівальді та його сучасників виявляє складну систему стильових взаємодій між венеціанською, болонською та римською школами. Ці взаємовпливи сприяли формуванню типологічної моделі жанру, у якій риторична виразність, формальна симетрія та структурна логіка утворюють органічну єдність. У цьому контексті бароковий концерт постає як багаторівнева художня система, де локальні композиторські традиції інтегруються в межах єдиної виконавської та риторичної культури епохи. Таке розуміння жанру дозволяє розглядати концерт як складний культурний феномен, який відбиває принципи музичного мислення бароко [9, 1–17].

Формування ритурнельної структури у концертах Антоніо Вівальді не обмежується лише чергуванням оркестрових та сольних розділів. Воно відбиває глибші процеси еволюції музичної мови бароко. Саме в його творах проявляється прагнення подолання статичності форми, перетворення контрасту в засіб розвитку. Ця внутрішня динаміка стає основою нового типу тонального мислення, у якому рух замінює симетрію, а процес – структуру.

А. Вівальді послідовно уникав надмірного повернення до тоніки, створюючи відчуття безперервного поступального руху. Його тональні схеми, виявлені у роботах сучасних дослідників, демонструють прагнення розширити традиційні гармонійні логіки. У багатьох концертах тонічне тризвуччя втрачає функцію стійкого опорного центру, перетворюючись на проміжну ланку, що зв'язує віддалені тональні області. Подібне трактування тоніки свідчить про перехід від статичного функціонального мислення до процесуального, в якому форма сприймається як живе музичне ціле, що безперервно розвивається [16, 72–83].

Тональний простір музики А. Вівальді поєднує елементи ладової традиції з новими гармонійними принципами, відбиваючи складний процес еволюції музичної мови першої половини ХVIII століття. У цьому виявляється не лише художня індивідуальність

композитора, а й його роль як посередника між бароковою ладовою системою і класичною тональністю, що зароджується, що робить його творчість ключовою ланкою в розвитку європейського концертного стилю.

Саме в цьому напрямі розвиваються ідеї, викладені в монографії Белли Бровер-Любовські «Тональний простір у музиці Антоніо Вівальді» [2], де музична мова композитора розглядається полем взаємодій між ладовою традицією та новими гармонійними принципами.

На відміну від досліджень, зосереджених переважно на структурно-формальних аспектах концертного жанру, у цій роботі музику Антоніо Вівальді розглядається у ширшому культурно-історичному контексті як частина загальної тональної та гармонійної мови італійського мистецтва першої половини XVIII століття.

Такий підхід дозволяє також виявити внутрішні зв'язки між концертним стилем А. Вівальді, його оперною та вокально-церковною спадщиною. Концерти А. Вівальді постають як продовження його риторико-драматургічної концепції, що ґрунтується на принципах афекту, контрасту та тематичної пластичності.

Дослідниця Б. Бровер-Любовські [2, 230–239] звертає увагу на внутрішню спадкоємність між концертним та вокальним стилем А. Вівальді, наголошуючи на тому, що його інструментальні твори формувалися в єдиному риторико-драматургічному просторі з оперою та церковною музикою. Таке спостереження відкриває нові перспективи аналізу барокової музичної риторики і дозволяє розглядати Антоніо Вівальді як центральну фігуру складного процесу взаємодії між бароковою експресивністю і класицизмом, що зароджувався.

Аналіз репертуару, що включає близько 800 концертів двадцяти дев'яти авторів, демонструє, що А. Вівальді займає майже половину цього корпусу (337 концертів). За ним сліднують, Джузеппе Валентині та Джованні Платті, на долю яких припадає дві третини всієї вибірки. Разом з тим, значна частина композиторів представлена поодинокими творами, такі як: Франческо Антоніо Бонпорті, Антоніо Брешіанелло, П'єтро Локателлі, Алессандро Марчелло, Антоніо Монтанарі або кількома творами, що збереглися лише в недатованих рукописах. Цей пласт малознайомих авторів свідчить про широку географію поширення італійського сольного концерту, що охоплює не лише Апеннінський півострів, а й Австрію,

Німеччину, Нідерланди. Саме в логіці «прогресуючої форми», від Вівальді до Моцарта, від Бетховена до Брамса, простежується наступність музичного мислення, у межах якої концерт перестає бути виключно діалогом соліста та оркестру.

Сучасний стан досліджень барокового концерту демонструє відмову від моноцентричної моделі, де фігура Антоніо Вівальді розглядалася як абсолютна вершина жанру. Натомість формується багатополарний, контекстуально орієнтований підхід, у якому концерт сприймається як багатополарний культурний феномен. Він поєднує риторичні принципи, виконавські практики та національні традиції, що виявляються у різних формах локальної інтерпретації жанру [8, 307–332].

У перші десятиліття XVIII століття композитори німецької, французької та англійської школи, які сприйняли вівальдінську тричастинну структуру та принципи ригорозної організації, наповнили їх змістом, відповідним власним художнім настановам та культурним традиціям.

До середини XVIII століття італійська модель концерту трансформується в універсальну музичну мову Європи. Процес її поширення призвів до втрати індивідуальних почерків: навпаки, саме у процесі інтернаціоналізації жанру найвиразніше проявилася його адаптивна природа.

У німецькій музичній традиції концертна форма набуває іншого, інтелектуально-структурного наповнення. У Йоганна Себастьяна Баха вона перетворюється на складну архітектонічну систему, де принципи поліфонічного розвитку та контрапунктної логіки переосмислюють та підпорядковують собі зовнішню модель італійського ригорозного. У цій синтетичній структурі риторична функція концерту зміщується в область поліфонічного мислення, що зумовлює особливу щільність тематичної взаємодії та логічну завершеність форми [13, 89–90].

У творчості Георга Філіппа Телемана концерт стає простором стильового синтезу: італійська динаміка тематичного розвитку поєднується з французькою танцювальною пластикою та німецькою раціональною винахідливістю. Подібне поєднання формує унікальний тип концертного мислення, в якому виразність та конструктивність перебувають у рівновазі.

У Георга Фрідріха Генделя жанр набуває риторико-драматичну інтерпретацію. Концертне зіставлення соліста та оркестру осмислюється як форма музичного

«ораторіального» діалогу, де індивідуальне та колективне засади співвідносяться за принципом мови та її художнього коментаря. В результаті концерт стає не лише формою музичної взаємодії, а й символом барокової театралізації звукового простору.

Подібна поліваріантність представляє ключову особливість барокового концерту: його здатність функціонувати як універсальна модель музичного мислення. Концерт втрачає значення виключно віртуозного жанру, стає формою символічної взаємодії між композитором, виконавцем та слухачем, втілюючи ідею музичної риторики як комунікативної практики, спрямованої на вираження афекту та переконання аудиторії засобами звуку [3, 99–112].

До кінця XVIII століття бароковий концерт завершує процес свого становлення, формуючи міцний структурний та виразний фундамент, на якому будується подальша еволюція жанру в класичній епосі. Принцип розмаїття між солістом та оркестром, розроблений у творах Антоніо Вівальді, Джузеппе Тореллі, Томазо Альбіноні та їх сучасників, трансформується з суто риторичного прийому на універсальний драматургічний принцип. Саме цей принцип стає вихідною моделлю для концертних структур Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта та Людвіга ван Бетховена, де взаємодія персоналізованого та ансамблевого почало переосмислюватися як символічний вираз діалектики суб'єкта та світу. У класичному концерті цей діалог набуває філософського характеру, перетворюючись з барокового протиставлення на форму внутрішнього драматичного розвитку, що відображає еволюцію європейської музичної свідомості [7, 5–13].

Отже, бароковий концерт трансформується в динамічну модель, що має потенціал трансформації та історичного самовідтворення. Його концептуальні принципи, це ідея контрасту, риторична організація форми, комунікативна природа виконавства, забезпечили стійкість жанру та його вплив на музичне мислення наступних епох. Саме тому звернення до барокового концерту в сучасних дослідженнях дозволяє розглядати його не лише в межах XVII–XVIII століть, а й як парадигму, яка визначила траєкторію розвитку європейського інструментального мистецтва від класицизму до неокласицизму XX століття. Тональний простір, риторична організація та драматургічна структура барокового концерту

знаходять продовження у симфонізмі та інструменталізмі наступних століть.

Жанр, що виник на перетині театральної, церковної та камерної традицій, поступово переростає власні історичні кордони, перетворюючись із формальної структури на естетичний принцип, тобто на метафору музичного мислення Європи. Його еволюція свідчить про те, що концерт у бароковій культурі став жанровою формою, і, одночасно, моделлю художньої взаємодії, чий вплив тягнеться від епохи класицизму до неокласичних тенденцій XX століття [11, 3–15].

Разом з тим, поглиблене вивчення концертної практики показує, що бароковий концерт залишається явищем не тільки композиційного, а й виконавського порядку. Незважаючи на значний обсяг відомостей про музично-виконавчі практики XVIII століття, чисельність та баланс ансамблів, розсадку музикантів, особливості артикуляції, налаштування, орнаментацию, використання вібрато та методи керівництва, все ж питання про реальний склад виконавців конкретних творів залишається відкритим. Реконструкція оркестрових колективів на підставі відомостей, свідчень сучасників і партій, що збереглися, не завжди дозволяє достовірно встановити, яким саме складом виконувались концерти, увертюри-сюїти, симфонії та інші інструментальні форми. Навіть у випадках, коли джерела збереглися достатньо, їх інтерпретація залишається неоднозначною [1, 5–8].

Головною метою досліджень теоретика Річарда Маундера було прояснення цього питання. Він показує, що, за рідкісними винятками, концерти до 1740 року виконували за принципом «один інструмент – одна партія» [6, 23]. На його думку, використання оркестру з подвоєними струнними партіями чи хору в сучасному розумінні для цих творів було б історично некоректним. Таким чином, навіть у межах універсальної моделі концертної взаємодії конкретна практика виконання залишалася гнучкою та підкорялася контексту виконання, доступності музикантів та естетичним завданням твору.

Річард Маундер [6] підкреслює, що музика писалася так, щоб звучати переконливо як при невеликому, так і при збільшеному складі, що відповідало принципу гнучкості барокового виконавства. Показовим є приклад концертів Алессандро Марчелло *La Cetra* (1738), де композитор рекомендує склад з двох гобойів або флейт, шести скрипок, двох альтів, двох віолончелей, клавесину, віолончелі і фаготи,

обумовлюючи можливість скорочення чисельності ансамблю.

Практика виконання барокових концертів таким чином відрізнялася гнучкістю: композитори допускали варіативність складу, тобто йшли від камерного до помірно оркестрового. Позначення інструментів, поділ партій та характер музичної фактури дозволяють вважати, що подвоєння струнних використовувалося ситуативно [9, 43–44].

Річард Маундер, розглядаючи приклади творів Георга Філіппа Телемана, Джузеппе Тореллі, Джованні Моссі, Еварісто Феліче Далл'Абако та Майкла Фестинга, робить висновок, що дублювання партій могло призвести до дисбалансу ансамблю. Проте джерела, такі як списки придворних музикантів, фестивальні рукописи болонської капели Сан-Петроніо, свідчення дрезденської Хофкапелле, підтверджують, що оркестрові виконання концертів все ж таки мали місце і могли включати до двадцяти і струнних інструментів. Особлива увага приділяється трактуванню басової лінії, стверджуючи, що у багатьох концертах партія *basso continuo* призначалася виключно клавесину, проте практика включення контрабасу до ансамблю демонструє інше розуміння цієї функції.

Незважаючи на окремі спірні позиції, робота Р. Маундера робить значний внесок у вивчення виконавських умов барокової епохи, руйнуючи стереотип про «природну оркестровість» концертів Йоганна Себастьяна Баха, Георга Філіппа Телемана та Антоніо Вівальді. Його дослідження стимулюють перегляд сучасної інтерпретації цих творів: діапазон можливих рішень залежав від конкретних обставин [4, 86–87].

Отже, виконання концертів епохи бароко не було суворо фіксовано, воно варіювалося від камерного ансамблю до помірного оркестру, залежно від місця, доступних виконавців та завдань музичного дійства. Сучасні підходи, запропоновані Р. Маундером, Б. Бровер-Любовськи та С. Маквеем-Хіршбергом, відкривають нові перспективи для розуміння барокового концерту як живої, гнучкої форми музичного мислення, що поєднує композиційну винахідливість та виконавську варіативність.

Наукова новизна роботи полягає в уточненні поняття концертної форми як результату взаємодії різних локальних шкіл (венетійської, болонської, римської); розкритті транснаціонального характеру італійського концерту, який у першій половині XVIII століття стає жанром європейського музичного мислення; а також у демонстрації історичної

наступності барокового концертного мислення від Моцарта та Бетховена до неокласики XX століття.

Висновки. Бароковий концерт постає як багатогранне культурно-естетичне явище, що відображає складну динаміку європейського музичного мислення. Його становлення не було пов'язане з діяльністю лише одного композитора чи національної школи, а формувалося завдяки безперервному обміну між італійською, німецькою, французькою та англійською традиціями. Уже наприкінці XVII – на початку XVIII століття концерт проявив себе як гнучка й мобільна форма, здатна інтегрувати різні стилістичні та виконавські моделі. Цю особливість підкреслюють сучасні дослідження, що переосмислюють поняття «бароковий концерт» як поліцентричне явище, у якому поєднуються локальні школи, естетичні системи та індивідуальні стилі.

Гнучкість жанру виявлялася як у варіативності складу ансамблю, так і у формально-риторичних принципах. Принципи «один інструмент – одна партія», подвоєння струнних або використання *basso continuo* адаптувалися до конкретних виконавських умов, забезпечуючи можливість камерного чи оркестрового виконання однієї композиції. Контраст між солуючим інструментом і ансамблем, драматична логіка творів, взаємозв'язок фактури, тембрових поєднань і тональних схем формували своєрідну художню мову, що поєднувала структурну точність із риторичною виразністю.

Наукові дослідження Р. Маундера, С. Маквея, Й. Гіршберга та Б. Бровер-Любовські доводять, що бароковий концерт є результатом тривалого процесу культурної взаємодії, у якому жанр поступово набував універсальних рис. Концертна практика того часу, відзначена динамікою ансамблів і варіативністю виконання, сприяла формуванню інтонаційної гнучкості та глибокої риторичної виразності.

Еволюція барокового концерту засвідчила його здатність бути моделлю музичного мислення Європи. Цей жанр утілював естетику бароко та відображав соціокультурні тенденції доби. Його вплив простежується далеко за межами XVIII століття – у класицизмі, романтизмі та навіть у неокласицизмі XX століття, де принципи контрастності, ансамблевого балансу та риторичності набули нового змісту.

Отже, бароковий концерт – це культурна модель, що поєднує інтелектуальну глибину та виконавську свободу. Він залишається



важливим феноменом європейської музичної культури, у якому взаємодіють винахідливість, емоційна виразність і глибинна духовність епохи.

### Література

1. Allsop P. *Arcangelo Corelli: New Orpheus of Our Times*. Oxford : Oxford University Press, 1999. 284 p.
2. Brover-Lubovsky B. *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*. Bloomington : Indiana University Press, 2008. 376 p.
3. Dreyfus L. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge : Harvard University Press, 2004. 288 p.
4. *The Century of Bach and Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance* / ed. by S. Gallagher, T. F. Kelly. Cambridge : Harvard University Department of Music, 2008. P. 86–87.
5. McVeigh S., Hirshberg J. *The Italian Solo Concerto, 1700–1760: Rhetorical Strategies and Style History*. Woodbridge : The Boydell Press, 2004. P. 372.
6. Maunder R. *The Scoring of Baroque Concertos*. Woodbridge : Boydell Press, 2004.
7. Rifkin J. More (and Less) on Bach's Orchestra. *Performance Practice Review*. 1991. Vol. 4. P. 5–13.
8. Rifkin J. The Violins in Bach's St. John Passion. *Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard* / ed. by J. Knowles. Amsterdam : Gordon and Breach, 1996. P. 307–332.
9. Schnoebelen A. Performance Practices at San Petronio in the Baroque. *Acta Musicologica*. 1969. Vol. 41. P. 43–44.
10. Schulenberg D. *The Keyboard Music of J.S. Bach*. 2nd ed. New York : Routledge, 2006. P. 117–118.
11. Schulze H.-J. Johann Sebastian Bach's Orchestra. Some Unanswered Questions. *Early Music*. 1989. Vol. 17. P. 3–15.
12. Sisman E. *Six of One: The Opus Concept in the Eighteenth Century*. *The Century of Bach and Mozart* / ed. by S. Gallagher, T. F. Kelly. Cambridge : Harvard University Department of Music, 2008. P. 86–87.
13. Williams P. *J.S. Bach: A Life in Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 418 p.
14. Wilson D. K. *Georg Muffat on Performance Practice: A New Translation with Commentary*. Bloomington : Indiana University Press, 2001. 112 p.
15. Wolff C. Vivaldi's Compositional Art and the Process of 'Musical Thinking'. *Nuovi Studi Vivaldiani* : in 2 vols / ed. by A. Fanna, G. Morelli. Firenze : Olschki, 1988. Vol. 1. P. 1–17.
16. Wolff C. *Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge : Harvard University Press, 1991. 400 p.

### References

1. Allsop, P. (1999). *Arcangelo Corelli: New Orpheus of Our Times*. Oxford University Press [in English].
2. Brover-Lubovsky, B. (2008). *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*. Indiana University Press [in English].
3. Dreyfus, L. (2004). *Bach and the Patterns of Invention*. Harvard University Press [in English].
4. Gallagher, S., & Kelly, T. F. (Eds.). (2008). *The Century of Bach and Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance*. Harvard University Department of Music, 86–87 [in English].
5. McVeigh, S., & Hirshberg, J. (2004). *The Italian Solo Concerto, 1700–1760: Rhetorical Strategies and Style History*. The Boydell Press, 372.
6. Maunder R. *The Scoring of Baroque Concertos*. Boydell Press [in English].
7. Rifkin, J. (1991). More (and Less) on Bach's Orchestra. *Performance Practice Review*, 4, 5–13 [in English].
8. Rifkin, J. (1996). The Violins in Bach's St. John Passion. In *Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard*, ed. John Knowles. Gordon and Breach, 307–332 [in English].
9. Schnoebelen, A. (1969). Performance Practices at San Petronio in the Baroque. *Acta Musicologica*, 41, 43–44 [in English].
10. Schulenberg, D. (2006). *The Keyboard Music of J.S. Bach*. 2nd ed. Routledge, 117–118 [in English].
11. Schulze, H.-J. (1989). Johann Sebastian Bach's Orchestra. Some Unanswered Questions. *Early Music*, 17, 3–15 [in English].
12. Sisman, E. (2008). *Six of One: The Opus Concept in the Eighteenth Century*. Harvard University Department of Music, 86–87 [in English].
13. Williams, P. (2007). *J.S. Bach: A Life in Music*. Cambridge University Press [in English].
14. Wilson, D. K. (2001). *Georg Muffat on Performance Practice: A New Translation with Commentary*. Indiana University Press [in English].
15. Wolff, C. (1988). Vivaldi's Compositional Art and the Process of 'Musical Thinking.' In *Nuovi Studi Vivaldiani*, 2 vols., ed. Antonio Fanna and Giovanni Morelli. Olschki. Vol. 1: 1–17 [in English].
16. Wolff, C. (1991). *Essays on His Life and Music*. Harvard University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025  
Отримано після доопрацювання 10.12.2025  
Прийнято до друку 18.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.31.782.6 (477)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.352023

## Цитування:

Погребняк Г. П. Культура режисерських розвідок відтворення образу автора. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 408–414.

Pogrebniak G. (2025). Culture of Directorial Exploitations Reproducing the Author's Image. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 408–414 [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](mailto:galina.pogrebniak@gmail.com)*

## КУЛЬТУРА РЕЖИСЕРСЬКИХ РОЗВІДОК ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗУ АВТОРА

**Метою статті** є здійснити всебічний аналіз творчості відомих режисерів-теоретиків задля виявлення особливостей віддзеркалення образу автора митцями, які здобули успіх в екранній і театральній діяльності. **Методологія дослідження.** У розробці теми застосовано корпус теоретичних методів, як-то: індукція, дедукція, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий та культурологічний аналіз, синтез. Використання вказаних методів дало можливість ґрунтовно опрацювати історико-культурне підґрунтя й значний фактологічний базис досліджуваної проблеми та окреслити способи й форми зображення образу екранними й сценічними засобами. **Новизна дослідження** полягає в тому, що в роботі запропоновано оригінальний підхід до вивчення образу автора як відображення в спектаклі, кіно- чи телефільмі особистості автора, прояв якої реалізується у світоглядній моделі автора-режисера, відповідно до якої все презентоване в екранному чи сценічному творі пов'язане з вираженням художником (згідно з його світоглядною позицією) індивідуальної концепції образу світу й людини в ньому. **Висновки.** Запропоновано розглядати концепт «авторський образ» в опері з позиції філософії й естетики, теорії і практики мистецтва, а також у контексті літератури та суміжних видів мистецтва: сценічного, екранного, музичного.

**Ключові слова:** візуальна культура, кінематограф, доповнена реальність, телевізійний фільм, театр, режисер, авторський образ, іммерсивні технології.

*Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Professor, Professor at the Larysa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management*

**Culture of Directorial Exploitations Reproducing the Author's Image**

**The purpose of the article** is to conduct a comprehensive analysis of the work of famous directors-theorists in order to identify the features of the reflection of the author's image by artists who have achieved success in screen and theatrical activities. **Research methodology.** In developing the topic, a corpus of theoretical methods was used, such as: induction, deduction, identification, complex art historical and cultural analysis, synthesis. The use of these methods made it possible to thoroughly study the historical and cultural background and a significant factual basis of the problem under study and to outline the methods and forms of depicting the image by screen and stage means. **The novelty** of the study lies in the fact that the work proposes an original approach to studying the author's image as a reflection in a performance, film or television film of the author's personality, the manifestation of which is realised in the worldview model of the author-director, according to which everything presented in a screen or stage work is connected with the artist's expression (according to their worldview) of an individual concept of the image of the world and man in it. **Conclusions.** The researcher proposes to consider the concept of "author's image" based on the positions of philosophy and aesthetics, theory and practice of art, as well as in the context of literature and related types of art: stage, screen, music.

**Keywords:** visual culture, cinema, augmented reality, television film, theatre, director, author's image, immersive technologies.

Актуальність теми дослідження. У різні часи феномен авторства мав своєрідне тлумачення: від прямого посередництва між

твором і реципієнтом, де духовному потенціалу митця належала провідна роль (як-то в Античності чи Середньовіччі), до навмисної

латентності його думок, а отже, й особи, що, зазвичай, приховувалась за умовною псевдоколективною постаттю творця (як, наприклад, у християнських письменах, що скеровували людину «відмовитися від мирської суєти, дріб'язкових хвилювань і переживань, зануритися в глибини свого духу, у споглядання вічних абсолютних істин» [16, 159]. На думку ж Р. Барта, «фігура автора належить Новому часу; мабуть, вона формувалася нашим суспільством у міру того, як із закінченням середніх віків це суспільство стало відкривати для себе (завдяки англійському емпіризму, французькому раціоналізму та принципу особистої віри, затвердженім Реформацією) гідність індивіда, а точніше, гідність «людської особистості» [18, с. 384]. У контексті означеної проблеми цікавими є міркування З. Алфьорової. У статті «Стратегії еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття» дослідниця бере до уваги характерну рису Нового часу. Ця риса яка пов'язана з відмовою спиратись на авторитети. Культурологиня вказує, що дуалізм як онтологія Нового часу керується принципами жорстокої детермінації та підпорядкованості, формує принцип протистояння суб'єкта, який пізнає, та об'єкта, що його пізнають. Дослідниця зауважує, що саме це вкрай підвищило відповідальність Автора за власну нарацію та його конструкцію. Авторизований наратив мав довести не тільки професійне володіння з боку Автора зазначеним принципам конструювання, але дозволяв (завдяки наявним антрактам) визначити те, що було названо «авторським стилем» у художньому мисленні [1, 42].

У наступні епохи значення і неповторність авторської індивідуальності, своєрідним хитуном коливається від одухотвореного, нерозривно пов'язаного зі світом ренесансного митця, сповненого внутрішньої логіки власного розвитку в мистецтві, піднесеного на рівень культу, який розгортається у Всесвіті, творця-гуманіста, з його оптимізмом і вірою в здатність людини змінити себе, до болісної втрати автором здобутої в попередні часи свободи креативного виявлення як певної життєвої філософської концепції, так і творчих можливостей, жорстко стиснутих консервативними канонами класицизму [14].

Проблема автора і відтворення його образу в різних видах мистецтва (зосібна, засобами театральної і кінорежисури) уявляється нам актуальною і дотепер.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема сутності авторства й відтворення авторського образу в різноманітних режисерських моделях стала предметом художньо-естетичного аналізу в роботах багатьох практиків і

теоретиків культури і мистецтва. Необхідно вказати, що сучасні екранні мистецтва і театр поступово опанували навичками втілювати суб'єктивне авторське начало, проте важливим для дослідників є мета з'ясувати, у чому полягає сутність ставлення автора-режисера до світу, як він бачить, відтворює картину і образ світу, а також і себе в цьому мінливому світі. Німецький режисер і теоретик Абель Ганс вважав, що для того, щоби режисерові відтворити образ автора треба самому бути неповторною індивідуальністю зі своєю філософією, світоглядом, неординарною суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини-творця в ній. У своїх міркуваннях Ганс був переконаний, що режисер-автор як особистість, має бути здатним презентувати власну кінематографічну модель світу, яка існує «як вираз сили того, хто її створює» [21, 9]. Італійський режисер і теоретик Мікеланджело Антоніоні був впевнений, що режисери-автори не можуть змінити реальність, яку вони або інтуїтивно відчують, або ж просто відображають у своїх кінокартинах. Він стверджував, що реальність завжди передує екранному твору. Він вказував, що саме «авторський кінематограф це мистецтво, яке безпосередньо відображає реальність, і є одним з найефективніших засобів масової комунікації, але воно надто повільне у своєму впливі» [19, 16]. У статті «Художнє моделювання часопростору у кінематографі як семантико-естетичний пошук» І. Зубавіна, аналізує специфіку екранних мистецтв і вказує, що, коли вмикається знімальна камера на візуальному носіїві виникає «нова реальність, інший “паралельний” світ, який може бути подібним до свого фізичного праобразу або різнитися докорінно». Дослідниця розвиває свої міркування і робить висновок, що завдяки волі й прагненню автора-режисера «створений ним екранний космос здатний деталізувати, змінювати відображувану дійсність, вносячи ту чи іншу міру умовності, отже, у певному розумінні є авторською версією життєвого універсуму» [8, 225]. У статті «Герой як уособлення людського “я” в кіномистецтві» В.Крилова вказує, що авторська «уява є тим поштовхом, який дозволяє йому художньо перетворювати образ свого “я” через взаємодію з “я” героя на екрані – як у випадку автора, так і глядача» [10]. Крім того, автор в екранних мистецтвах, як вказують О. Скопенко, Т. Цимбалюк, «певним чином подає і висвітлює буття, і його явища, осмислює та оцінює їх, проявляючи себе як суб'єкт художньої діяльності» [15, 8].

Мета статті проаналізувати творчість режисерів-авторів, які реалізували свій творчий

потенціал в екранному і сценічному просторі та виявити способи відтворення авторського образу специфічними режисерськими засобами.

Виклад основного матеріалу. Бажання змодельовати й відобразити у мистецькому творі та художніх образах своє alter ego було властиве авторам-творцям протягом тривалого часу. Такі намагання успішно здійснювали художники в різні епохи, задовго до виникнення іммерсивних технологій. М. Дюфренн, вважає, що «художнє знання первісно властиве людині, що спочатку утверджує, обґрунтовує об'єкт, а вже згодом постає в суб'єкті певною здатністю відкривати його. Ця здатність структурує суб'єкт як суб'єкт» [20, 96]. Дослідник вказує, що апріорні знання, які притаманні автору-творцю, перетворюються на «винятково суб'єктивні» [20, 26] і виявляються екзистенціальними. Вчений переконаний, що ці знання можна розглядати як предмет художнього пізнання. Культуролог артикулює думку, що «єдиним джерелом і достатнім підґрунтям» [20, 97] для сприйняття і творення мистецького твору може слугувати лише сам автор-мистець з його естетичним досвідом, точніше з його суб'єктивним баченням світу. Однак наголосимо, що суб'єктивізм у творчості, який народжений гіпертрофованим прагненням до самовираження і самоутвердження через певну мистецьку форму, навмисне увиразнену доповненою реальністю, іноді призводить до повного розриву між авторською ідеєю і її утіленням, між свідомістю і уявною дійсністю.

Нині можемо говорити, що взаємозв'язки автора літературного й драматургічного твору, а також сценарію з режисером-автором в театрі чи кіно завжди доволі складні. Вкажемо, що народження нової якості твору, який базується на літературній чи драматургічній першооснові, можливе лише за умови творчої колаборації різних видів мистецтва. І. Юдкін-Ріпун у статті «Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка» стверджує, що оповідь у літературному творі «виникає як результат переробки попередніх ескізів, які віддзеркалюють участь автора в програванні соціальних ролей, у своєрідних репетиціях і спектаклях суспільства як світового театру» [17, с. 16]. Підтвердженням тому є, до прикладу, адаптація Л. Вісконті однойменної новели Т. Манна у кінострічці «Смерть у Венеції». Автор-режисер, вдаючись до сказати б, своєрідної мішаної реальності, продемонстрував у фільмі витончену чуттєву безпосередність аудіовізуального мистецтва і ця робота стала піком в розвитку індивідуального

стилю майстра. А. Куріна вважає, що «прихильники книг, зазвичай, не задоволені їх екранізаціями». Це відбувається тому, що при аналізі твору літератури твору у свідомості рецензента «виникає персональний фільм». Іноді те, що він бачить в кінострічці, майже на відповідає його уявленню. Автор режисер, зазвичай, розставляє інші акценти, інакше бачить героїв, не всі авторські думки потрапляють у фільмовий сюжет, адже література охоплює набагато ширший простір, щоправда візуально відтворити цей простір, почасти віртуальний, під силу саме екранним мистецтвам або сценічному мистецтву, що вдається до колаборації з візуальною культурою екрану. Таким чином кінострічка Лукіно Вісконті «Смерть у Венеції» – взірць того, коли екранна адаптація перевершила літературний твір, коли автору-режисеру вдалось екранізувати новелу Т. Манна, яка була також цікавим твором, але не таким значимим, як вдалось це кінорежисеру [11]. При цьому нагадаємо, що сутністю ж режисерської професії (зокрема в кіномистецтві) є здатність розповідати історію за допомогою екранних засобів, часом вдаючись до актуальних нині іммерсивних технологій, адже «визначальною ознакою кіно є присутність чи відмова від наративу, вона набуває форми виразної тенденції в європейському кіно, яке усвідомлює все більше поглиблювану наративізацію життя» [4, 21]. Водночас як утілення на екрані вербального образу фільму потребує від режисера об'єднати всю творчу групу для реалізації загальних художніх завдань. При цьому особливості світосприйняття режисера-автора, його психоемоційна своєрідність може знайти «матеріалізацію» як в аудіовізуальному (застосовуючи доповнену реальність), так і у вербальному ряді. Матеріалізація вербального, зокрема, презентується мовою персонажів, при цьому від імені одного з них (не обов'язково головного) може вестись оповідь, у якій буде чітко виражена авторська позиція, відтворено авторський образ. П.-П. Пазоліні був переконаний, що «мова кіно в основі своїй – “мова поетична”. Тоді як звертаючись до конкретної дійсності з позицій історизму, очевидним стає те, що після кількох, швидко перерваних спроб, котрі сягають витоків кіномистецтва, сформувалася певна кінематографічна традиція, яка радше нагадує “мову прози” або хоча б мову “наративної прози”» [23].

Олександр Довженко був переконаний, що у літературному сценарії форма викладу може бути вільною, тоді автор-режисер «має бути схвилюваний не лише словами героїв, а й описом зображальних моментів, повинен

відчувати композицію і ритм майбутнього фільму, роль у ньому кольору, музики, пауз, шумів» [6, 101]). Це дає можливість кіноавтору через осмислення та перетворення у власній свідомості різноманітних явищ буття і відтворення власного образу презентувати на екран несподівані художні образи, які постають як відбиток картини світу й водночас позначені індивідуальними рисами постаті режисера-творця. Разом з тим П.-П. Пазоліні артикулював таку думку: «якщо діяльність письменника – це суто художня творчість, то діяльність автора фільму це творчість спочатку лінгвістична, а вже потім художня» [23].

Аналізуючи зображення образу автора в екранних мистецтвах і в театрі, треба вказати, що в процес творення екранного і сценічного твору має колективний характер і по-новому ставить питання авторства, індивідуальної, особистісної творчості кожного учасника знімальної групи і театрального колективу. Кожний учасник художнього процесу вносить свій вклад у створення цілісного художнього образу фільму чи спектаклю і в цьому сенсі є одним з авторів фільму чи спектаклю. Водночас з огляду на колективний характер творчості в кіно слід брати до уваги той факт, що на законодавчому рівні авторське право на фільм як певної авторської моделі світу поширюється лише на кількох учасників складного творення кінематографічного продукту: режисера, сценариста, оператора, композитора, художника. Важливо, що і в екранному і в театральному мистецтві чимала частина учасників виробництва фільму чи вистави виявляє значний вплив на увесь творчий процес. Кожний учасник є своєрідним співавтором візуальної культури фільму чи спектаклю, однак їх творчість підпорядковується єдиному авторському задуму, єдиному надзавданню, яке висуває автор-режисер і котре вони можуть суттєво розвинути й збагатити. На наше переконання авторську кінострічку чи спектакль можуть створити тільки односторонні в мистецтві, які разом вирішують поставлене автором-режисером завдання. Причому не за допомогою режисерської диктатури, а саме у творчості колективу художників, які вміють креативно виразити єдиний авторський задум [14]. Вважаємо доцільним зосередити увагу на міркуваннях О. Оніщенко. Вона аналізує роботу А. Франса «Сад Епікура» і поділяє погляд письменника, який звертає увагу на природну особливість феномену театру – колективний чинник, який передбачає урахування і специфіку творчого процесу (колективна творчість) [13, 152].

Характеризуючи режисерські пошуки зображення образу автора в кіно, вкажемо, що коли кіноавтор аналізує і презентує власне ставлення до екранних подій та героїв, він виражає чи то зображає образ автора через образ ведучого за кадром. Іноді режисер читає авторський текст сам. Працюючи над фільмом «Молитва за гетьмана Мазепу» Ю. Іл'єнко записав авторський коментар не випадково. У юнацькі роки майбутній режисер мав прізвище Мазепа. Він вважав, що не всі глядачі добре знаються на історії нашої країни. Режисер-автор вирішив, що певні сцени варто пояснити, а тому, виявив неабияку акторську вправність і з одного дубля записав авторський коментар. Цей коментар сприяв тому, що складна «кіномова “Молитви...” і її непересічна система образів стали, так би мовити, більш досяжними» [5]. Неочікуваною є і поява в кадрі і самого автора-режисера в контраверсійній, полісмісловій, пророчій [3, 53] кінострічці «Молитва за гетьмана Мазепу». В цьому фільмі авторський текст органічно пов'язується з його появою в кадрі, а також зйомками так званою «ручною камерою», яка не лише фіксує кінодію, але і як активний учасник «вибудовує» мізансцени в кадрі.

Для відтворення образу автора режисер іноді доручає цю важливу й відповідальну місію акторові. Важливо, що голосові дані й манера виконання актора, зазвичай, не лише імпонують режисеру, а й стають тонкими інструментами в налагодженні комунікації із глядачами. П.-П. Пазоліні писав, що «пряма мова в кіно відповідає суб'єктивній точці зору» [23]. Він був переконаний, що у «прямій мові автор відходить у сторону та передає слово своєму персонажеві, узявши сказане ним у лапки» [23]. У документальному фільмі О. Довженка «Битва за нашу радянську Україну» авторський текст читає Л. Хмара. Цей текст і стає способом вираження образу автора за кадром.

У сучасній візуальній культурі бувають й інші випадки поєднання образу автора-режисера та протагоніста. Видатний театральний і кінорежисер І. Бергман в монографії *Laterna Magica* писав, що актор Віктор Шестрем зумів зробити авторський текст своїм, він вклав у нього свій «досвід: власні муки, мізантропію, відчуженість, жорстокість, печаль, страх, самотність, холод, тепло, суворість, нудьгу. Він окупував мою душу в образі мого батька, перетворив її на свою власність. Визначний актор зробив це з незалежністю та одержимістю великої особистості. Мені не було чого додати, жодного розумного або ірраціонального пояснення. Фільм “Сунична галявина” перестав бути

тільки моїм, він належав і Віктору Шестрему» [2, 66].

Образ автора в екранних мистецтвах (на відміну від сценічного мистецтва) може бути виражений режисером через камею. Такою є поява О. Довженка в ролі кочегара у фільмі «Сумка дипкур'єра»; Л. Бунюеля в маленькій ролі людини з лезом в стрічці «Андалузський пес».

Глядач неодноразово побачить німецького кіно- й театрального режисера-автора Р. В. Фассбіндера чи то в просторі сцени чи то екрану. Зосібна, нагадаємо, що в різноманітних ролях режисер з'явиться в багатьох своїх кіно- й телевізійних стрічках, як-то: грек Йоргос у «Катцельмахері», партнер по танцях Анни в «Ріо дас Мортес», Чорний монах у «Поїздці в Нікласхаузен», Франц Вальш в «Американському солдату», Цукер у «Торговці чотирьох пір року», Румпф у «Бременській свободі», Ойген у фільмі «Страх з'їдає душу», Франц у фільмі «Фокс», Біберкопф у «Кулачному праві свободи», Гюнтер Вайзенборн у «Лілі Марлен». Однак найбільш виразною, на нашу думку, є його роль відвідувача кінотеатру, котрий у першій сцені кінострічки «Туга Вероніки Фосс». Цей герой сидить і дивиться фільм поруч з головною героїнею. Використовуючи такий прийом автор-режисер доводить, що суспільна пам'ять здатна візуально відтворити епоху, яка відійшла в минуле.

Цікавими є і з'ява французького режисера-автора Ж.-Л. Годара в низці своїх кінострічок. На нашу думку де чи не найяскравішою здається нам зіграна митцем роль режисера у картині «Ім'я Кармен». В цьому камею він обговорює з героїнею її майбутній фільм, а його ім'я опиняється в так званих «чорних списках». Італійського режисера-автора Ф. Фелліні глядач багато разів побачить в ролі самого себе в «Щоденнику режисера», «Блазнях», «Римі», «І корабель пливе», «Інтерв'ю». Образ автора активно відтворює через камею і південнокорейський режисер Кім Кі Дук. Режисер-автор зазвичай відводить собі як головні, так і другорядні ролі у кінострічках «Весна, літо, осінь, зима ... і знову весна», «Зітхання», «Аріран», «Амін», «П'єта», «Мебіус», «Один на один», «Стоп».

Образ автора часом відтворюється режисерами у такий спосіб, коли вони грають самого себе у фільмах колег. Так польський театральний і кінорежисер-автор Кшиштоф Зануссі стає влучним об'єктом обігравання в кінострічці Киштофа Кесльовського «Кінолюбитель». У цій картині він грає самого себе, успішного й популярного режисера фільму «Захисні кольори». У фільмі він приїздить на зустрічі з глядачами в

найвіддаленіші куточки країни, говорить про високу місію мистецтва, про свої очікування, мрії, допомагає шанувальнику-початківцю в кіномистецтві. Підкреслимо, що К.Зануссі не випадково фігурує на екрані як режисер-автор саме цього чи не найбільш відомого нині в Польщі його фільму, оскільки у 1970-х роках цей визначний режисер автор «був аутентичним знаком і символом людини успіху» [22, 8].

Цікаво, що, навіть коли сам автор-режисер з'являється в кадрі в камею, ба навіть через доповнену реальність, одночасно в структурі фільму може існувати персонаж, якому властиві риси й думки самого автора, наприклад, репортер, який постає як своєрідне alter ego Ф. Фелліні у фільмі «І корабель пливе...». При цьому власна мова режисера як світоглядна цілісність становить підґрунтя особистого стилю автора-режисера (і на сцені, і на екрані) системність якого базується й на інтелекті художника, його вмінні аналітично мислити, виявляти здатність поєднувати загальне й конкретне, формуючи авторську кінематографічну картину світу. Міркування про відображення образу автора були би неповними без врахування думки М. Антоніоні, котрий вважав: щоби не слугувало відправною точкою творення спектаклю чи кінофільму: роман, газетна хроніка чи власна фантазія «важливо лише те, як автор відбирає, стилізує, пропускає через себе життєвий факт» [19, 46]. У відтворенні образу автора М. Антоніоні завжди демонстрував специфічну «споглядальну манеру» [12, 189]. Він прагнув досліджувати свій власний світ й «інтернальний світ індивіда» [9, 77], зазираючи у його внутрішній світ і вивчаючи думки й почуття, які супроводжують людину та керують нею. Відображаючи образ автора митець порушував у власній творчості питання «не стільки автохтонно італійські, скільки такі, що стосуються загальносвітового простору» [9, 78]. Цікаво, що значну частину авторських фільмів, побудованих на аналізі миттєвих переживань автора-режисера він створив за межами Батьківщини. Вкажемо, що розвиток різних видів мистецтва (зосібна сценічного й екранного) відбувається майже одночасно в різних країнах світу. Цей процес не обмежується тим, що прийнято іменувати національною специфікою. Таким чином М.Антоніоні, якого «критика відносила до інтернаціональної авангардистської традиції» [12, 186], сміливо проникав в болючі життєві процеси і відмовлявся від багатьох стильових, естетичних і філософських позицій, котрі були характерними для його екранної творчості італійського періоду [19, 56]. Іноді

М.Антоніоні здійснював епатажні режисерські пошуки відтворення авторського образу (як то у стрічках 1960-х років «Блоу-ап» (за мотивами оповідання Х. Кортасара «Слина диявола», про зворотний бік абсурдного світу, у якому інакше, ніж здається, речі й ідеї нестійкі та легко трансформуються у свої протилежності [7, 152], чи то «Забрійски Пойнт»). Вкажемо, що експериментальні шукання режисера-автора, котрий «творив екранні образи, сповнені неоднозначної багатовимірності, багатшаровості» [12, 186], не завжди «знаходили розуміння за межами Італії» [9, 77] як серед вимогливих глядачів, так і критиків, які звинувачували митця і в надмірній літературності і, разом з тим в асюжетності. Мистецтвознавці звинувачували майстра навіть в тому, що він мав широке коло художніх захоплень; що його творчість була унадмір песимістичною, (зосібна критикуючи відсутність хеппі-ендів у його фільмах); звинувачували, що у специфічних латентних засобах відтворення образу автора насправді криється в проповідь безвиході буття, людської некоммунікбельності [9, 78].

У стрічці «451° за Фарингейтом» Франсуа Трюффо відображає авторський образ через власне неприйняття унадмір цивілізованого світу технократизму, який попри зручність для людини машинізованого побуту унеможливорює розвиток особистості, слухняної та не здатної самостійно мислити, діяти. Фільм було створеного французьким режисером-автором у Великобританії. В екранному проєкті переважно були задіяні англійські виконавці, які мали досвід роботи і в театрі. Примітно, що від стрічки віє своєрідним беземоційним холодом чи то від самого туманного Альбіону, чи через пропоновані однойменним романом Рея Бредбері умови розгортання фантастичної антиутопії (зафільмованої режисером-автором у реалістичній манері), чи то від навмисного відходу режисера-автора від упізнаваного витонченого «французького» стилю.

Наукова новизна статті полягає в тому, що виявлено специфіку виражальних засобів репрезентації образу автора в різних моделях режисерського авторства відповідно до світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння режисера-автора та показано, що екранне, як і сценічне авторство має колективний характер, де автор-постановник виступає суб'єктом креативної діяльності, ідейним стрижнем, натхненником, очільником художнього процесу.

Висновки. У статті обґрунтовано, що в літературному, екранному творі та сценічній постановці режисер-автор виявляє свою багатоаспектну сутність. Він може виступати й

виступає передовсім як автор-творець, котрий у певний спосіб намагається продемонструвати власну оцінку відтвореної картини і образу світу через зображення образу автора. На прикладі унікальної творчості режисерів-теоретиків М. Антоніоні, І. Бергмана, Л. Вісконті, Ж.-Л. Годара, О. Довженка, К. Зануссі, Ю. Ілленка, К. Кесльовського, Кім Кі Дука, П.-П. Пазоліні, Ф. Трюффо, Р. В. Фассбіндера, Ф. Фелліні обґрунтовано та показано різноманітні типи авторського образу автора – біографічного, прихованого (латентного), інтенційного, концепційного, іманентного, персоналізованого.

### Література

1. Алфьорова З. І. Стратегії еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно* / гол. ред. Г. Скрипник. Київ, 2016. Вип. 3 (55). С. 40–46.
2. Бергман І. *Laterna Magica*. Львів : Видавництво Старого Лева. 2019. 368 с.
3. Безп'ятчук Ж. Слава героям, а пророкам... анафема. *Кіно-Театр*. 2010. № 1 (63). С. 52–55.
4. Богущкий Ю., Корабльова Н., Чміль Г. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 272 с.
5. Бондарчук Л. Актриса Людмила Єфименко: «За свого життя Юрій Ілленко вірив, що зміни на краще в Україні – не забаряться!». 2011. URL: <https://surl.li/yzkatq> (дата звернення: 21.10.2025).
6. Горпенко В. Г. Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв (О. Довженко. Теоретичні погляди). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 16. С. 95–105.
7. Золосєва Д. Естетика абсурду як частина екзистенціального кіносвіту Мікеланджело Антоніоні. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2013. Вип. 13. С. 147–153.
8. Зубавіна І. Б. Художнє моделювання часопростору у кінематографі як семантико-естетичний пошук. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2009. Вип. 4–5. С. 224–239.
9. Кульчицька Р. Творчість Мікеланджело Антоніоні. *Світова кінокласика* : зб. ст. Київ : КМ Academia, 2000. 140 с.
10. Крилова В. О. Герой як уособлення людського «я» в кіномистецтві. 2024. URL: <https://enpuirb.edu.ua/server/api/core/bitstreams/f4e8c15f-72f6-4efd-a33e-459e36975828/content> (дата звернення: 23.09.2025).
11. Куріна А. Українському кіно бракує школи. Кінофакультет не виконує своєї функції.

URL: <https://surl.lu/lrlvsk> (дата звернення: 25.10.2025).

12. Мусієнко О. Антоніані. Шкіц до портрета сучасної цивілізації. *Мистецтво екрана*. Вінниця : Глобус-Прес, 2001. С. 184–200.

13. 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.

14. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 448 с.

15. Скопенко О., Цимбалюк Т. Автор. *Мала філологічна енциклопедія*. Київ : Довіра, 2007. С. 17.

16. Сидоровська Є. А. Життєвий світ людини: до історії проблеми. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 30. С. 156–169.

17. Юдкін-Ріпун І. Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Число 2. С. 7–23.

18. Barthes, Roland: La Mort de l'auteur (The Death of the Author). URL: <https://surl.li/gvmxvq> (дата звернення: 21.09.2025).

19. Chatman Seymour. Michelangelo Antonioni (Basic Film series). Taschen. 2008.96p.

20. Dufrenne M. Notes sur une Phenomenologie de l'experience esthetique. *Revue Philosophique de Louvain*. Paris, 1957. P. 93–110.

21. Gance A. Le tempus de l'image est venu! *L'art cinematographique*. Bd. II. Paris: Alcan, 1927. S. 83–102.

22. Łużyńska J. A. Artysta wobec współczesności: o Zanussim inni. Warszawa. URL: <https://surl.lu/xvatsy> (дата звернення: 22.09.2025).

23. Pasolini P. P. The Cinema of Poetry. URL: <https://surl.li/oevwrn> (дата звернення: 28.09.2025).

### References

1. Alferova, Z. I. (2016). Strategies for the evolution of narrative forms in audiovisual art under the influence of procedural worldview. *Art Studies: Theatre. Music. Cinema*, 3 (55), 40–46 [in Ukrainian].

2. Bergman, I. (2019). *Laterna Magica*. Old Lion Publishing House. [in Ukrainian].

3. Bezpiatchuk, Zh. (2010). Glory to the heroes, but to the prophets... anathema. *Cinema – Theatre*, 1 (63), 52–55 [in Ukrainian].

4. Bohutskyi, Yu., Korableva, N., & Chmil, H. (2013). *New cultural reality as a sociodynamic process of human creation through roles*. Instytut kulturologii NAM Ukrainy [in Ukrainian].

5. Bondarchuk, L. (2011). Actress Lyudmila Yefimenko: “During his life, Yuriy Illenko believed that changes for the better in Ukraine would not be long in coming!”. Retrieved from: <https://surl.li/ykzatz> [in Ukrainian].

6. Horpenko, V. H. (2015). Historical dynamics of terminology of modern screen arts (O. Dovzhenko. Theoretical views). *Scientific Bulletin of the I. K.*

*Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 16, 95–105 [in Ukrainian].

7. Zoloieva, D. (2013). Aesthetics of the Absurd as a Part of the Existential Cinematic World of Michelangelo Antonioni. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*. 13, 147–153 [in Ukrainian].

8. Zubavina, I. B. (2009). Artistic modeling of space-time in cinematography as a semantic-aesthetic search. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre Cinema and Television*, 4–5, 224–239 [in Ukrainian].

9. Krylova, V. O. (2024). *The Hero as the Personification of the Human Self in Cinema*. Retrieved from: <https://surl.li/zyhwaf> [in Ukrainian].

10. Kulchytska, R. (2000). The work of Michelangelo Antonioni. *World cinema classics*. Publishing house “KM Academia” [in Ukrainian].

11. Kurina, A. (2018). *Ukrainian cinema lacks a school. The film faculty does not fulfil its function*. <https://surl.lu/lrlvsk> [in Ukrainian].

12. Musiienko, O. (2001). Antoniani. Sketch for a portrait of modern civilization. *The art of the screen*, 184–200 [in Ukrainian].

13. Onishchenko, O. I. (2011). *Writers as Researchers: The Potential of Theoretical Ideas (O. Wild, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig)*. Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of the Republic of Arts of Ukraine [in Ukrainian].

14. Pogrebniak, G. P. (2020). *Author's cinema in the cultural space of the second half of the 20th – early 21st century*. Kyiv [in Ukrainian].

15. Skopenko, O., & Tsymbaliuk, T. (2007). The author. *Small Philological Encyclopedia*. Dovira [in Ukrainian].

16. Sydorovska, E. A. (2016). The Life World of Man: To the History of the Problem. *Art History Notes*, 30, 156–169 [in Ukrainian].

17. Yudkin-Ripun, I. (2015). From stage rehearsal to literary text: manifestations of the “stream of consciousness” in the works of V. Vynnychenko. *Art Studies*, 2, 7–23 [in Ukrainian].

18. Barthes, R. (1968). *The Death of the Author*. Retrieved from: <https://surl.li/gvmxvq> [in French].

19. Chatman, S. (2008). *Michelangelo Antonioni (Basic Film series)*. Taschen [in English].

20. Dufrenne, M. (1957). Notes on a Phenomenology of Aesthetic Experience. *Revue Philosophique de Louvain*, 93–110 [in French].

21. Gance, A. (1927). The time of the image has come! *L'art cinematographique*, II, 83–102 [in French].

22. Łużyńska, J. A. (1996). *The artist towards modernity: others about Zanussi*. wyd. Neriton [in Polish].

23. Pasolini, P.- P. (2013). *The Cinema of Poetry*. Retrieved from: <https://surl.li/oevwrn> [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025  
Отримано після доопрацювання 04.12.2025  
Прийнято до друку 15.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025



УДК 791.221.5-511:808.55]:791.633-051Бер](73)(045)  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.352025

**Цитування:**

Біленька А. М., Світлична О. О., Космін Л. Г. Мовно-інтонаційний вимір персонажів у кінофільмі Т. Бертон «Бетмен повертається». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 415–419.

Bilenka A., Svitlychna O., Kosmin L. (2025). Voice and Intonational Dimension of Characters in Tim Burton's Film *Batman Returns*. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 415–419 [in Ukrainian].

**Біленька Анастасія Миколаївна**,  
доктор філософії з культурології,  
викладач кафедри  
музично-драматичного театру  
Харківської державної академії культури  
<http://orcid.org/0000-0002-0263-3966>  
[nastasiya51094@ukr.net](mailto:nastasiya51094@ukr.net)

**Світлична Ольга Олександрівна**,  
викладач кафедри  
музично-драматичного театру  
Харківської державної академії культури  
<http://orcid.org/0000-0003-0089-9207>  
[svitli4na@gmail.com](mailto:svitli4na@gmail.com)

**Космін Леонід Георгійович**,  
старший викладач кафедри  
майстерності актора  
Харківської державної академії культури  
<http://orcid.org/0000-0001-6783-1886>  
[kosminlg@gmail.com](mailto:kosminlg@gmail.com)

## МОВНО-ІНТОНАЦІЙНИЙ ВИМІР ПЕРСОНАЖІВ У КІНОФІЛЬМІ Т. БЕРТОНА «БЕТМЕН ПОВЕРТАЄТЬСЯ»

**Метою роботи** є дослідити мовно-інтонаційний вимір персонажів у фільмі Т. Бертон «Бетмен повертається», а також визначити принципи використання мовних засобів акторами цього фільму для зображення образу аутсайдера в контексті готичної естетики режисера. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні методу інтерпретації аудіовізуальних джерел, що дав змогу провести аналіз мовної складової персонажів фільму «Бетмен повертається» завдяки наявному аудіовізуальному матеріалу; метод аналізу ролі дозволяє проаналізувати мовно-інтонаційний малюнок персонажів кінострічки «Бетмен повертається» та його взаємозв'язок з особливостями їх характеру й пластичного рішення образів; метод аналізу творчості режисера дав можливість провести поглиблене дослідження особливостей мовно-інтонаційного вираження персонажів через призму творчої естетики Т. Бертон та його концепції образу «аутсайдера». **Наукова новизна** статті полягає в уточненні ролі голосу та інтонації як маркерів «іншості» та маргінального статусу персонажів світів Бертон, а також у комплексному аналізі голосових стратегій (регістрових і динамічних переходів, голосових атак, штробасу та інших мовно-інтонаційних засобів), що формують готичну естетику фільму «Бетмен повертається». **Висновки.** Встановлено, що голосові та інтонаційні рішення у фільмі «Бетмен повертається» є ключовими засобами вираження аутсайдерства в естетиці Т. Бертон; визначено специфіку інтонаційних характеристик центральних персонажів фільму та їхню залежність від драматургії образу; доведено, що готична естетика Бертон безпосередньо впливає на мовну манеру та вокально-інтонаційні прийоми акторів у його фільмах; встановлено, що персонажам фільмів Т. Бертон властива яскрава театральна гротескність, що проявляється і через мовну складову образу зокрема.

**Ключові слова:** Т. Бертон, інтонація, готичний, аутсайдер, голосовий регістр, голосова атака, переддих, діалог, манера мови, персонаж.

*Bilenka Anastasiia, Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Lecturer at the Department of Drama and Music Theatre, Kharkiv State Academy of Culture; Svitlychna Olha, Lecturer at the Department of Drama and Music Theatre, Kharkiv State Academy of Culture; Kosmin Leonid, Senior Lecturer at the Department of Acting Skills, Kharkiv State Academy of Culture*

**Voice and Intonational Dimension of Characters in Tim Burton's Film Batman Returns**

**The purpose of the study** is to examine the speech-intonational dimension of the characters in T. Burton's 'Batman Returns' and to identify the principles by which the actors employ vocal and speech techniques to construct the outsider figure within the director's gothic aesthetic. **The research methodology** is based on the interpretation of audiovisual sources, which enables the analysis of the characters' speech patterns through the available material; the method of role analysis allows an exploration of vocal and intonational design in relation to character psychology and physicality; the analysis of the director's creative approach provides an in-depth understanding of vocal expressiveness through the lens of Burton's aesthetic and his concept of the outsider. **The scientific novelty** lies in clarifying the role of voice and intonation as markers of otherness and marginality within Burton's cinematic worlds, as well as in a comprehensive examination of vocal strategies (register and voice dynamic shifts, vocal attacks, vocal fry, and other speech-intonational devices) that shape the gothic aural aesthetic of 'Batman Returns'. **Conclusions.** The study establishes that vocal and intonational choices in 'Batman Returns' are central to articulating outsider identity in Burton's aesthetic; it identifies the specific intonational features of the principal characters and their dependence on dramaturgic function; it demonstrates that Burton's gothic vision directly influences speech manner and vocal-intonational technique; and it confirms that his characters are marked by a distinctly theatrical grotesque, manifested, among other elements, through their vocal performance.

**Keywords:** T. Burton, intonation, gothic, outsider, vocal register, vocal attack, breath onset, dialogue, speech manner, character.

Актуальність теми дослідження. На тлі відновлення інтересу до готичної естетики та переосмислення ранніх робіт Т. Бертон особливої уваги потребує аналіз мовно-інтонаційних рішень у фільмі «Бетмен повертається» (1992), де голос виступає ключовим засобом формування образу аутсайдера. Оскільки саме мовно-інтонаційна складова образів дозволяє акторам перевести героїв із умовної коміксової площини у переконливий кінематографічний простір, зважаючи на актуальність даної тематики, дослідження мовних засобів, застосованих у фільмі, створює підґрунтя для подальших досліджень сценічного слова в готичному жанрі.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню поетики та образної системи Т. Бертон присвячені праці К. А. Fowkes, С. Siegel, у яких аналізуються мотиви «потворної інакшості» та маргіналізованих персонажів у низці фільмів режисера. М. Freeman розглядає всесвіт Бетмена Т. Бертон крізь призму трансмедійності та дитячої аудиторії, зосереджуючись на готемському міфі й візуальній стилістиці, а не на акторській мовній партитурі. М. Lipiner та Т. Cobb аналізують образ «гротескного соціального ізгоя» в кіно Бертон, наголошуючи на тілесності та монструозності персонажів, однак не деталізують інтонаційні стратегії їхнього мовлення. Узагальнюючі праці І. Nathan і J. Robb окреслюють місце Бертон в історії готичного мистецтва та популярної культури, приділяючи основну увагу авторському стилю та культурному контексту його фільмів. Стаття G. Sujala простежує «ефект Тіма Бертон» як чинник готичного ренесансу в кінематографі ХХІ ст., акцентуючи на відродженні готичної естетики й субкультур.

Отже, попри значний обсяг напрацювань, питання мовно-інтонаційного вираження персонажів у фільмах Т. Бертон, зокрема у картині «Бетмен повертається», залишаються опрацьованими фрагментарно й потребують окремого комплексного дослідження.

Мета дослідження. Проаналізувати особливості мовно-інтонаційного малюнку ролей у кінофільмі «Бетмен повертається» Т. Бертон, а також вплив готичної естетики режисера і коміксової форми на мовну складову персонажів даного фільму у контексті образу аутсайдера.

Виклад основного матеріалу. Готична поетика фільмів Т. Бертон нерозривно пов'язана з голосом як носієм «іншості» персонажа: ламана, приглушена чи афективна інтонація стає частиною його маргінального статусу. У цьому контексті коміксові персонажі потребують особливо уважного інтонаційного моделювання, адже саме голос допомагає перевести їх із умовної графічної площини у психологічно переконливий кінематографічний простір. Зважаючи на те, що творчість Т. Бертон передусім досліджує психологію і поведінку аутсайдерів, до яких він відносить і себе, то й інтонаційний вимір персонажів його фільмів відображає цей образ [1]. Особливо такими персонажами насичений його фільм «Бетмен повертається» (1992).

Особливість режисерського стилю Т. Бертон у контексті сценічного слова полягає в тому, що він у своїх кінороботах використовував «маргіналізовані голоси» [7]. Його найбільше цікавив світ аутсайдерів і маргіналізованих особистостей, саме тому кожен персонаж його світів мав яскравий гротескний мовно-інтонаційний малюнок і використовував особливі мовні засоби. Таким чином, актори в його кінофільмах часто

«звучать» як персонажі мультфільмів, проте з гримом, латексом та елементами вікторіанського стилю, що властиво темній готичній естетиці [5].

Персонаж Макс Шрек (з відсилкою до німецького актора з таким самим ім'ям, популярного у часи німого кіно, який зіграв графа Орлока у кінострічці «Носферату» – екранізації «Дракули» Б. Стокера) у виконанні Кристофера Вокена розмовляє переважно на середньому регістрі. Звук подається переважно зверху вниз, щоб підкреслити зверхність героя; деякі голосні звучать трохи мляво й недбало, демонструючи пихатість, егоїстичність та відсутність емпатії. Іноді, щоб підкреслити презирство до співрозмовника, Макс перед звертанням демонстративно робить паузу, промовляючи ім'я цієї людини з пафосом і відчутною огидою. Під час промов на публіку, намагаючись видати себе за «правильного» кандидата в мери і добропорядного громадянина, його манера мови стає рівною: слова подаються зважено, голосні вимовляються акуратно, голос дещо знижується, політність звуку та динаміка підсилюються, що змушує його потенційних виборців довіряти йому.

Треба зазначити, що актор у моментах, де потрібно розмовляти дуже тихо, практично «до себе», використовує одну з основних голосових атак – гучний шепіт, комбінуючи нижній і середній регістри, дещо опущену гортань і «повітря» у голосі. У діалозі із Селіною, де він їй погрожує, він розмовляє приглушено, на нижньому регістрі з великою кількістю повітря, часто закінчуючи фрази майже звичайним шепотом – манера мови, характерна для акторів епохи нуар-кіно 40-х рр., прихильником якого завжди був Т. Бертон. У другій половині фільму Макс усе частіше розмовляє з хрипотою на нижньому регістрі та зі зниженою гортанню, з різкою стакатовою атакою, таким чином підсвідомо показуючи глядачеві, що перестав приховувати свою злочинську сутність.

Селіна Кайл у виконанні Мішель Пфайфер у першій сцені з її участю постає як непоказна, невпевнена в собі жінка, типова «сіра мишка» – секретарка Макса. Тут вона розмовляє майже на «гучному шепоті», із великою кількістю повітря на середньому регістрі, щоб зробити голос глухим, тихим і невиразним, попри його природну дзвінкість. Це дає зрозуміти, що Селіна за характером – не така, якою здається, але, намагаючись вижити у жорстокому чоловічому світі, стримує свої амбіції та прояви незалежності. У діалогах зі своїм босом їй властиві часті обмовки й обривчасті фрази, що

підкреслює невпевненість і страх перед ним. У сцені погрози з боку Шрека лише в момент найбільшої небезпеки вона підвищує тон.

Коли Селіна опиняється на самоті, вона постійно розмовляє сама з собою, аналізуючи себе та поведінку інших, уже не приховуючи емоцій і злості на власне життя й самотність. У таких сценах її голос постійно перемикається між усіма трьома регістрами, періодично застосовуються майже всі типи голосових атак. У сцені повернення додому після того, як бос викинув її з вікна, перетворившись на Жінку-кішку, вона промовляє ті самі фрази, що й зазвичай («Любий, я вдома... Ой, я забула, що не заміжня...»), але тепер вони звучать інертно, беземоційно, на середньому регістрі з великою кількістю повітря у голосі. Це демонструє її зміну ставлення до світу, своєї долі і людей навколо – на байдуже. Вмикаючи чергову порцію повідомлень на автовідповідачі, вона усвідомлює свою реальність і, не витримавши, зривається на відчайдушний крик, який символічно звільняє її сутність і остаточно перетворює її на нову істоту.

Після цього її манера мови у фільмі змінюється. Лише після сцени поцілунку з Брюсом, у розмові з Альфредом, її натхненний настрій проявляється через м'якість інтонації, світлий звук та теплий тон середнього регістру, підсилений широкою посмішкою.

Жінка-кішка у виконанні Пфайфер розмовляє розслаблено, повільно, спокусливо, томно, але водночас владно, переважно на переддиховій або м'якій атаці й переважно на нижньому регістрі, закінчуючи деякі фрази шепотом. У певних сценах героїня шипить, як кішка, коли хоче залякати. Найбільш виражений мовний засіб у її арсеналі – штробас, з якого вона може починати й закінчувати фрази або навіть промовляти цілі. Це підтверджує повне перевтілення Селіни у Жінку-кішку та її перехід на «темну» сторону. Навіть у сценах, де вона намагається імітувати «звичайну» Селіну у присутності Макса чи Брюса, вона розмовляє вже не просто на середньому, а на середньо-нижньому регістрі, впевнено, розмірено й розслаблено. У сценах битв її тон стає холоднішим і рівнішим, хоча штробас на кінцівках фраз зберігається. Під час маскараду Селіна у діалозі з Брюсом говорить переважно томними низами з переддихом, періодично додаючи штробас, інколи переходячи на шепіт, підкреслюючи інтимність сцени навіть під час танцю серед натовпу.

Цікавим є епізод, у якому, випустивши з рота живу пташку, Пфайфер одразу ж невимушено продовжує діалог з Пінгвіном,

демонструючи, що ця незручність жодним чином не вплинула на чіткість її дикції [4].

Варто додати, що образ Жінки-кішки – один із найбільш сексуалізованих не лише візуально, через костюм, пластику ролі, а й аудіально – через мовно-інтонаційний малюнок та відповідні мовні засоби. Проте це один з небагатьох на початку 90-х прикладів сильного фатального жіночого персонажа, що демонструє своє домінування й незалежність різними способами та відкрито користується прийомами й мовними засобами [6, 197], що слугують засобами спокуси. Крім того, цікаво, що, попри епатажний, гіперсексуалізований і темний образ Жінки-кішки, Т. Бертон запросив на цю роль вже відому широкому загалу голлівудську зірку (М. Пфайфер), яка раніше не знімалася в подібних амплуа [3].

Майкл Кітон у ролі Бетмена демонструє прийом, який пізніше перейняли всі актори наступних екранізацій цього героя – подачу звуку на опущеній гортані, що автоматично робить голос нижчим, глибшим і глухішим, додає трохи хрипу та «зернистості» звуку та надає містичного й потойбічного звучання, що добре вписується в концепт «інакшості» персонажа. Бетмен небагатослівний, лаконічний, дикція чітка. У напівромантичній сцені з Жінкою-кішкою його голос на опущеній гортані переходить на шепіт і передих на низах.

В образі Брюса Вейна актор розмовляє глухо, повільно, досить невиразно, малоемоційно, з дещо млявою артикуляцією, з легким переддихом у голосі, без різких атак. Складається враження, що його важко здивувати чи налякати. Ця роль була викликом для М. Кітона, крім того студія сумнівалася в його кандидатурі, адже він прославився гротескними комічними ролями з великими текстовими масивами й експресивною поведінкою; тут же арсенал виражальних засобів став аскетичним, що лише підкреслило таємничість образу.

Денні де Віто для зображення мовного образу Пінгвіна використовує переважно середньо-низький регістр на стиснутій гортані, виражений назалізований звук, щоб зробити голос скрипучим і неприємним. Проте варто зауважити, що ця назалізованість зробила його голос дзвінкішим, а отже трохи вищим і гучнішим. Актор у цій ролі постійно перемикається з легатової голосової атаки на стакато. Пінгвіну властивий яскравий сміх із поступовим спаданням з верхнього регістру й відкритого, об'ємного звуку до здавленого

короткого сміху на нижньому регістрі, що робило його зловісним.

Пінгвін розмовляє потоком, крикливо й сварливо, але водночас із наспівною інтонацією – неначе декламує вірш, нарочито виділяючи приголосні, особливо на кінцях слів, навіть сонорні, опускаючи на них звук і роблячи його загрозливим. Якщо взяти, наприклад, вимову звуку «р», який і так звучить в англійській на переддиху, то де Віто в образі Пінгвіна його буквально «випльовує», особливо на початку слів, що виправдано образом того, хто ображений на весь світ, особливо на людей, і ставиться до них зверхньо та з відразою.

Де Віто у ролі Пінгвіна також використовує часті вигуки; іноді його мова навмисно перетворюється на бурмотіння собі під ніс. Крім того, йому властиво розмовляти крізь зуби, через що артикуляція нечітка, адже актор працював зі вставною щелепою. Коли Пінгвін виступає перед репортерами, бажаючи сподобатися публіці, він навмисне приглушує низи, працюючи переважно на середньому регістрі з нарочито наспівною романтичною інтонацією, прикрашаючи історію свого дитинства, щоб викликати жаль. Голос де Віто рідко переходить у верхній регістр, хіба що у сцені діалогу з Жінкою-кішкою, де він імітує звук летючої миші, супроводжуючи це жестами.

Варто зауважити, що у сценах діалогів репліки, особливо з боку Пінгвіна, у яких є сексуальний підтекст, звучать особливо підкреслено, але формулювання залишаються достатньо стриманими з огляду на віковий рейтинг, хоча не лише підтексти, а й образи та деякі мізансцени у фільмі виходять далеко за межі цієї категорії [2, 46].

Майкл Гоф у ролі Альфреда говорить із типовим виразним британським акцентом, протягуючи потрібні голосні, особливо наприкінці слів, і чітко виділяючи приголосні, що відсилає до акценту «вищого класу». Темп мови розмірений, інтонація емоційна. Зважаючи на те, що цей персонаж – найбільш приземлений і реалістичний у доброму сенсі, то й манера мови й подача звуку (із використанням усіх голосових регістрів) повністю це виправдовує.

Наукова новизна статті полягає у виокремленні та систематизації мовно-інтонаційних характеристик персонажів фільму «Бетмен повертається» у зв'язку з готичною естетикою Т. Бертон. У роботі вперше проаналізовано мовну складову акторів фільму як засіб підсилення образу аутсайдера.

Висновки. Отже, проведений аналіз фільму «Бетмен повертається» засвідчує, що готична поетика Т. Бертон виявляється не лише у візуальних рішеннях, а й у мовно-інтонаційній побудові персонажів. Застосовані акторами мовні засоби слугують важливим чинником розкриття їхньої «іншості» та психологічної напруги. Таким чином, мовна складова художніх образів у фільмі виступає ключовим елементом режисерського стилю Бертон та визначає специфіку художнього світу фільму.

### Література

1. Fowkes K. A. Tim Burton and the creative trickster: A case study of three films. The works of Tim Burton / ed. by J. A. Weinstock. New York : Palgrave Macmillan, 2013. P. 245–260. DOI: [https://doi.org/10.1057/9781137370839\\_14](https://doi.org/10.1057/9781137370839_14).
2. Freeman M. Transmediating Tim Burton's Gotham City: Brand convergence, child audiences, and Batman: The Animated Series. Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network. 2012. Vol. 7, no. 1. P. 41–54.
3. Lipiner M., Cobb T. J. The grotesque social outcast in the films of Tim Burton. Tim Burton's bodies: Gothic, animated, creaturely and corporeal. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2021. P. 201–218. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781474456920-019>.
4. Nathan I. Tim Burton: The iconic filmmaker and his work. New ed. London : White Lion Publishing, 2024.
5. Robb J. The art of darkness: The history of goth. Manchester : Louder Than War, 2023.
6. Siegel C. Tim Burton's popularization of perversity: Edward Scissorhands, Batman Returns, Sleepy Hollow, and Corpse Bride. The works of Tim Burton / ed. by J. A. Weinstock. New York : Palgrave Macmillan, 2013. P. 223–238. DOI: [https://doi.org/10.1057/9781137370839\\_12](https://doi.org/10.1057/9781137370839_12).
7. Sujala G. The Tim Burton effect: Gothic renaissance in the 21st century cinematic universe.

International Journal of Creative Research Thoughts. 2024. Vol. 12, no. 3. P. 824–829.

### References

1. Fowkes, K. A. (2013). *Tim Burton and the creative trickster: A case study of three films*. In J. A. Weinstock (Ed.), *The works of Tim Burton* (pp. 245–260). Palgrave Macmillan. DOI: [https://doi.org/10.1057/9781137370839\\_14](https://doi.org/10.1057/9781137370839_14) [in English].
2. Freeman, M. (2012). Transmediating Tim Burton's Gotham City: Brand convergence, child audiences, and *Batman: The Animated Series*. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 7(1), 41–54 [in English].
3. Lipiner, M., & Cobb, T. J. (2021). The grotesque social outcast in the films of Tim Burton. In *Tim Burton's bodies: Gothic, animated, creaturely and corporeal* (pp. 201–218). Edinburgh University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781474456920-019> [in English].
4. Nathan, I. (2024). *Tim Burton: The iconic filmmaker and his work* (New ed.). White Lion Publishing [in English].
5. Robb, J. (2023). *The art of darkness: The history of goth*. Louder Than War [in English].
6. Siegel, C. (2013). Tim Burton's popularization of perversity: Edward Scissorhands, *Batman Returns*, *Sleepy Hollow*, and *Corpse Bride*. In J. A. Weinstock (Ed.), *The works of Tim Burton* (pp. 223–238). Palgrave Macmillan. DOI: [https://doi.org/10.1057/9781137370839\\_12](https://doi.org/10.1057/9781137370839_12) [in English].
7. Sujala, G. (2024). The Tim Burton effect: Gothic renaissance in the 21st century cinematic universe. *International Journal of Creative Research Thoughts*, 12(3), 824–829 [in English].

Стаття надійшла до редакції 30.10.2025  
Отримано після доопрацювання 01.12.2025  
Прийнято до друку 12.12.2025  
Опубліковано 29.12.2025

УДК 792.027:7.038.531](045)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.352026

**Цитування:**

Неупокоєв Р. В. Онтологічна парадигма режисури в перформативних мистецтвах: подолання кризи репрезентації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 420–425.

**Неупокоєв Руслан Валентинович,**  
професор кафедри мистецтва театру ляльок  
Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка Карого,  
заслужений діяч мистецтв України  
<https://orcid.org/0000-0003-4823-9435>  
[r.neupokoyev@knuikt.edu.ua](mailto:r.neupokoyev@knuikt.edu.ua)

Neupokoiev R. (2025). Ontological Paradigm of Directing in Performative Arts: Overcoming the Crisis of Representation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 420–425 [in Ukrainian].

## ОНТОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА РЕЖИСУРИ В ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВАХ: ПОДОЛАННЯ КРИЗИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

**Мета роботи** – дослідити онтологічну режисуру як альтернативу класичній репрезентативній парадигмі та виявити її роль у формуванні театральної події як ризоматичного й афективного процесу. **Методологія дослідження** спирається на філософську герменевтику, феноменологію та концепт ризоми Ж. Дельоза й Ф. Гваттарі. Використано ідеї М. Фуко про дискурсивну природу влади та У. Еко про відкритість художнього твору, які уможливають критику репрезентації як форми владної маніпуляції. Залучено порівняльний аналіз класичної та онтологічної парадигми режисури. **Наукова новизна** статті полягає у запровадженні поняття онтологічної режисури як процесу, де сенс народжується не через трансляцію авторської ідеї, а через спільне з глядачем переживання події з метою отримання перформативного досвіду. **Висновки.** У класичній парадигмі театр функціонує як система репрезентацій, підпорядкована структурі сюжету та авторському дискурсу. Онтологічна режиса натовмість розгортається у вимірі буття, де актор і глядач співстворять подію в моменті афективного обміну. Вона долає фрактально-ризоматичну інверсію, відновлюючи первинний обрядовий зміст театру як місця перетворення.

**Ключові слова:** онтологічна режиса, репрезентація, ризома, подія, афект, ритуал, постмодерна естетика, трансформація.

*Neupokoiev Ruslan, Honoured Artist of Ukraine, Professor, Department of Puppet Theatre Art, I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*

### **Ontological Paradigm of Directing in Performative Arts: Overcoming the Crisis of Representation**

**The purpose of this study** is to explore ontological directing as an alternative to the classical representational paradigm and to identify its role in shaping the theatrical event as a rhizomatic and affective process. **The methodology** is based on philosophical hermeneutics, phenomenology, and the concept of the rhizome developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari. The research incorporates Michel Foucault's ideas on the discursive nature of power and Umberto Eco's theory of the open work, which together enable a critique of representation as a form of ideological manipulation. A comparative analysis of classical and ontological paradigms of directing is employed. **The scientific novelty** lies in the introduction of the concept of ontological directing as a process in which meaning arises not through the transmission of an author's idea but through the shared experiential event between performer and spectator, aimed at generating performative experience. **Conclusions.** In the classical paradigm, theatre functions as a system of representations subordinated to plot structure and authorial discourse. Ontological directing, by contrast, unfolds within the dimension of being, where actor and spectator co-create the event in the moment of affective exchange. It overcomes the fractal-rhizomatic inversion, restoring the theatre's original ritual essence as a site of transformation.

**Keywords:** ontological directing, representation, rhizome, event, affect, ritual, postmodern aesthetics, transformation.

Актуальність теми дослідження. Стан сучасної режисури позначений подвійністю: з одного боку, вона продовжує відтворювати риси режисури класичної, а з іншого – давно виходить за межі її світоглядних і естетичних засад. Класична режиса, що формується в добу класицизму й утверджується наприкінці

XIX – на початку XX століття, несе в собі аполонічні за визначенням Фрідріха Ніцше характеристики: раціональність, структурованість, підпорядкованість єдиній смисловій ідеї [11, 40–60, 80–85]. Вона спирається на репрезентативну логіку, прагнучи створити ілюзію цілісного художнього світу. Проте в

умовах постмодерної культури ця логіка дедалі частіше демонструє свою вичерпаність. Це зумовлює необхідність перегляду традиційних підходів і пошуку нових концептуальних засад.

Проблеми класичної парадигми режисури лежать у самому корені тієї культурної традиції, з якої вона виросла – а саме в добі Просвітництва. Проєкт Просвітництва, який Іммануїл Кант визначає як «вихід людини зі стану неповноліття, в якому вона перебуває з власної вини» [5, 481–494], передбачає раціональне вдосконалення індивіда та суспільства через освіту, виховання й поширення «правильних ідей». Цей проєкт і сьогодні не можна вважати завершеним: сучасна європейська культура, на думку Юргена Габермаса, досі рухається у фарватері «незавершеного проєкту Просвітництва» [21, 20–50].

Режисура, як феномен модерної доби, є органічно вбудованою в цю парадигму. Її завданням вважається організація сценічної події як простору «просвітництва». Театр, за Кантом, може слугувати школою моральності, формуючи глядача як мислячу й відповідальну особистість [5, 481–494].

Однак на практиці ця інтенція виявилася неефективною, спроби змінити людину за допомогою диктату «правильних ідей» не виправдали очікувань. Суспільні катастрофи ХХ століття – війни, тоталітарні режими, геноциди – продемонстрували, що «виховання ідеями» може обернутися не визволенням, а новими формами репресії. Як наголошує Жан-Франсуа Ліотар, великі наративи Просвітництва – про розум, прогрес, гуманізм – вичерпали свій потенціал, перетворившись на механізми влади, що приховують власну нормативність під виглядом універсальних істин [7, 15–38].

Саме постструктуралісти першими ставлять під сумнів цю установку. Мішель Фуко показує, що ідеї ніколи не існують у чистому вигляді, а завжди вплетені у дискурс – систему висловлювань, практик і владних відносин, що визначають горизонти мислення [19, 25–40; 19, 100–120]. Накладання на дискурс «правильних ідей» не може його «очистити» чи «перевиховати»: воно лише розширює його межі, відкриваючи множинність інтерпретацій.

Крім того, сама ідея «правильності» викликає серйозні сумніви. Умберто Еко у Відкритому творі переконливо доводить, що будь-який текст (і мистецький твір загалом) не має єдиної фіксованої ідеї – він відкритий до множинних смислів, що народжуються у взаємодії з інтерпретатором [17, 3–10; 17, 25–40].

У цьому контексті класична режисура втрачає свою інтенцію і сенс: вона прагне організувати сценічну подію навколо

авторської ідеї, що має виховати глядача, але в умовах постмодерної парадигми ця установка стає не лише архаїчною та неефективною, але й деструктивною. Сучасні наративи принципово не допускають ієрархії «правильних ідей», тому класична режисура не здатна адекватно осмислити нові модуси існування мистецької події. Це й зумовлює її кризу репрезентації – феномен, про який писали як теоретики [23, 19–45, 70–80], так і практики, зокрема Пітер Брук, який уважав, що традиційний театр часто пропонує «зайву риторику замість дії» [2, 56].

Саме тут відкривається потреба в новій концептуальній рамці режисури – онтологічній парадигмі, яка не протистоїть класичній, а вступає з нею у діалог, трансформуючи її принципи. Онтологічна режисура не заперечує раціональність чи структурність, але зміщує фокус із репрезентації на присутність – поняття, яке у західній теорії театру осмислюється як безпосереднє буття актора і глядача в одному часопросторі [20, 1–20; 20, 35–60; 18, 1–15; 18, 50–80]. У цій оптиці театральна дія розглядається не як презентація ідей, а як створення ситуації існування, у якій глядач не споглядає, а переживає сенс, входячи у простір афективного, тілесного й екзистенційного співбуття. Режисер у цьому контексті стає не тлумачем тексту, а організатором онтологічного поля – процесу взаємної трансформації всіх учасників події.

Отже, актуальність теми визначається необхідністю переосмислення режисури як форми онтологічної присутності, здатної долати кризу репрезентації, що охопила сучасне мистецтво. У цьому полягає не лише її теоретичне, а й практичне значення: онтологічна режисура відкриває нові можливості для розвитку сучасного театру, перформансу та міждисциплінарних перформативних практик.

Мета дослідження – виявити специфіку онтологічної парадигми режисури як способу подолання кризи репрезентації та як альтернативи класичній «просвітницькій» моделі театру, а також окреслити можливості її застосування у сучасних перформативних мистецтвах.

Виклад основного матеріалу. Актуальні пошуки в сучасній режисурі зумовлені кризою класичної моделі, зорієнтованої на психологічний реалізм та «відтворення життя» у формах самого життя (парадигма реалістичної школи) [18, 36–45; 18, 173–184].

В українському контексті Лесь Курбас уже у 1920–1930-х роках формує модель театру як простору філософського та естетичного експерименту, акцентуючи на синтетичності сценічної мови, ритмі та пластичності [6, 115–130; 6, 284–297].

Його режисерська система передбачає рух від зображення до структурування сценічного мислення, що суттєво випереджає західноєвропейські постмодерні тенденції та відкриває шлях до онтологічного осмислення сценічного процесу [20, 13–24; 20, 103–115].

На Заході Бертольт Брехт створює епічний театр, який радикально відмовляється від психологічної ілюзії, запровадивши ефект очуження і концепт критичного глядача [3, 29–40; 3, 101–108].

Ежі Гротовський у концепції «бідного театру» висуває тезу про очищення театру від другорядних елементів і концентрацію на акторі як центрі дії [4, 13–29], а Пітер Брук осмислює театр як подію присутності, що виникає між актором і глядачем незалежно від умов, простору чи декорації [2, 10–15; 2, 87–92].

Паралельно Жак Лекок та Еудженію Барба формують тілесно-антропологічну парадигму театру, де режисура розглядається як процес організації живого тілесного досвіду [22, 9–25; 22, 115–122; 1, 43–54; 1, 172–180].

Річард Шекнер систематизує ці підходи, окресливши перформативний поворот у театральній теорії, у якому режисура перестає бути лише художньою практикою та набуває статусу дослідницької [24, 1–10; 24, 110–126].

У постструктуралістичному полі Ганс-Тіс Леман визначає режисуру як чинник переходу від драматургії тексту до драматургії події, що відбиває нові онтологічні моделі сценічного процесу [23, 16–27; 23, 68–79].

Еріка Фішер-Ліхте розвиває ідею театру як автопоетичної системи, де режисура функціонує не як контрольна інстанція, а як процес взаємоперетворення елементів сценічної події [18, 173–184].

Сучасне українське театрознавство та культурологія теж роблять спроби осмислення режисури поза класичною парадигмою, у контексті філософії постмодерну, проте системного аналізу онтологічної парадигми режисури в її сучасному, постструктуралістському вимірі досі бракує, що й зумовлює необхідність проведення даного дослідження.

Виклад основного матеріалу. У зв'язку зі своїм просвітницьким походженням класична режисура виявляється неефективною у випадках, коли драматургічна логіка не є визначальною, а драматургічний конфлікт – зайвим. Сам сумнів у необхідності конфлікту миттєво заперечується класичною парадигмою, яка визначає режисерське завдання передусім як організацію конфлікту [12, 84]. Проте існує значний пласт перформативних актів, у яких конфлікт як деструктивна взаємодія відсутній: у танці, концертних номерах з лялькою, візуальних перформансах чи в постмодерній

кінематографії. У таких випадках конфлікт як боротьба ідей уже не є обов'язковою умовою, а його організація не є головним режисерським завданням. Інтерес глядача насправді тримається не на конфлікті, а на ефектах, що виникають в результаті будь-якої взаємодії, включаючи конфлікт, про що ми вже вели розмову раніше [10]. Це зумовлює потребу створення принципово інших інструментів режисури, ефективних у межах постдраматичного театру або концертного номеру з лялькою [8, 205–215].

Постмодерна парадигма заперечує можливість ствердження «правильності» авторської позиції. Конфлікт у ній, якщо й присутній, не має завершуватися перемогою тієї чи іншої ідеї, адже сама авторська позиція розглядається як потенційно репресивна, що унеможливорює множинність смислів. Відповідно, режисура, побудована на конфлікті ідей і структурі драматургічного змагання, виявляється безсилою в умовах постмодерної художньої логіки.

У спробах осмислити ці зміни з'являється спокуса створити неklasичну, або «нелінійну» режисуру (для роботи з нелінійними наративами) як альтернативу класичній, «лінійній». Однак таке протиставлення відтворює бінарну опозицію, яку постмодернізм за своїми принципами деконструє. Поділ на класичне й неklasичне або лінійне й нелінійне відображає логіку «або/або», яка неодноразово піддавалася критиці теоретиками постмодернізму, зокрема Жаком Деррідою [16, 123–124] та Жилем Дельозом [15, 45–50; 14, 112–117].

Термін «неklasичний» традиційно пов'язують із мислителями, які виходили за межі класичної парадигми ще у ХІХ столітті. Фрідріх Ніцше у праці «Народження трагедії» заклав фундаментальну естетичну дихотомію – аполонічного та діонісійського начал [11, 85–102]. На перший погляд, аполонічний принцип видається домінантною моделлю, а діонісійський – периферійним, що могло б свідчити про нібито вторинність неklasичного мистецтва. Проте глибший аналіз демонструє протилежне: така позиція є наслідком історичної містифікації, адже саме діонісійське начало становить первинну та постійно відновлювану основу художнього процесу. Некласичне не є маргінальним, а навпаки – визначає основний напрям розвитку мистецтва, тоді як аполонічне можна трактувати як виняток, спробу раціонального контролю над стихією творчого досвіду. Це підтверджується історією мистецтва, де діонісійські тенденції – від архаїчних ритуалів до авангардних і постмодерних практик – незмірно численніші й впливовіші за аполонічні. Відповідно,



аполонізм слід розглядати не як норму, а як радикальне відхилення, що лише тимчасово набуло статусу еталону. Така інверсія цінностей підважує уявлення про класичну режисуру як універсальну систему та актуалізує потребу пошуку ширшої, онтологічно вкоріненої парадигми.

Онтологічна режисура не протистоїть класичній моделі, а радше трансформує її: виводить класичну аполонічну форму з обмеженого, екстремістського стану до її діонісійських, природних джерел. Саме тому запропоновано назву «онтологічна»: вона не вступає у боротьбу із класичною, а розширює та доповнює її, дає додаткові інструменти та модифікує вже існуючі до стану здатності працювати із будь-якими перформативними формами.

Онтологічно театр виникає з обряду, який як архетипічна форма колективного дійства може бути прийнятий за базову одиницю виміру режисури [4, 45–60; 2, 22–28]. Ритуал не лише структурує подію, але й укорінює її в глибинні сенси буття, забезпечує зв'язок людини зі світом і надає діям етичного та метафізичного виміру. Лесь Курбас наголошує на необхідності «перетворювати сценічну дію на спільне священнодійство» [6, 213–218], а Бертольт Брехт прагне вивести глядача за межі пасивної ілюзії, перетворивши театр на простір активної участі [3, 101–110].

Таким чином, обрядове дійство можна розглядати як першопричину дійства перформативного. Якщо театр виникає з обряду, то чи має він підстави припинити бути обрядом? Ми вже називали цю причину – Просвітництво, що приносить інтенцію використання театру як інструменту ідейного впливу на глядача. Саме в цей період театр припиняє бути обрядовим дійством і перетворюється на репрезентацію. Класицисти, апелюючи до античної форми, не спираються на її онтологію, коріння якої сягає діонісійських містерій.

Обряд передбачає зміну стану його учасників, тобто певну трансформацію через участь у дії. Як зазначає Віктор Тернер, ритуал є «соціальним механізмом переходу», у якому індивід переживає стан лімінальності – межовості між старим і новим статусом [25, 94–97]. У ролі учасників виступають глядачі, у ролі жерців – перформери (актори чи хор).

У давньогрецькій трагедії зміна стану учасників проявляється через катарсис – очищення, що досягається співпереживанням долі героя. Однак у класицистичній трагедії катарсис втрачає актуальність через втрату опори на античний концепт Фатуму. Це, своєю чергою, призводить до поступового зникнення

трагедії з театральної сцени як форми обрядового очищення.

Саме відсутність катарсису спонукає опонентів класичної режисури шукати засоби його заміни, аби повернути театру його онтологічну функцію – трансформацію глядача. Антонен Арто у «Театрі і його жорстокості», який впливає на глядача не раціонально, а тілесно, пробуджуючи несвідоме [13, 45–57]. Єжи Гротовський, розвиваючи власну концепцію «бідного театру», також наголошує на необхідності пробудження глядача через потрясіння, що веде до духовного очищення [4, 145–160].

Як зауважує Річард Шекнер, у сучасних формах театру «перформанс виконує функцію ритуалу, у якому відбувається процес трансформації – не лише персонажа, а й самого глядача» [24, 102–107]. У цьому сенсі обряд стає не лише історичним джерелом театру, а його онтологічною основою: простором, де дійство відновлює свою первісну функцію – зміну стану людини.

Репрезентація підмінює факт події, що відбувається з глядачем, її відображенням – штучно створеною імітацією або повторною презентацією авторського тексту та авторських ідей. Замість переживання власного досвіду глядач отримує чужу, але «потрібну» з точки зору авторів вистави ідею. Мішель Фуко наголошує, що знання та ідеї завжди вплетені у владні й дискурсивні практики [19, 77–80] і виступають механізмом маніпуляції.

З іншого боку, нав'язування «правильних» ідей глядачеві не створює з ним дива власної трансформації, а лише спонукає до згоди з авторами репрезентації, які пропонують єдино правильну точку зору. У цьому контексті Умберто Еко доводить, що будь-який художній твір є відкритим для множинних інтерпретацій [17, 112–120].

Разом Фуко та Еко обґрунтовують необхідність онтологічного підходу, у якому сенс виникає не через трансляцію авторської ідеї, а через отримання глядачем власного, неповторного досвіду.

Підміна ризоматичного переживання, що виникає у процесі обрядової взаємодії учасника-глядача з жерцями-перформерами, на фрактальний інструмент отримання готового «правильного» рішення нагадує процес, який ми свого часу назвали причиною всіх світових катастроф – фрактально-ризоматичною інверсією, яка ставить вторинну фрактальність на перше місце замість первинної ризи, перевертаючи суть будь-якого явища [9].

Отже, із театром в епоху класицизму трапилася катастрофа не меншого масштабу, ніж загибель високотехнологічного корабля

«Титанік», що також загинув унаслідок цієї ж інверсії: театр перестає бути місцем трансформації й занурення, перетворюючись на репрезентацію, яка імітує дію, але не здійснює її. Саме слово «репрезентація», завдяки префіксу ре-, свідчить про власну вторинність, тобто не може виконувати первинної ролі у перформативних мистецтвах.

Отже, ми пропонуємо концептуально іншу режисерську парадигму – онтологічну, що ґрунтується на обряді. Її інструменти можуть бути ефективними у всіх видах перформативних мистецтв і перформативних актів. Це – практика організації театральної чи перформативної події на ритуально-діонісійських засадах, де головне завдання полягає у створенні події як досвіду буття, що уможливорює афективно-екзистенційну трансформацію глядача.

Принципи, на яких базується онтологічна режисура:

1. Обрядова природа театру як його першооснова.
2. Афективність як ключ до занурення глядача (Брук, Гротовський).
3. Тілесність і фізична дія як фундаментальні інструменти (Арто, Лекок, Барба).
4. Ризоматичність як спосіб організації множинних зв'язків усередині події (Дельоз).
5. Відкритість твору як умова множинності інтерпретацій (Еко, Фуко).

Повернення режисури до онтологічної моделі дає змогу працювати з будь-якими сучасними перформативними формами – від драматичного театру до перформансу, тілесних практик і мультимедійних проєктів.

Окремі елементи цієї моделі вже реалізовувалися різними режисерами в межах перформативного простору, однак їхні, на перший погляд, різноманітні практики мають спільну онтологічну основу. Систематизація цих принципів і трансформація їх у конкретні інструменти режисерської роботи розширює можливості класичної режисури, долаючи її неефективність у контексті динамічних трансформацій, що відбуваються у сучасних перформативних мистецтвах.

Ключовим у цьому процесі є відмова від концепції театру репрезентації та повернення до його обрядової сутності. Водночас онтологічна режисура не заперечує драматургію і не зводиться виключно до постдраматичної концепції театру. Навпаки – онтологічні інструменти дозволяють прочитувати драматургію постдраматично, як би парадоксально це не звучало, і сприяють тому, щоб глядач (а не актори) яскравіше пережив запропонований автором сюжет.

Висновки. Сучасна режисура потребує переосмислення не лише як мистецької практики, а як онтологічного феномену. Класична, апологічна модель вичерпала свій потенціал у постмодерному контексті, де драматургічний конфлікт і раціональна структура перестають бути універсальними принципами організації сценічної дії.

Альтернативою стає онтологічна режисура – концепція, що повертає театр до його архетипічного джерела – обряду. Вона спирається на тілесність, афективність і ризоматичну природу події, розглядаючи театр як простір реального переживання.

Онтологічна режисура не заперечує класичну – вона розширює її межі, надаючи інструменти для роботи з постдраматичними, перформативними, мультимедійними та гібридними формами. Її сила полягає у здатності поєднувати тілесну дію, емоційну інтенсивність і філософську глибину в єдиному обрядово-діонісійському акті, де театр знову стає місцем перетворення, а не ілюзії.

Перспективним напрямом подальших досліджень може стати систематизація конкретних методів і практик онтологічної режисури – від структурування простору дії до побудови тілесних та афективних стратегій, що дозволяють режисеру працювати не лише з формою, а з самим буттям події.

### Література

1. Барба Е. Паперове каное. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
2. Брук П. Жодних секретів. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 134 с.
3. Брехт Б. Про мистецтво театру / пер. з нім. О. Чиркова ; упоряд., вступ. ст., коментарі О. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. 362 с.
4. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Упоряд., вступ. ст. та пер. з польськ. Б. Козака. Львів : Літопис, 1999. 192 с.
5. Кант І. Відповідь на запитання: що таке Просвітництво? / пер. з нім. *Бібліотека електронних текстів*. URL: <https://lib.in.ua/kant-vidpovd-na-zapytannya-shcho-take-prosvitnictvo> (дата звернення: 05.11.2025).
6. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Харків; Київ : Олександр Савчук, Основи, 2022. 920 с.
7. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну : доповідь про знання / пер. з франц. Ю. Джулай. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. № 5–6. С. 15–38.
8. Неупокоев Р. Екзистенціальні особливості естрадного номера із лялькою. *Культурологічна думка*. Київ, 2018. Т. 14, № 2. С. 205–215.
9. Неупокоев Р. Культурний феномен концепту ризоми. *Культурологічна думка*. Київ, 2021. Вип. 20. С. 57–66. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.57-66>.

10. Неупокоев Р. Сценічний трюк як інструмент створення глядацького враження. *Науковий вісник КНУТКиТ*. 2024. № 35. С. 28–34. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318062>.

11. Ніцше Ф. Народження трагедії / пер. з нім. Ю. Шерех. Київ : Астролябія, 2022. 624 с.

12. Цветков В. Шлях до вистави. Київ : Ліра-К, 2025. 104 с.

13. Artaud A. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1938. 313 p.

14. Deleuze G. *Difference and Repetition*. Trans. P. R. Patton. New York : Columbia University Press, 1995. 350 p.

15. Deleuze G., Guattari F. *Mille plateaux [A Thousand Plateaus]*. Paris : Éditions de Minuit, 1980. 645 p.

16. Derrida J. *De la grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967. 445 p.

17. Eco U. *The Open Work*. Trans. A. Cancogni. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1989. 320 p.

18. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* / S. Jain. London ; New York : Routledge, 2008. 240 p.

19. Foucault M. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969. 286 p.

20. Gumbrecht H. U. *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, CA : Stanford University Press, 2004. 208 p.

21. Habermas J. *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1985. 444 S.

22. Lecoq J. *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*. London : Methuen Drama, 2000. 192 p.

23. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. London ; New York : Routledge, 2006. 224 p.

24. Schechner R. *Performance Theory*. London ; New York : Routledge, 1988. 423 p.

25. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago : Aldine Publishing Company, 1969. 224 p.

### References

1. Barba, E. (2001). *Paper Canoe*. Litopys [in Ukrainian].

2. Brook, P. (2005). *No Secrets*. LNU Publishing Centre [in Ukrainian].

3. Brecht, B. (1977). *On the Art of Theatre*. Translated from German by O. Chyrkov. Mystetstvo [in Ukrainian].

4. Grotovsky, E. (1999). *Theatre. Ritual. Performer*. Compiled, introduction and translated from Polish by B. Kozak. Litopys [in Ukrainian].

5. Kant, I. (n.d.). *Answer to the Question: What is Enlightenment?* Translated from German. Library of Electronic Texts. <https://lib.in.ua/kant-vdpovd-na-zapytannya-shcho-take-prosvitnictvo> [in Ukrainian].

6. Kurbas, L. (2022). *Philosophy of Theatre*. Compiled by M. Labinsky. Publisher Oleksandr Savchuk, Vydavnytstvo Osnovy [in Ukrainian].

7. Lyotard, J.-F. (1995). *The Postmodern Condition: Report on Knowledge*. Translated from French by Yu. Dzhalay. *Philosophical and Sociological Thought*, 5–6, 15–38 [in Ukrainian].

8. Neupokoiev, R. (2018). Existential Features of the Variety Show with Puppets. *Culturological Thought*, 14(2), 205–215 [in Ukrainian].

9. Neupokoiev, R. (2021). The Cultural Phenomenon of the Rhizome Concept. *Culturological Thought*, 20, 57–66 [in Ukrainian].

10. Neupokoiev, R. (2024). Stage Trick as a Tool for Creating Audience Impression. *Scientific Bulletin of KNUKT*, 35, 28–34 [in Ukrainian].

11. Nietzsche, F. (2022). *The Birth of Tragedy*. Translated from German by Yu. Sherekh. Astrolabia [in Ukrainian].

12. Tsvetkov, V. (2025). *The Path to the Performance*. Lira-K [in Ukrainian].

13. Artaud, A. (1938). *The Theatre and Its Double*. Gallimard [in French].

14. Deleuze, G. (1995). *Difference and Repetition*. Translated by P. R. Patton. Columbia University Press [in French].

15. Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *A Thousand Plateaus*. Éditions de Minuit [in French].

16. Derrida, J. (1967). *Of Grammatology*. Éditions de Minuit [in French].

17. Eco, U. (1989). *The Open Work*. Translated by A. Cancogni. Harvard University Press [in Italian].

18. Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by S. Jain. Routledge [in German].

19. Foucault, M. (1969). *The Archaeology of Knowledge*. Gallimard [in French].

20. Gumbrecht, H. U. (2004). *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press [in English].

21. Habermas, J. (1985). *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Suhrkamp [in German].

22. Lecoq, J. (2000). *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*. Methuen Drama [in French].

23. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge [in German].

24. Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. Routledge [in English].

25. Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Publishing Company [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.11.2025

Отримано після доопрацювання 08.12.2025

Прийнято до друку 16.12.2025

Опубліковано 29.12.2025

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*

**4'2025**

Редактор **Оксана Бугайова**  
Редагування англomовних статей,  
анотацій 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/Instytut/default/Vymohy\\_2025.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/default/Vymohy_2025.pdf)**

Publication requirements on the website:

Здано до набору 22.12.2025. Підп. до друку 29.12.2025. Формат 60x84 1/8.

Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 24,76.

Облік.-вид. арк. 47,98. Наклад 100 прим.